

О связи концепций истории кино и понятийного аппарата в киноведении

В статье рассматриваются «реалистический» и «конвенциональный» подход к научному аппарату в киноведении и определяются преимущества и недостатки каждого подхода. Доказывается, что оба подхода существуют только как часть истории кино и соотносятся как со способами излагать историю кино, так и с изменчивым содержанием исторического опыта, накопленного кинематографом.

Ключевые слова: история понятий, кинематограф, киноведение, реалистический подход, конвенциональный подход.

В аналитическом инструментарии современного российского киноведения функционирует множество исторически сложившихся понятий, – таких, как киноэкспрессионизм, киноимпрессионизм, соцреализм в кино, авторское кино, фотогения, большой стиль, «film poir» и др., – которые большинством историков кино традиционно воспринимаются в качестве универсальных опорных координат при изучении фильмов. В киноведческой практике они функционируют в качестве методологических инструментов, традиционно закрепленных за конкретным историческим киноматериалом (хотя многие из них распространяются и за его пределы), и выполняют роль своеобразных смысловых «фильтров», через которые этот материал пропускается. Появлявшиеся на протяжении XX века, такие понятия отражали различные эстетические и социальные установки, что позволяло задать исследователям определенные способы осмысления кинопроцесса. Со временем, под влиянием меняющихся обстоятельств, они трансформировались, что способствовало расширению границ их

содержания, что превращало их самих в объекты для интерпретации. Таким образом, над изучаемым историками киноматериалом сформировались обширные смысловые пласты-надстройки, переориентировавшие внимание с исследования конкретных явлений в кинопроцессе на формирование критической позиции по отношению к нему через выбор той или иной трактовки центральных понятий.

Для современного киноведения это обернулось рядом проблем. Во-первых, историки столкнулись с раздвоением объекта исследования, точнее, формированием дополнительного объекта (самого понятия), открыто не оговариваемого и даже в некоторых случаях, возможно, неосознаваемого самим исследователем. Процесс исследования, таким образом, приобретает двойственный характер – с одной стороны, ученый анализирует исторический киноматериал, с другой стороны, параллельно формирует собственную позицию в рамках того комплекса проблем, которые связаны с понятием, традиционно закрепленным за этим материалом.

Во-вторых, в отношении принципов осмысления этих понятий сформировалось две тенденции, в равной степени ставящие под сомнение когнитивный характер исследования и соответственно лишаящие киноведение традиционной для любой научной деятельности цели – познания. Одни ученые акцентируют какую-либо конкретную интерпретацию понятия, доказывая ее «истинность» с позиции собственных взглядов и отвергая все остальные возможные трактовки как ложные; другие же, наоборот, фокусируют внимание на самом факте наличия множества трактовок, не отстаивая ни одну из них и ограничиваясь констатацией отсутствия единого мнения. Обе тенденции отражают отношение самих исследователей к целям и задачам киноведения как научной деятельности: полемически навязываемый субъективизм позволяет извлечь сиюминутную пользу, превращая киноматериал в поле актуальной в конкретный момент идеологической борьбы; индифферентная констатация плюрализма субъективных позиций служит, как правило, инструментом обезвреживания подобной полемики. И в том, и в другом случае сам исторический киноматериал используется лишь как повод для решения не связанных с ним вопросов, и фактический или даже декларативный отказ от познания как основной цели киноведческого исследования ставит под сомнение (а в некоторых случаях даже оспаривает) отличие науки от других видов человеческой деятельности.

Актуальная на современном этапе киноведческой мысли в России, эта ситуация обнаруживает сходство с тенденциями

в зарубежном киноведении 1960–1980-х годов, и даже многие современные трактовки таких понятий, как, например, авторское кино и *film poir*, по-прежнему тесно связаны с трактовками тех лет, обусловленными тогдашней полемикой в социокультурной и социально-политической сферах. Вследствие этого на данном этапе вновь оказываются актуальными те англо-американские исследования в области кинометодологии, которые тридцать лет назад предложили способы преодоления аналогичной ситуации за рубежом. Тогда ключевую роль в этом процессе сыграла монография Роберта Клайда Аллена и Дугласа Гомери «История кино: теория и практика» («Film History: Theory and practice», 1985), сформулировавшая текущие на тот момент проблемы методологии изучения истории кино в тесной связи с крупнейшими концепциями исторической науки XX в. Проведенные авторами исследования и предложенная ими новая методологическая база изучения истории кино дают возможность по-новому взглянуть на факт бытования в современном научном инструментарии киноведения исторически сложившихся понятий.

Авторы монографии предлагают рассматривать методы, используемые киноведами, в контексте трех направлений методологии исторической науки XX века, определяемых ими как «эмпиризм», «конвенционализм» и «реализм».

Для эмпиризма, исторически связанного с философией позитивизма второй половины XIX – первой половины XX в., точкой отсчета являются сами факты прошлого, которые существуют независимо от историка и являются объектом его изучения. В задачи исследователя входит лишь отбор, систематизация и использование этих фактов в качестве подтверждающих доказательств для создания новой (или подкрепления уже существующей) концепции. По отношению к фактам эта концепция является вторичной, поскольку для историка-эмпирика факты изначально содержат в себе объективный смысл (то, что называется, «говорят сами за себя»), а роль самого историка при таком подходе оказывается упрощенной.

Если обратиться к проблеме функционирующих в современном киноведении исторически сложившихся понятий, то следует обратить внимание на то, что большинство из них сформировалось именно в рамках эмпирического подхода. Формирование этих понятий было результатом концептуального осмысления киноматериала, и индуктивное подкрепление теории фактами (самим отбираемым киноматериалом и его «объективными» характеристиками) свидетельствовало о «верности» выдвигаемых теорий.

Вера историков-эмпириков в начале изначально заложенно-го в самих фактах объективного смысла, вступающего в прямую взаимосвязь (по принципу индуктивного «доказательства») с выстраиваемой научной концепцией, неоднократно подвергалась критике со стороны постпозитивистов. Например, Карл Раймунд Поппер отверг восходящие к Аристотелю (согласно которому «определение есть утверждение о внутренней сущности или природе вещи») воззрения о связи «проблемы источника с проблемой фактуальной истинности», замечая, что «определения никогда не дают никакого фактуального знания о «природе» или о «природе вещей»»¹. Заострив внимание на этом же аспекте, Аллен и Гомери обращаются к Эдварду Карру, предложившему провести различие между «фактами прошлого» и «историческими фактами»: «всё, что случилось – это факт прошлого, который в потенциале является источником исторической информации. ...Факт прошлого становится историческим фактом, когда историк решает использовать его для построения исторического анализа»². Резюмируя, что историк-эмпирик реально имеет дело не с «фактами прошлого», но с «историческими фактами», Аллен и Гомери заключают: «факты прошлого существуют независимо от ума историка, но исторические факты являются теми отобранными из прошлого материалами, которые историк считает подходящими для своего аргумента. Историк не может знать прошлое «таким, каким оно действительно было», он его знает таким, каким оно лишь могло быть, поскольку наша информация о прошлом частична и всегда чем-либо опосредована»³.

Второе направление методологии исторической науки Аллен и Гомери определяют как «конвенционализм». Сформировавшийся под влиянием школы структурной лингвистики на рубеже XIX–XX вв., этот подход получил распространение в области изучения истории кино после Второй мировой войны. Согласно Аллену и Гомери, для конвенционалистов исторический анализ предстает «не прозрачным окном, сквозь которое исследователь наблюдает и описывает реальность или прошлое, а набором линз и фильтров, расположенных между исследователем и реальностью»⁴. Историк-конвенционалист оперирует любой научной концепцией как языком, т. е. знаковой системой, неспособной отразить объективное положение вещей (сами «факты прошлого») – так как уже сам выбор языка изначально носит субъективный характер. Вследствие этого, индуктивное подкрепление теории фактами не может привести к объективности исторического анализа, поскольку сами факты всегда осмысляются согласно тем конвенциям-языкам, ко-

торые выбирает исследователь. Подобный релятивизм концепций, в отличие от эмпиризма, уже не предполагает, но открыто декларирует невозможность объективного познания реальности, что лишает научную деятельность когнитивных качеств.

В своей поздней, постструктуралистской фазе (1970-е годы) подобный подход привел многих исследователей к отрицанию самой объективной реальности и констатации существования множества знаковых систем, каждая из которых конструирует свою собственную реальность. На этом этапе в киноведении сама идея концептуального осмысления киноматериала столкнулась с проблемой того, что «ученые и историки из-за различия во взглядах “видят” мир по-разному»⁵. Чтобы понять, каким образом понятия соотносились с киноматериалом на данном этапе, можно представить сам процесс их функционирования в киноведческих исследованиях в виде классической структуры референции (соотнесения знаковой структуры с референтом), состоящей из трех элементов – символ/знак, смысл/концепт и референт/денотат (по Ч.К. Огдену и А.А. Ричардсу и по Г. Фреге). Единственной неизменной частью этой структуры при конвенциональном подходе остаются символы/знаки (т. е. обозначающие понятия термины), смысловая же область (содержание понятия) рассматривается как относительная, обусловленная выбором языка. В соответствии с субъективным выбором смысла/концепта субъективно определяется и соотносимый с понятием референт – количество охватываемых фильмов, а также их характеристики. Иными словами, киноведческий понятийный аппарат на данном этапе наполняли термины (слова), лишённые единых, признаваемых всем научным сообществом, смыслов и соотносимые как с историческим киноматериалом, так и с научными концепциями фактически по принципу субъективного выбора самих исследователей. Декларативный отказ от идеи существования объективной реальности исторического материала привел к открытому отказу от когнитивного характера научной деятельности.

Таким образом, во второй половине XX века возникли предпосылки для преодоления этих проблем. В 1960–1970-е годы английская школа философии истории разработала так называемый «реалистический подход» («Realist approach»), наиболее последовательно представленный в первой работе Роя Бхаскара «Реалистическая теория науки» («A Realist Theory of Science», 1975), тезисы которой были адаптированы для киноведения Алленом и Гомери в середине 1980-х годов. Опуская вопросы точности этой адаптации (по причине того, что не книга Бхаскара, а именно монография Аллена и Гомери оказала влияние на последующее киноведение),

рассмотрим, каким образом в киноведении были сформулированы новые методологические принципы исторических исследований.

Согласно Аллену и Гомери, реалистический подход воскрешает представления об объективном существовании «фактов прошлого». Сама история предстает для Аллена и Гомери в виде масштабного комплекса причинно-следственных связей, который исследователь может раскрыть лишь частично. По отношению к «фактами прошлого» эти связи являются т. н. «порождающими механизмами» («generative mechanisms»). Следовательно, факты для исследователя не являются самодостаточными, они предстают лишь результатом («effect») других, более глубоких процессов, взаимосвязь которых и является объективной историей. Превращение «фактов прошлого» в «исторические факты», т. е. сам процесс формирования научного суждения заключается во вскрытии тех механизмов, которые могли послужить объективной причиной возникновения фактов. Вследствие этого, внимание историка-реалиста направлено на те исторические факторы и обстоятельства, которые способствовали появлению «фактов прошлого», или, по выражению Аллена и Гомери, историческое исследование заключается в поиске ответа на вопрос «Почему данное событие имело место?»⁶.

При этом следует отметить, что в фокусе внимания историка оказывается именно ближайший исторический контекст, который может быть напрямую соотнесен с объектом исследования по принципу «причины и следствия». Изучение же других факторов, приведших к появлению самих этих «причин», приводит к изменению объекта и предполагает продолжение работы уже в рамках другого исследования. Если конвенциональный подход предполагает отсутствие границ контекстов, в которых может быть рассмотрен фильм, то реалистический, напротив, способствует их максимально возможному определению. Контекст здесь строго ограничен историческими рамками, т. е. его границы проходят в тех областях, за которыми он уже не может соотноситься с объектом по принципу объективной причинно-следственной связи. Таким образом, научная деятельность сохраняет когнитивный характер – правда, уже не на уровне утверждения непреложности высказываемых суждений, а на уровне самого стремления к их объективности.

Согласно Аллену и Гомери, в отношении кино «порождающие механизмы» могут быть обнаружены в технологической, экономической, эстетической и социальной сферах⁷. Фильм для историка предстает, таким образом, в четырех ипостасях: как комплекс технических устройств и приемов; как товар, связанный с экономической областью кинопроизводства и кинопроката; как художественная

форма, отражение представлений о кино как искусстве; как коммуникативная среда, возникающая в зрительском восприятии. Поскольку рассмотрение фильма в одном из этих ракурсов не противоречит возможности его рассмотрения в другом, данный подход позволяет отказаться от двух сложившихся в киноведении традиций, следование которым зачастую обусловлено идеологическими позициями самих исследователей: противопоставление фильма как произведения искусства фильму как товару, с одной стороны, и противопоставление фильма как коммуникативной среды фильму как техническому комплексу – с другой⁸. Рассмотрение самих этих киноведческих традиций в исторической плоскости позволяет нивелировать борьбу мнений, характерную для большинства историков-эмпириков.

Возвращаясь к проблемам киноведческой понятийной системы, следует обратить внимание на важный аспект реалистического подхода – принцип исторической рефлексии по отношению к самой эволюции киномысли. Каждое суждение о фильме (включение его в ту или иную категорию, наделение его определенными характеристиками и рассмотрение его в каком-либо ракурсе) на своем историческом витке точно так же, как и фильм, является результатом действия неких «порождающих механизмов», и занимает свое место в истории изучения этого фильма. Такой подход дает возможность увидеть исследуемый фильм во всем его многообразии – не только как явление, однажды порожденное теми или иными факторами, но и как явление, продолжающее существовать в истории суждений о нем и видоизменяющееся в контексте новых этапов развития киномысли. Однако для историка объектом исследования могут быть не только фильмы, но и сами киноведческие термины, понятия и концепции. Следовательно, каждое когда-либо высказанное суждение о каком-либо киноведческом понятии (включающее любое его соотнесение с киноматериалом) предстает обусловленным теми или иными «порождающими факторами» в истории развития самой киномысли, и поэтому оказывается неотъемлемой частью эволюции исследуемого понятия. Когнитивный характер научной работы при таком подходе выражается не в установлении «истинных» и «не истинных» суждений, а в констатации объективно существующего прошлого – сложившегося на данный момент комплекса высказанных о понятии суждений. Последнее сводит на нет идею борьбы исследовательских концепций, поскольку каждая из них оказывается всегда обусловленной своим «временем и местом» и является лишь частью общего исторического процесса.

Таким образом, реалистический подход позволяет рассматривать киноведческие понятия вне их традиционной связи с киноматериалом.

териалом, поскольку эта связь, однажды высказанная и в какой-то момент ставшая традицией, является частью истории самого понятия. Подобное видение предполагает устранение двойственности объекта исследования, так как позволяет изучать по отдельности и киноматериал, и традиционно связываемые с ним киноведческие воззрения. Кроме того, исследования, придерживающиеся реалистического подхода, позволяют заново поднять тот вопрос, с которым сталкивается любая фаллибилистская концепция исторического процесса: происходит ли в процессе эволюции науки постепенное накопление знаний (по выражению Поппера, так называемый «рост научного знания»), или эти знания регулярно «обнуляются» в процессе смены парадигм (по Томасу Куну), формирующих новые конвенции между членами научного сообщества.

На сегодняшний день за рубежом реалистический и конвенциональный подходы остаются ведущими концепциями исторической науки, и выбор методологических принципов изучения эволюции киноведения во многом обусловлен мировоззренческим выбором конкретного исследователя между ними. В противовес восприятию истории киномысли как бесконечного пространства суждений и языков, реалистический подход предлагает «временную» организацию этого пространства, исследуя возможные причинно-следственные связи между каждым конкретным суждением и окружающим его историческим контекстом на очередном этапе развития киномысли.

Примечания

¹ Поппер К.Р. Предположения и опровержения: рост научного знания / Пер. с англ. М.: АСТ, 2008. С. 42–43.

² Цит. по: Allen R.C., Gomery D. Film History: Theory and practice. N.Y., San-Francisco: McGraw-Hill, 1985. P. 7.

³ Ibid. P. 8.

⁴ Ibid. P. 11.

⁵ Ibid. P. 12.

⁶ Allen R.C., Gomery D. Op. cit. P. 15.

⁷ Ibid. P. 37–38.

⁸ Первая традиция связана с «авторской теорией», выдвинувшей идею противопоставления «искусства» (фильм как произведение) «массовой продукции» (фильм как товар). Вторая традиция возникла с появлением новых технологий (видео, цифровые носители, интернет), отменивших непреложность традиционного носителя (киноплёнки), что заставило многих киноведов рассматривать фильм исключительно как медиасредство.