



Киноведение как нормативная наука

И.П. Никитина

доктор философских наук



А.А. Ивин

доктор философских наук, профессор

В статье впервые в отечественной и мировой научной литературе предлагается трактовка киноведения — и искусствознания в целом — как нормативной науки. Показывается, что ключевой особенностью нормативных наук является формулирование неявных, а иногда и явных оценок и норм. На основе эмпирического подхода аргументированно обосновывается позиция, что в киноведческих исследованиях всегда присутствуют оценки и двойственные, описательно-оценочные утверждения. Именно это дает основание отнести киноведение к нормативным наукам.

УДК 168.5

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

методология науки, классификация наук, гуманитарные и социальные науки, нормативные науки, киноведение, оценки и нормы, ценности

Задачей киноведения как особой области научных исследований является изучение кино как специфической формы искусства. Кино — самый молодой вид искусства. Естественно, что в науке о нем больше проблем, чем их решений. Особенно сложно обстоит дело с общими, методологическими проблемами киноведения. Далее рассматривается одна из ключевых таких проблем — проблема принадлежности киноведения к так называемым «нормативным наукам». Несмотря на несомненную актуальность этой проблемы, она пока не была предметом научного анализа киноискусства. Искусствознание почти не обсуждается как составная часть единого комплекса нормативных наук. Общим проблемам киноведения как ветви искусствознания и в особенности методологическим вопросам пока вообще не уделялось внимания, киноведение не рассматривалось и в контексте нормативных наук.

Как отмечает В.С. Соколов, до сих пор не существует киноведения как самостоятельной дисциплины, имеющей собственные методы исследования, адекватные предмету исследования. Популярные подходы к изучению кино (общееискусствоведческий, психоаналитический, семиотический и т. д.) не специфичны для кинематографа, а потому не позволяют изучать его действительно эффективно и содержательно. Эти подходы должны дополнять собственно кинематографическую теорию, а не замещать ее. Первым шагом в деле создания будущей теории должно быть прояснение методологических проблем киноведения и наведение в нем терминологического порядка, чтобы «интуитивную очевидность представлений» заменить «теоретически дифференцированными понятиями и определениями»¹.

Обсуждение киноведения как нормативной науки представляет собой попытку определить специфическое место киноведения в общем комплексе. Все науки обычно делятся на естественные, с одной стороны, и социальные и гуманитарные науки, с другой. Естественные науки называются также «науками о природе», социальные и гуманитарные науки — «науками о культуре». Культура понимается при этом как противоположность природы. Природа — это все то, что не создано человеком и способно существовать неограниченно долго независимо от его деятельности; культура — все созданное людьми и нуждающееся для своего существования в постоянной поддержке человека.

Современная философия науки выделяет в качестве особой, притом весьма своеобразной, группы наук *нормативные науки*. Нормативными являются такие гуманитарные науки, как: эстетика, искусствознание, философия морали (этика), философия искусства. Нормативными также являются некоторые социальные науки: теория права, культурология, социальная философия и другие. Ключевая особенность нормативных наук состоит в том, что в них формулируются неявные, а иногда и явные *оценки* и *нормы*. Науки о природе избегают это делать, руководствуясь общим принципом, что наука должна говорить о том, что *есть*, но не о том, что *должно быть*. Оценки и нормы не являются описаниями, поэтому не могут быть, в отличие от описаний, истинными или ложными. В силу этого, введение оценок и норм в научную теорию неминуемо привносит в нее недопустимый в научных теориях элемент субъективности².

В свое время возникло требование исключить оценки и нормы также и из социальных и гуманитарных наук. На этом нужно остановиться специально, поскольку это требование, освященное долгой традицией, не принимается современной методологией

¹ О сложности и слабой разработанности проблем киноведения см.: Соколов В.С. Киноведение как наука. М.: НИИ Киноискусства, 2008. Гл. 1.

² О классификации наук и положении нормативных наук в общей классификации см.: Ивин А.А. Современная философия науки. М.: Высшая школа, 2005. С. 70–79.

науки. Если бы оно оказалось правомерным, оно вычеркнуло бы из числа научных не только существенные части социальных и гуманитарных наук, но и все без исключения нормативные науки.

Оценки и нормы

Долгое время в философии языка и в лингвистике принималось как нечто само собою разумеющееся, что главным и, скорее всего, единственным употреблением естественного языка, называемого также «повседневным» или «разговорным», является употребление его для описания реальности. Все другие употребления, или функции, языка, такие как вопрос, восклицание, оценка, норма, постулат, декларация, обещание и т. п., представляют собой всего лишь неполные или замаскированные описания.

Ситуация радикальным образом изменилась после работ австро-английского философа Л. Витгенштейна, показавшего, что язык может использоваться не только для описания, но и для множества других задач, среди которых оценивание, просьба, выражение сочувствия и т. д. «Одним из важных источников затруднения в философии, — говорил Витгенштейн, — является то, что слова выглядят очень похожими. Они объединены в словаре, как инструменты в ящике, но подобно инструментам, выглядящим достаточно похожими, они могут иметь огромное количество различных употреблений. Употребления слов могут отличаться друг от друга так же, как прекрасное отличается от стула. Они не сравнимы так же, как не сравнимы покупаемые нами вещи, типа дивана и билета в театр»³. Витгенштейн даже полагал, что число употреблений языка является неограниченным и вряд ли может быть строго упорядочено.

Предположение Витгенштейна о невозможности естественной классификации употреблений языка оказалось ошибочным. Со временем такая классификация была построена, причем она оказалась достаточно простой. Противопоставляя мысль — чувству (воле, стремлению и т. п.), а выражение определенных состояний души — внушению таких состояний, можно получить систему координат, в рамках которой располагаются все разнообразные и разнородные употребления языка. Основными употреблениями, или функциями языка оказываются: *описания* (выражения мыслей), *экспрессивы* (выражения чувств), *оценки* (выражение позитивного, негативного или нейтрального отношения к объектам) и *орективы* (внушения чувств). К примеру, утверждение «Фильм “Москва слезам не верит” получил

³ Витгенштейн Л.
Желтая книга //
Хинтиikka Я.
О Витгенштейне. М.:
Канон+, 2013. С. 108.

премию Оскара» является описанием; утверждение «Рады вас видеть» — экспрессивом, утверждение «Хорошо, что во ВГИКе готовят талантливых специалистов» — оценкой, утверждение «Возьмите себя в руки и действуйте!» — орективом. Описания и экспрессивы относятся к тому, что может быть названо «пассивным употреблением» языка и охарактеризовано в терминах истины и лжи. Оценки и орективы относятся к «активному употреблению» языка и не имеют истинностного значения. Нормы, декларации, обещания, конвенции, постулаты и т. д. относятся к неосновным употреблениям языка. Нормы представляют собой частный случай оценок; обещания — частный, или вырожденный случай норм; декларации — особый случай «магической функции» языка, когда он используется для изменения мира человеческих отношений. Как таковые декларации — это своего рода предписания, или нормы, касающиеся поведения людей. Обещания представляют собой особый случай постулативной функции, охватывающей не только обещания в прямом смысле, но и принятие конвенций, аксиом вновь вводимых теоретических построений и т. п.

Принципиально важным является то, что нормы могут быть сведены к оценкам. Норму можно, в частности, определить как оценку с санкцией, или угрозой наказания. К примеру, норма «Обязательно заботиться о близких» сводится к двум связанным между собою оценкам: «Забота о близких является позитивно ценной, и хорошо, что если она отсутствует, следует наказание (порицание)».

Поскольку нормы редуцируются к оценкам, в дальнейшем о нормах можно прямо не говорить: все, сказанное об оценках, автоматически переносится также на нормы. Единственное, с чем приходится смириться, — это известная неточность термина «нормативные науки». Однако уже в прошлом веке он достаточно устоялся, и было бы нецелесообразно заменять его теперь каким-то иным именем.

Истина и ценность

Описания и оценки являются теми двумя фундаментальными употреблениями языка, между которыми располагаются все другие его употребления. «Истина» и «ценность» — два центральных, взаимно дополняющих друг друга понятия теории познания. Это положение диктует общую линию подхода к анализу ценностей. Ценность, как и истина, не существует вне связи мысли и объекта. Мысль и действительность могут находиться между собой в двух противоположных отношениях: *истинностном* и

ценностном. Если за исходное принимается фрагмент действительности, мысль выступает как его описание, и ее соответствие этому фрагменту характеризуется в терминах понятий «истинно» и «ложно». Если исходной является мысль, она функционирует как оценка (одобрение, порицание, проект, перспектива, план, предписание и т. п.), и соответствие ей действительности характеризуется с помощью абсолютных оценочных понятий «хорошо», «безразлично», «плохо» или сравнительных оценочных понятий «лучше», «равноценно», «хуже».

Самым общим образом *ценность* можно определить как отношение между представлением субъекта о том, каким должен быть оцениваемый объект и самим объектом. Если объект соответствует предъявляемым к нему требованиям (является таким, каким он должен быть), он считается хорошим, или позитивно ценным; объект, не удовлетворяющий требованиям, относится к плохим, или негативно ценным; объект, не представляющийся ни хорошим, ни плохим, считается безразличным, или ценностно нейтральным.

Ценность как отношение соответствия объекта представлению субъекта о нем является противоположностью истины как отношения соответствия представления объекту. Истинностное отношение между мыслью и объектом находит свое выражение в описаниях, ценностное отношение — в оценках. Если описательное утверждение не соответствует своему объекту, должно быть изменено описание, а не его объект; в случае отсутствия соответствия между оценочным утверждением и его объектом, изменению подлежит объект, а не его оценка.

Определение истины как соответствия мысли действительности восходит к Аристотелю; определение ценности как соответствия объекта представлению о том, каким он должен быть, встречается уже у Платона и поэтому также может быть названо «классическим»⁴.

Допустим, сопоставляются с целью установления соответствия дом и его план. Если план считать описанием дома, то есть принять за исходное сам дом, то несоответствие плана дому должно характеризоваться как ложность плана, а соответствие — как его истинность. Если же за исходное принят план (скажем, план архитектора), а дом рассматривается как его реализация, то расхождение между планом и домом оценивается как недостаток дома, а соответствие его плану — как его достоинство. План, не соответствующий дому, является ложным; дом, не отвечающий плану, является плохим. Если план оказывается ложным, должен быть изменен сам план, но не дом;

⁴ О противопоставлении истины и ценности см.: Никитина И.П., Ивин А.А. Классическое и неклассическое определения ценности // Философия и социология науки. Минск, 2013. № 4. С. 121–130.

если же дом не соответствует плану, переделке подлежит дом, а не его план.

Хотя истина и ценность представляют собой *отношения* между идеями и вещами, в обычном употреблении и истина, и ценность предстают как *свойства*. Один из двух элементов истинностного и ценностного отношения, как правило, опускается. Какой именно, зависит от исходной точки зрения, цели, ради которой сопоставляются идея и объект. Если целью является описание, то не упоминается объект, и истинной считается сама мысль (утверждение). Если цель — оценка, абстрагируются от мысли, под которую подводится объект, и ценность приписывается объекту. Именно этими своеобразными абстракциями объясняется обычное убеждение, что истина — это свойство мыслей, правильно отображающих реальность, а ценность — свойство самих вещей, отвечающих каким-то целям, намерениям, планам и т. п. Как часто говорят, «позитивная ценность — это любой объект любого интереса».

И описания, и оценки включают следующие четыре «компонента» или «части»: *субъект, предмет, характер и основание*. Субъект — это лицо (или группа лиц), дающее описание или выражающее оценку. Всякое описание и всякая оценка являются чьим-то описанием или чьей-то оценкой. Нет, например, фильмов хороших вообще, а есть только фильмы, позитивно ценные для кого-то, для многих или может быть даже для всех, или почти всех людей, которые их оценивают. Предметом описания или оценки является объект, с которым сопоставляется мысль. Предмет оценки — это оцениваемый объект или та пара объектов, ценности которых соотносятся. И наконец, характер описания — это истинность или ложность описания; характер оценки — абсолютная шкала «хорошо — безразлично — плохо» или сравнительная шкала «лучше — равноценно — хуже». Основание описания или оценки — это та позиция, или точка зрения, исходя из которой производится описание или оценивание.

Хотя описания и оценки содержат одинаковые части, важное различие между описаниями и оценками связано с различием их оснований. В случае описаний всегда предполагается, что все они даются с одной и той же позиции, исходя из одного и того же основания. Как говорил Э. Кассирер «...мир описывается с ничейной точки зрения». Истинность или ложность описания не зависит от того, кто именно дает описание, в какое время это происходит и в каком месте. В этом суть хорошо известного принципа *интерсубъективности описаний*: их истинностное значение не зависит от их субъекта, времени, места, цивилизации, культуры и т. д.

С оценками дело обстоит иначе: разные оценки могут иметь разные основания. Оценки не подпадают под принцип интерсубъективности, напротив, из-за возможного различия оснований оценка всегда *субъективизирует*.

Например, основанием оценки «Равенство людей позитивно ценно, так как оно способствует справедливости в их отношениях» является убеждение субъекта, выражающего оценку, в том, что равенство способствует справедливости. Тот, кто не уверен в связи равенства со справедливостью или вообще не считает справедливость позитивной ценностью, может с этой оценкой не соглашаться. Основанием оценки «Это хорошая экономика, поскольку в ней не бывает кризисов» является уверенность субъекта оценки в том, что отсутствие экономических кризисов, является как раз тем признаком, который делает экономику позитивно ценной. Но если этой уверенности нет, оценка экономики может быть нейтральной или даже негативной.

В реальных оценках их основания чаще всего не находят явного выражения. Мы говорим о хороших и плохих действиях, намерениях, мыслях, привычках и т. п., не указывая, как правило, ту позицию или те доводы, которые склоняют нас к выражению похвалы или порицания. Эллиптичность большинства оценок не может, конечно, рассматриваться как свидетельство отсутствия какого бы то ни было основания у большей части наших оценок.

Основанием оценки может быть не только чувство или субъективная позиция человека, но и некоторый *образец, идеал, стандарт*. Обычно, когда мы говорим о каком-то кинофильме, что он хорош, без всякого дальнейшего уточнения, мы оцениваем его именно с точки зрения определенного стандарта, которому, как мы думаем, должен удовлетворять всякий фильм, чтобы оцениваться положительно. «Хороший фильм», «хороший сценарий» и т. п. означают в случае таких оценок примерно то же, что и «такой фильм, такой сценарий и т. п., такой, каким он должен быть». Слово «должен» используется здесь не в своем обычном, нормативном смысле. Оно указывает на существование определенных стандартов, касающихся фильмов, сценариев и т. п. У этого употребления «должен» есть и некоторый нормативный оттенок. Он состоит не в требовании к фильмам или сценаристам, какими они должны быть, а в указании того, какими стандартами следует руководствоваться при оценках фильмов или сценариев.

Каждая оценка соотносится со своим основанием и, значит, с тем субъектом, который, формулируя оценку, руководствуется этим основанием. *Релятивизация оценки*, связывание ее с опре-

деленным субъектом и используемым при оценке основанием, не должна рассматриваться как довод в пользу идеи относительности оценок или полного релятивизма в оценивании. Обычная формулировка релятивизма говорит, что являющееся хорошим для одного может не быть хорошим для другого, и поэтому следует всегда указывать, кому именно нечто представляется хорошим. В более точной интерпретации концепция релятивности оценок гласит: суждение одного субъекта, что нечто является хорошим, и суждение другого субъекта, что это же самое является плохим, могут быть одновременно обоснованными.

Оценки в социальных и гуманитарных науках

Трудности, связанные с относительностью оценок, с их зависимостью от их субъектов и оснований являются обычным предлогом для того, чтобы объявить оценки ненадежными и нестрогими и усомниться в правомерности их употребления в науке. Тезис об освобождении науки от оценок (и норм) поддерживается также тем обстоятельством, что описания всегда являются истинными или ложными, оценки же (и нормы) стоят вне «царства истины»: они могут быть эффективными или неэффективными, способствующими достижению поставленных целей или, напротив, препятствующими этому, но не истинными или ложными.

Требование освобождения социальных и гуманитарных наук от оценок было выдвинуто в начале прошлого века социологом М. Вебером. В дальнейшем тезис «свободы науки от ценностей» активно поддержали философы-неопозитивисты. Они без колебаний согласились с тем, что нормативные науки, включая освященные долгой традицией этику, эстетику, теорию права и искусствоведение, вообще не являются науками и никогда не станут ими. Шведский экономист Г. Мюрдаль, учитывая реальную практику наук, прибегающих к оценкам, ослабил жесткую позицию неопозитивистов и выдвинул постулат: социальные науки вправе использовать оценки, но всегда должны четко отделять их от чисто описательных утверждений. «Постулат Мюрдаля», смягчающий отношение к оценкам в науке, был, конечно, утопией. Практически ни одна из существующих социальных и гуманитарных наук не отделяет вводимые оценки от описаний; к тому же, как выяснилось в дальнейшем, такое отделение в принципе невозможно, поскольку между описаниями и оценками имеется широкая область двойственных, описательно-оценочных выражений, выполняющих в одних случаях роль описаний, а в других — роль оценок.

Некоторые фундаментальные оценки представители социальных, гуманитарных и нормативных наук принимают еще до всякого исследования, причем принимают чаще всего, не отдавая себе отчета в этом. Как пишет современный немецкий философ Г. Маркузе, до всякого начала размышления над проблемами общества и их исследования каждый ученый, включая и искусствоведа и киноведа, принимает два основополагающих оценочных положения:

- человеческая жизнь стоит того, чтобы ее прожить;
- существующее общество можно усовершенствовать в интересах благополучия человека⁵.

Без принятия этих, кажущихся совершенно очевидными идей, являющихся по своей сущности оценками, исследование жизни общества и человека теряет всякий смысл. Если человеку вообще незначит жить, стоит ли изучать детали его реальной жизни в существующем обществе? Если это общество в принципе не может быть усовершенствовано, есть ли смысл анализировать детали социальной жизни и выдвигать какие-то планы?

Искусствознание иногда представляется как чисто описательная дисциплина, не содержащая никаких, даже неявных, оценок или рекомендаций. Но искусствознание, как и эстетика, неразрывно связано с ценностями и без них немислимо.

К примеру, в «Размышлениях о поэзии» А. Баумгартена, введенного сам термин «эстетика», трактовка поэзии является явно оценочной. Баумгартен пытается, как это делал когда-то Аристотель, установить принципы «хорошей поэзии». Используя образец «истинной, или подлинной» поэзии, можно было бы судить о ценности любого стихотворения. Философ А. Шопенгауэр полагает, что подлинное произведение искусства должно обладать определенной ценностью, и для любого такого произведения важен только один вопрос: воплощает ли оно эту ценность? Английский историк и эстетик прошлого века Р. Коллингвуд последовательно проводит различие между «подлинным искусством», воплощающим действительные ценности, и искусством как ремеслом или искусством как удовольствием. Как и Шопенгауэр, Коллингвуд убежден, что главная задача искусствознания заключается в истолковании ценности и значения искусства.

Этот перечень суждений о ценностях в произведениях искусства хорошо показывает распространенность идеи, что искусствознание не может не включать оценочных утверждений, поскольку главный его вопрос: объяснить, в чем состоит своеобразная ценность художественного видения мира.

⁵ См.: Маркузе Г. Одномерный человек. М.: Мысль, 1994. С. 53–55.

Основные принципы искусствознания, независимо от того, в рамках какого художественного стиля оно развивается, имеют двойственный, *описательно-оценочный характер*. Искусствознание отправляется от реального опыта художественного восприятия, в частности, восприятия произведений искусства, и является попыткой описания и обобщения этого опыта. Вместе с тем оно всегда содержит как оценки отдельных актов художественного восприятия, художественных стилей и направлений в искусстве, так и рекомендации относительно того, что считать «подлинным трагизмом», «подлинной красотой», «истинной поэзией» и т. п.

Двойственные выражения присутствуют не только в научных, но и в любых иных рассуждениях. Причина универсальной распространенности таких выражений проста: человек не только созерцает и описывает реальность, но и преобразует ее. Для действия нужно оценить существующее положение вещей и наметить перспективу его трансформации. Необходимо, иными словами, не только сказать о том, что есть, но и высказаться о том, что должно быть. Нередко описание и оценка совмещаются в одних и тех же утверждениях, что делает их описательно-оценочными.

Ценности, являющиеся, по выражению Ф. Ницше, «пунктуациями человеческой воли», представляют собой необходимое условие активности человека. В процессе реальной практики созерцание и действие, описание и оценка чаще всего неразрывно переплетены. Это находит свое отражение и в языке: одни и те же выражения нередко выполняют одновременно две противоположные и, казалось бы, несовместимые функции — описание и оценку.

Простым и наглядным примером двойственных высказываний служат определения толковых словарей. Задача словаря — дать достаточно полную картину стихийно сложившегося употребления слов, описать те значения, которые придаются им в обычном языке. Но составители словарей ставят перед собой и другую задачу — нормировать и упорядочить обычное употребление слов, привести его в определенную систему. Словарь не только описывает, как реально используются слова, но и указывает, как они должны правильно употребляться. Описание он соединяет с требованием.

Еще одним примером двойственных выражений являются правила грамматики: они описывают, как функционирует язык, и вместе с тем предписывают, как правильно его употреблять. Если в определениях толковых словарей ярче выражена их де-

скриптивная роль, то в правилах грамматики доминирует их прескриптивная функция.

Вопрос о том, является ли какое-то утверждение искусствознания описанием, оценкой или же оно парадоксальным образом соединяет описание и оценку, обычно невозможно решить вне контекста употребления этого высказывания. Изолированные примеры описаний и оценок не ставят под сомнение этот общий принцип, так как в этих примерах всегда подразумеваются типичные контексты употребления конкретных предложений.

Подразделение всех утверждений искусствознания на описательные, оценочные и двойственные во многом зависит от истории этой науки. Оно исторически конкретно и всегда связано с определенным «настоящим». Утверждение об искусстве, когда-то звучавшее как установление «чистого факта», со временем может превратиться в типичную оценку или наоборот.

Это относится не только к искусствознанию, но и к киноведению. Чистые, или открытые, оценки встречаются в нем крайне редко и выглядят довольно неестественно в контексте строго научного разговора. Но в киноведении всегда присутствуют двойственные, описательно-оценочные утверждения, соединяющие вместе описание и оценку и функционирующие в одних ситуациях как описания, а в других как оценки. В киноведении деление суждений на описательные, оценочные и двойственные также зависит от истории этой науки, поскольку непременно связано с «настоящим».

«Шестнадцатому столетию, — пишет искусствовед XIX века Г. Вёльфлин, — было суждено если и не открыть, то художественно использовать мир аффектов, величественных движений человеческого духа. Сильный интерес к психическим событиям является отличительным признаком его искусства... С XVI столетием прекращается благодушное повествование. Угасает радость rastворения в широте мира и в полноте вещей»⁶. Самому Вёльфлину, как и его современникам, этот отрывок представлялся чистым описанием ведущей особенности искусства шестнадцатого века. Сейчас этот фрагмент кажется уже явной оценкой данного периода развития искусства.

Сходным образом в киноведческой работе о начальном периоде развития кино можно сказать, что тогда кино открывало мир величественных движений человеческого духа и явно тяготело к изображению исключительных страстей и состояний человеческого духа. О немом кино Чарли Чаплин как-то с иронией заметил: «Это было неплохое кино: женщины тогда совсем не говори-

⁶ Вёльфлин Г. Классическое искусство. СПб., 1997. С. 217.

ли». Когда-то подобного рода замечания могли казаться чистыми описаниями, теперь же они звучат уже как оценки.

Двойственные утверждения, имеющие неотчетливо выраженный описательно-оценочный характер и стоящие ближе к описаниям, чем к оценкам (нормам), можно назвать «элементарными описательно-оценочными утверждениями», подчеркивая их распространенность и явное доминирование в них описательной функции над оценочной. Такие утверждения, будучи частью сложной системы утверждений, обычно несут на себе отблеск входящих в эту систему или служащих ее координатами ценностей.

Простой пример элементарного описательно-оценочного утверждения: «Прекрасное изображение чёрта, — пишет искусствовед Х. Зедльмайр, — прекрасно потому, что изобразительно оно согласовано с сущностью чёрта. Собственно, можно было бы сформулировать острее: потому что оно изобразительно истинно. К красоте изображения необходимо относится и его соответствие объекту — соответствие собственно тому, что оно хочет сказать, и шире: тому, что оно имеет в виду»⁷. За этим утверждением, кажущимся на первый взгляд чисто описательным, на самом деле стоит вполне определенная нормативная идея: красота должна включать соответствие объекту, то есть быть связанной с истиной.

Никаких чертей, понятно, не существует. Разговор о соответствии изображения чёрта реальности, об отсутствии такого соответствия или даже о намеренном изображении чёрта красивым является пустым, если не выдвигается явная или неявная норма, что красота должна быть связана с истиной. Принятие такой нормы только в редких случаях оказывается целесообразным. Чаще всего она оценивается как явно неэффективная, не способная привести к универсальному истолкованию красоты.

Особенности оценочных утверждений в киноведении

Центральную роль в киноведении играют суждения, которые звучат как императивы, — предикат «есть» подразумевает «должно быть». Этот «двухмерный стиль мышления» составляет внутреннюю форму всех нормативных наук, постоянно переключающихся от пассивных, созерцательных употреблений языка к активным, деятельностным его употреблением. В качестве примеров суждения: «Кинорежиссура есть (должна быть) знание и опыт», «Совершенная кинодействительность есть предмет совершенного знания», «Всякий человек фотогеничен» и т. п. Аналогично обстоит дело с суждениями: «Создаваемая фильмом красота есть гармония формы и содержания», «Произведение

⁷ Зедльмайр Х. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб.: Аxioma, 2000. С. 160.

киноискусства представляет собой чувственное воплощение значимой идеи», «Главная задача киноведения состоит в истолковании ценности и значения искусства кино» и т. п.

Хотя ценности, стоящие за наукой о кино, являются разными в разных обществах, в каждом обществе имеются какие-то основополагающие ценности, определяющие координаты исследования кино. Эти ценности могут не быть предметом специального изучения, но они всегда существуют и задают основные направления изучения кино. Кроме того, само такое исследование порождает определенные ценности, отстаиваемые открыто или только подразумеваемые. Российское кино описывается в координатах во многом иных, хотя и сходных ценностей, чем европейское и американское кино; описывать в подобных координатах, допустим, латиноамериканское или индийское кино было бы неестественно.

К элементарным описательно-оценочным утверждениям можно отнести и утверждения с так называемыми *оценочными словами*. Многие понятия как обычного языка, так и языка гуманитарных наук, включая искусствознание и киноведение, имеют явную оценочную окраску. Круг этих понятий, сопряженных с позитивной или негативной оценкой, широк и не имеет четких границ. В числе таких понятий: «красота» как противоположность отвратительному и безобразному; «гармония» и «согласие» как противоположность дисгармонии и конфликту и т. п. Введение подобных понятий редко обходится без привнесения неявных оценок.

Ценности входят в рассуждение не только с особыми «оценочными словами». При своем употреблении любое слово, сопряженное с каким-то устоявшимся стандартом, способно вводить неявную оценку. Именуя вещь, мы относим ее к определенной категории и тем самым обретаем ее как вещь данной, а не иной категории. В зависимости от названия, от того образца, под который она подводится, вещь может оказаться или хорошей, или плохой.

Называние — это подведение под некоторое понятие, под представляемый им образец вещей определенного рода, и значит, оценка. Назвать привычную вещь другим именем значит подвести ее под другой образец и, возможно, иначе ее оценить. Таким образом, не только «оценочные», но и, казалось бы, оценочно нейтральные слова, подобные «художнику», «произведению киноискусства», «неореалистическому фильму», способны выражать ценностное отношение. Это делает грань между описательной и оценочной функциями языковых выражений особен-

но зыбкой и неустойчивой. Как правило, вне контекста употребления выражения невозможно установить, описывает ли оно, или оценивает, или же пытается сделать и то и другое сразу.

Еще одним типом описательно-оценочных утверждений, отстоящих дальше от полюса чистых описаний, чем элементарные описательно-оценочные утверждения, являются обычные в искусствознании и в киноведении утверждения о тенденциях развития искусства и, в частности, искусства кино, отдельных направлений и школ в искусстве и киноискусстве и т. д. Утверждения о тенденциях подытоживают изучение развития определенных явлений искусства или теоретических представлений о нем и поэтому имеют известное описательное содержание. Вместе с тем такие утверждения представляют собой перспективу будущего развития исследуемых явлений. Суждение о перспективе предполагает выделение исследователем устойчивых ценностей, способных и в дальнейшем направлять деятельность художников и тех, кто изучает их творчество. В таком суждении говорится не о том, что есть, и даже не о том, что фактически будет, а о том, что должно быть, если принять во внимание определенные факторы развития искусства, в первую очередь те ценности, которые окажутся способными быть ориентирами деятельности тех, кто занимается искусством, в будущем. Все утверждения о тенденциях эволюции искусства и киноискусства, отдельных их направлений, теоретического их осмысления и т. д., наряду с описательным содержанием, имеют также оценочное содержание.

Неявные оценки и оценочно окрашенные утверждения обычны в искусствознании и киноведении. Если под оценками понимается, как обычно, только то, что нашло явное выражение в специальных оценочных суждениях, сфера ценностей резко сужается: остаются только внешние для процесса познания ценности, подобные моральным, эстетическим или религиозным. Можно предположить, что они имеют определенное отношение к искусствознанию и киноведению. Но даже в этом слабом допущении нет прямой необходимости.

В киноведении оценки и двойственные, описательно-оценочные утверждения обычны. Именно это дает основание отнести его к нормативным наукам.

Здесь уместны конкретные примеры из киноведческой литературы. Работа над сценарием, как и всякое творчество, по большей части происходит по наитию, и многие профессионалы кинематографа считают, что художественная свобода и анализ несовместимы. У. Индик в книге «Психология для сцена-

⁸ См.: Indyk W. Psychology for Screenwriters. London, 2004. Ch. 2.

ристов» категорически с этим не согласен⁸. Анализируя теории психоанализа — от Зигмунда Фрейда и Эрика Эриксона до Морин Мердок и Ролло Мэя, автор подкрепляет концепции знаменитых ученых примерами из известных фильмов с их вечными темами: любовь и секс, смерть и разрушение, страх и гнев, месть и ненависть. Рассматривая мотивы, подспудные желания, комплексы, движущие героями, Индик оценивает победы и просчеты авторов, которые в конечном счете нельзя скрыть от зрителя. Ведь зритель сопереживает герою, идентифицирует себя с ним, проходит вместе с ним путь трансформации и достигает катарсиса. Рассуждая об этих вещах, Индик не раз использует открытые оценки, причем абсолютные оценки, формулируемые с «хорошо» и «плохо».

В книге А.Л. Риса «История экспериментального кино и видео: от канонического авангарда к современной британской практике» (2004) при переопределении автором авангарда некоторые авангардистские художественные приемы английского и американского кино оцениваются как «интересные», «новаторские», «высоко оригинальные», другие же приемы относятся к «надуманным» и «неудачным»⁹. Автор избегает аксиологических предикатов, однако его рассуждения не становятся от этого оценочно нейтральными.

В первой обстоятельной истории «радикального Голливуда» П.М. Була и Д. Вагнера сравнительные оценки присутствуют уже в самом отборе «голлиудских левых»: сценаристов, актеров, режиссеров и продюсеров¹⁰. Творчество некоторых из них оценивается высоко, другие — упоминаются лишь мимоходом, хотя среди них есть и хорошо известные широкому зрителю актеры и режиссеры.

В книге П. Хеймса сопоставляются лучшие чешские, словацкие, венгерские и польские фильмы¹¹. Отбор фильмов для сравнительного анализа невозможен, конечно, без сравнительных оценок с «лучше» и «хуже».

Анализ описательно-оценочных и чисто оценочных утверждений в языке искусствознания и киноведения является еще одним аргументом в критике выдвигавшегося философией позитивизма и неопозитивизма требования исключить любые оценки из языка социальных и гуманитарных наук и тем более из языка нормативных наук. Поскольку человеческая деятельность невозможна без оценок и норм, науки, изучающие человека и общество и имеющие своей конечной целью рационализацию человеческой деятельности, всегда формулируют имплицитные или даже эксплицитные ценности. Проблема не в устранении выра-

⁹ Rees A.L. A History of Experimental Film and Video: from Canonical Avant-guard to Contemporary British Practice. Oxford University Press, 1996. P. 93–94.

¹⁰ См.: Buhle P.M., Wagner D. Radical Gollivood: The Untold Story Behind American Favorite Movies. Los Angeles, New Press, 2002.

¹¹ Hames P. The Cinema of Central Europe. London: Wallflower Press, 2004.

жающих эти ценности оценок, что в этих науках в принципе недостижимо, а в разработке способов обоснования объективности выдвигаемых оценок. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Витгенштейн Л. Желтая книга // Хинтикка Я. О Витгенштейне. — М.: Канон+, 2013. — 272 с.
2. Витгенштейн Л. Философские работы. — М.: Гнозис, 1994. — 612 с.
3. Зедльмайр З. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. — СПб.: Аxiома, 2000. — 276 с.
4. Ивин А.А. Современная философия науки. — М.: Высшая школа, 2005. — 592 с.
5. Hames P. *The Cinema of Central Europe*. — London: Wallflower Press, 2004. — 291 p.
6. Indyk W. *Psychology for Scenarists*. — London, 2004. — 152 p.

REFERENCES

1. Hintikka Ya. O Wittgensteine. [On Wittgenstein] // — Moscow: Kanon+, 2013. — 272 p.
2. Wittgenstein L. *Filosofskiye raboty*. [Philosophical Works] — Moscow: Gnozis, 1994. — 612 p.
3. Zedlmayr Z. *Iskusstvo i istina. Teoriya i metod istorii iskusstva*. [Art and Truth. Theory and Method of History of Art] — SPb.: Axioma, 2000. — 276 p.
4. Ivin A. *Sovremennaya filosofiya nauki*. [Modern Philosophy of Science.] — M: Vysshaya shkola, 2005. — 592 p.
5. Hames P. *The Cinema of Central Europe*. — London: Wallflower Press, 2004. — 291 p.
6. Indyk W. *Psychology for Scenarists*. — London, 2004. — 152 p.

Film Studies As a Normative Academic Discipline

Irina Nikitina

PhD (Philosophy)

Alexander Ivin

PhD (Philosophy), Professor

UDC 168.5

ABSTRACT: In the article for the first time both in Russian and foreign investigation the concept of cinematology as film and arts studies in general as a normative academic discipline is introduced. The authors assert that the key feature of the normative science is the formulation of the mostly non-evident, though sometimes evident evaluations and norms. The authors argue against the assertion that cinema and arts studies are mainly a descriptive discipline that doesn't contain any even obscure evaluations or recommendations. Cinema and arts studies take off actual experience of artistic perception, in particular the perception of the works of art, and attempt at description and generalization of this experience. The latter always contains both estimation of particular acts of artistic perception, art styles and trends, and recommendations concerning what may be evaluated as "genuine tragedy", "genuine beauty", "film-masterpiece". Assertions functioning as imperatives, where the predicate 'is' implies 'ought to be', play the focus role in film studies. This 'two-dimensional' mode of thinking composes inner form of all normative sciences constantly switching from passive contemplative speech usage to active pragmatist one. Approaching empirically, the authors argue, that there always evaluation and ambiguous, descriptive statements become apparent in film studies. This fact gives reason to refer film studies to normative disciplines.

KEY WORDS: research methodology, classification of sciences, humanities and social science, normative science, cinema studies, evaluations and norms, estimation.