

о транспортировке космических кораблей долгое время связывался с предубеждением, что ракета является средством передвижения лишь в воздушном пространстве, т. е. вопрос формировался слишком узко, что мешало нахождению правильного пути его решения. Успех провинциального учителя был обусловлен тем, что он увидел в ракете средство передвижения вообще.

Таким образом, средства, предлагающиеся для решения слишком узких проблем, несовместимы с необходимыми и достаточными средствами. Это означает, что формулировка проблемы противоречива, а сама проблема является псевдопроблемой. Согласно известному закону логики, при ее решении можно получить «все что угодно», например, как утверждение, так и отрицание некоторого положения. Однако такой результат не представляет познавательной ценности. Говоря словами К. Маркса, «цель, для которой требуются неправые средства, не есть правая цель»¹¹.

При присоединении к противоречивой системе новых средств противоречивость системы сохраняется. Отбрасывание от нее некоторых элементов может привести к непротиворечивой системе.

Задача исследователя заключается в том, чтобы, устраняя избыточные и противоречивые данные в условиях проблемы, по необходимости расширяя или суживая ее, добиться такой ситуации, когда средства становятся необходимыми и достаточными для достижения цели. Тем самым проблема превращается в задачу с четкой, ясной и однозначной постановкой (или хотя бы приблизительно эквивалентной ей). Очевидно, не все здесь зависит от исследователя. Существуют объективные обстоятельства, в силу которых многие проблемы остаются длительное время не только нерешенными, но даже непоставленными. Таким образом, уже на уровне наиболее общих характеристик научной деятельности обнаруживаются возможности уточнения понятий задачи и проблемы, классификации проблемных ситуаций, открываются перспективы изучения их генезиса.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 1.

² Хинтика И. Вопрос о вопросах.—В сб.: Философия в современном мире. Философия и логика.—М., 1974, с. 304.

³ Collingwood R. An Autobiography. Oxford, 1944, p. 30.

⁴ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 102.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 184.

⁶ См.: Трубников Н. Н. Цель.—Философская энциклопедия, т. 5.—М., 1970, с. 461.

⁷ См.: Амбарцумян В. А., Казютинский В. В. Научные революции и прогресс в исследовании Вселенной.—Вопросы философии, 1978, № 3, с. 64.

⁸ См.: Алексеев И. С. О принципах и средствах методологического подхода к анализу измерений.—В кн.: Проблемы методологии научного познания.—Новосибирск, 1968.

⁹ Наука о науке.—М., 1966, с. 393.

¹⁰ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 370.

¹¹ Там же, т. 1, с. 65.

Г. В. ДРАГОВЕЦ, В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КИНО

Понятие «интерпретация» все чаще используется в области эстетики и искусствознания. В научном знании интерпретация выступает как истолкование наблюдений, экспериментальных данных, т. е. как метод поиска возможностей установления истины.

Интерпретация в искусстве (в предельно широком значении) рассматривается как толкование произведения в процессе его восприятия, установление поэтического смысла.

Не претендуя на полноту охвата сложной проблемы интерпретации в искусстве, попытаемся лишь эскизно выделить ее некоторые существенные, на наш взгляд, стороны. Наиболее интересными для анализа в соответствии с нашей задачей представляются взаимоотношения литературы и кино. Однако прежде необходимо выявить объективные основания, являющиеся базой для данного типа взаимодействия искусств.

При рассмотрении процессов перенесения литературного произведения на экран мы исходим из следующих определений этих видов искусства.

Литература — самостоятельный вид искусства, использующий в качестве главного изобразительно-выразительного средства слово, несущее обобщенный понятийный смысл¹. Кинематограф представляет собой сложный, синтетический вид искусства, обладающий специфическим материалом и особыми средствами, среди которых доминирующим является изображение². Но и слово, и изображение являются лишь материалом для создания художественного образа. Наиболее важным оказывается способ соединения слов в литературе и монтаж кадров в кино. И хотя в слове содержится обобщенный понятийный смысл, а изображение (мизанкадр) запечатлевает единичное явление, факт действительности, в результате их соединения рождается конкретный художественный образ, несущий в себе обобщение явлений действительности и выражающий это обобщение в виде некоей новой реальности, т. е. через единичное. Сходство функционирования, казалось бы, далеких коммуникативных единиц, каковыми являются слово и изображение, проявляется в сходстве результатов — создании художественного образа.

Особенностью художественного образа является организованная в целостность информация различных уровней. Одним из таких уровней выступает объект изображения, характеризующий единичное в художественном образе, произведении. Объект изображения как факт действительности может быть воспроизведен тем или другим видом искусства, специфическими изобразительно-выразительными средствами. Это является, на наш взгляд, другим основанием для взаимодействия литературы и кинематографа в рассматриваемом аспекте.

Социально-культурные нормы выступают значениями, характеризующими общепринятые представления о прекрасном, безобразном, трагическом и пр.³ Данные нормы, отражаясь в конкретном произведении, могут выступать еще одним основанием для взаимодействия искусств.

В качестве следующего основания можно выделить мировоззренческие идеи, как предельно широкое понимание взаимоотношений мира и человека, как обобщение исторической практики, а потому являющиеся универсалиями. Речь идет о воплощении в искусстве «вечных» тем (любви, добра и зла, поиска истины и т. д.), образов, олицетворяющих эти проблемы (например, Гамлет, Фауст, Дон-Жуан), сюжетов, подвергавшихся многочисленным содержательным конкретизациям в разные эпохи различными искусствами.

Разумеется, выделенные нами основания для взаимодействия искусств являются наиболее общими и не исчерпывают всех его возможностей. Но поскольку художественный образ обладает специфическими признаками, обусловленными материалом искусства, он вбирает в себя ряд характерных особенностей того или иного вида искусства. Имея различные психофизиологические основания (например, визуальное восприятие, звук в кино, понятийное мышление в литературе), эти особенности являются обязательными компонентами всякого художественного образа, воплощенного в «материале» данных видов искусства. Конкретные особенности художественного образа определяются различными видами художественной условности — метафорической условностью в литературе и пластической деформацией в кино. Являясь необходимым компонентом конструирования смысла художественного образа, данные особенности выступают главным препятствием при перенесении последнего из одной системы изобразительно-выразительных средств в другую. Поскольку изменение особенностей, связанных с материалом, языком вида искусства предполагает изменение смысла и структуры художественного образа, это изменение и является интерпретацией в ином виде искусства. Интерпретация, рассматриваемая как художественное творчество, предполагает создание нового художественного образа в ином виде искусства.

Помимо этого следует учитывать индивидуальные особенности восприятия художественного образа кино и литературы. При восприятии оптического изображения в кино и при чтении художественного текста складывается некое чувственное представление. Его индивидуальный характер опосредованно обусловлен социально-культурными нормами общества, особенностями культурно-эстетического уровня развития личности. Изображение в кино предельно конкретно, этим прямо определяется характер чувственного представления, складывающегося у зрителя. Чувственное представление, связанное со словом, не детерминируется «наглядностью», «зримостью» последнего, как это имеет место в кино.

Обобщение складывающихся при чтении литературного произведения

чувственных и смысловых представлений, возникающих у режиссера, как и у любого читателя, на уровне восприятия литературного произведения, происходит в процессе съемки и монтажа фильма. На основании положения об индивидуальном характере возникающих при чтении чувственных представлений и индивидуальности его конкретизации в кинематографе, можно сделать вывод о невозможности нахождения однозначного соответствия между словом и экранным изображением, а следовательно, о множественности решений при перенесении литературного произведения в систему звукозрительных образов кинематографа.

При перенесении литературного образа на экран необходимо найти пути преобразования его в процессе перехода от одной художественной системы к другой. Одним из вариантов может быть экранное изображение объекта (фактов действительности), описанного в литературном произведении. В этом случае предпосылками воссоздания объекта являются, наряду с собственно текстом произведения, и различные внехудожественные факты и явления (исторические документы, мемуарная литература и т. д.). Произведение выступает как один из источников, определяющих общую структуру кинофильма. Иной подход заключается в воссоздании литературного произведения как факта искусства. Данный вариант представляется более сложным, поскольку задачей является нахождение киноэквивалента произведению литературы, т. е. выражение средствами киноязыка не только содержания, но и общей его структуры.

Принципом, определяющим особенности интерпретации, является идейно-художественная концепция режиссера, формирующаяся на основе ряда объективных и субъективных факторов. К объективным мы отнесем социальные условия, в которых создается произведение, социально-эстетические потребности эпохи, осмысливаемые художником, художественно-эстетические традиции, которым он следует. Субъективными факторами выступают мировоззренческие, эстетические ориентации режиссера, особенности творческого метода, мастерства.

Очевидно, что влияние социальных детерминант осуществляется опосредованно, через субъективно-личностное отношение художника к миру, выражающееся в его концепции интерпретации. Константным при интерпретации литературного произведения средствами кинематографа, на наш взгляд, является сюжетно-тематический комплекс произведения, уникальным — сама образная структура фильма как факта искусства, обусловленная художественной концепцией интерпретации и особенностями киноязыка.

Одним из теоретических оснований, подтверждающих положение о множественности экранных воплощений литературного произведения (при сохранении его идейно-тематического «ядра») является такое эстетическое свойство художественного образа, как многозначность, богатство заключенного в нем смысла. Художественный образ не только отражает объект действительности, но и включает в себе некое обобщение.

Ассоциативность, присущая художественному образу, выводит изображаемый предмет за пределы его единичного значения, соотносит его с аналогичными предметами и явлениями, образуя один из путей художественного обобщения. Ассоциативный характер последнего создает возможность многозначного толкования художественного образа, множественности его интерпретации в ином виде искусства. Однако здесь мы сталкиваемся с другой проблемой — определением границ толкования. Этот вопрос важен как с теоретической точки зрения, в связи с утверждением буржуазных эстетиков о безграничной множественности художественного образа и многозначности художественного содержания, так и с точки зрения практики искусства, предлагающей различные интерпретации произведений в различных видах искусства. Особую важность проблема истолкования приобретает в связи с обращением к произведениям классики.

Произведение искусства, по прохождении определенного исторического отрезка времени, становится художественной ценностью, в которой «кодируется» эпоха его создания, и каждое последующее поколение вкладывает в него дополнительный, созвучный своему времени смысл. Возможность различных толкований заключена, как указывалось выше, в многозначности восприятия и толкования художественного содержания и художественного образа. Создавая произведение, художник, очевидно, имеет своим адресатом вполне определенного читателя, зрителя, слушателя — представителей того общества, в котором он живет и творит. В этом заключается актуальность его произведения для современников. Вместе с

тем, запечатлевая типические черты конкретных явлений действительности, характеров, художественный образ заключает в себе возможность соотнесения с различными сторонами жизни, далекими от тех, которые послужили непосредственным источником возникновения произведения. Гамлет, Дон-Кихот— воплощение характеров, несущих печать конкретных исторических условий. Но эти же свойства в обновленном виде проявляются и на других этапах развития человеческого общества. Подлинно художественное произведение неисчерпаемо в том плане, что творческие его интерпретации не ограничены определенным временем.

В результате интерпретации возникает связь: произведение—кинофильм—аудитория, т. е. интерпретация средствами кинематографа является «звеном включения» классического произведения в духовную жизнь современного общества, в контекст современной культуры. На наш взгляд, сама постановка вопроса о качестве или возможности той или иной интерпретации правомерна при их множестве, при сравнительном анализе последних. Общественное представление о классическом произведении развивается теми представлениями, которые дают новые его интерпретации.

Произведение, обогащаясь новыми трактовками, формирует представление о себе самом, несет в себе неисчерпаемый общественный потенциал. Разумеется, этому служат лишь интерпретации, открывающие новое, общеинтересное.

¹ См.: Марксистско-ленинская эстетика.—М., 1973, с. 302.

² См.: Ждан В. Н. Введение в эстетику фильма.—М., 1972, с. 43.

³ См.: Волкова Е. В. Произведение искусства—предмет эстетического анализа.—М., 1976, с. 170.

Е. Н. ГУРКО

О ПОДХОДАХ К АНАЛИЗУ СООТНОШЕНИЯ ЭМПИРИЧЕСКОГО И ТЕОРЕТИЧЕСКОГО УРОВНЕЙ В СОЦИОЛОГИЧЕСКОМ ПОЗНАНИИ

Проблема соотношения эмпирического и теоретического, их структуры, критериев выделения и обоснования является весьма актуальной в современной философской литературе. Однако в исследовании этой проблемы имеется еще много нерешенных и дискуссионных моментов. Это объясняется прежде всего необычайной сложностью вопросов, связанных с эмпирией и теорией в науке. Определенную роль играет и то, что сама проблема ставится и решается обычно в плане поисков какого-то однозначного ее решения—выделения единственного критерия дифференциации знаний на эмпирические и теоретические, выяснение какого-то определенного механизма их взаимоотношений и т. д. Отсутствие сколько-нибудь значительных результатов при этом традиционном подходе вынуждает искать новые пути рассмотрения, ориентированные на комплексное исследование проблемы.

Прежде всего встает вопрос об экспликации проблемы соотношения применительно к готовому знанию и к процессу становления этого знания—процессу познания. Терминологически это находит свое выражение в различении эмпирического и теоретического как уровней знания и как видов познавательной деятельности. В реальном научном исследовании эти два аспекта представляются неразрывно связанными сторонами единого процесса. Тем не менее необходимо четко различать эти два подхода.

В социологии зачастую наблюдается их неправомерное отождествление, проявившееся, в частности, в дискуссии о структуре марксистской социологии. Многими авторами предлагалась следующая схема социологического знания: исторический материализм как общесоциологическая теория—теория среднего уровня—эмпирические социологические исследования. Однако здесь накладываются друг на друга два подхода, в результате чего эмпирическая разновидность социологического исследования включается в структуру социологического знания. Эта концепция вызывает справедливую критику за то, что эмпирические социологические исследования отрываются от теории и существуют сами по себе, тогда как из практики известно, что без применения социологической теории нельзя провести ни одного сколько-нибудь репрезентативного исследования.