От теории к методологии кино

С.Ю. Штейн
кандидат искусствоведения

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена обоснованию возможности и описанию перехода от предметно-концептуального теоретизирования в кинонауке, продуктом чего является фрагментарная теория кино, к специальной методологической работе, в рамках которой имеющиеся знаниевые представления проблематизируются, распредмечиваются, нормируются и организуются с учетом онтологии кино как системообразующего элемента кинематографа, рассматриваемого как система деятельности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

методология кино, онтология кино, теория кино, кинонаука, методолог кино, системное кинознание

Знания зачастую оцениваются по степени их функциональности в рамках типичных или конкретных ситуаций их актуализации. Однако функциональные знания не обязательно являются заместительными по отношению к тому, к чему они относятся. В связи с этим возникает вопрос определения их отношения к уже существующей или той потенциально возможной знаниевой модели[1] объекта, субъективированным, но функциональным представлением которого они являются.

В ситуации формирования целостной знаниевой модели в отношении некоего объекта, разрешение этого вопроса может быть реализовано двумя способами: либо это доказательное отсечение имеющихся предметных представлений как несоответствующих действительности, или же, учитывая функциональность этих представлений, их включение в том или ином качестве в структурную целостность самого объекта. Имея же дело с ситуацией, когда цель формирования целостной знаниевой модели не стоит, но есть необходимость в определенной упорядоченности уже существующего массива знаний, задействуется специфическая исследовательская стратегия.

Такого рода стратегия связана с выходом на «методологическую позицию», находясь на которой, исследователь из-за невозможности нормировать деятельность по получению и орга-

[1] Знаниевая модель — это заместительное знание в отношении конкретного объекта, получаемое при реализации специфической методологической работы, направленной на конструирование такого теоретического построения, которое является выражением максимально доступного на настоящий момент объективированного знания о данном объекте. Введение термина «знаниевая модель» необходимо, чтобы отделить объективированное заместительное знание от любого другого продукта познавательной деятельности. —

низации знаний должен, во-первых, провести проблематизацию существующего знания, во-вторых, его распредметить и, наконец, при наличии возможности, связанной с содержанием и спецификой этого знания, его функционально нормировать. Что, собственно, и является переходом от теории к методологии.

Ответам на вопросы — каким образом такой переход возможен в отношении кинематографа и существующего знания о нем, а также при каких условиях данный переход будет отделяться от чистой методологической работы (без этого актуальность и новизна настоящего исследования не столь очевидны), и, наконец, зачем вообще нужен такой переход, — и посвящена эта статья.

Что такое теория кино?

Теоретическое знание в рамках дисциплинарной предметности с парадигмальной составляющей — это единственно возможная в настоящий момент система знаний по отношению к объекту познания. Такого рода знание ограничено исключительно той формой рациональности, которая принята в качестве условия существования данной парадигмы. Работа любого исследователя в рамках дисциплинарной парадигмы направлена на приращение теоретического знания к имеющейся системе знаний. Но в то же время она ориентирована на попытку раздвинуть эти ограничивающие рамки, что в конце концов может привести к смене одной, существующей знаниевой парадигмы, парадигмой другой[2].

В рамках дисциплинарной предметности без парадигмальной составляющей, теоретическое знание — это частнопредметное представление объекта, обусловленное, во-первых, предметоформирующей позицией, на которой находится исследователь[3], а, во-вторых, той методологической «призмой», которая устанавливается между субъектом и объектом исследования.

Конкретные предметоформирующая позиция и избранный метод, равно как и границы той или иной формы рациональности в рамках парадигмального познания, являются не чем иным, как выражением определенных социокультурных обстоятельств, которыми обусловлен процесс познания (наличие и степень доступности существующих знаний об объекте, инструментов его познания и т. д.). При отсутствии единой для всех исследователей формы рациональности в рамках дисциплинарной предметности, каждое частное теоретическое знание по отношению к одному и тому же объекту будет не столько выражением реального знания о нем, сколько, во-первых, отображением искажающих свойств той предметоформирующей позиции, на которой находился исследователь, и той методологической призмы, кото-

[2] См. Кун Т. Структура научных революций. М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. С.112–113.

[3] Имеется в виду исходное смотрение исследователя на объект как на что-то. Например, на яблоко в процессе его познания изначально можно смотреть как на физический объект, как на функциональный объект, или как на эстетический объект и т. д. — *Прим. авт.*

рую он установил между собой и объектом исследования, а, во-вторых, тех социокультурных обстоятельств, в условиях которых развертывался процесс познания. Это, впрочем, не исключает того, что отдельные теоретические построения могут выполнять заместительную функцию в отношении познаваемого объекта (в форме целого или же отдельных его частей). В то же время работа каждого исследователя — это уникальная познавательная стратегия, а порождаемые знания — концептуальные представления, которые даже при формальной близости друг к другу зачастую принципиально не сочленяемы из-за разности понятийной и доказательной базы, фокусировки и локализации знания на различных аспектах, казалось бы, одного и того же.

Вряд ли вызовет возражение утверждение о том, что знания о кинематографе, в том числе теоретические, можно отнести к знаниям, которые находятся на уровне дисциплинарной предметности без парадигмальной составляющей[4]. Но в то же время, если рассматривать знания о кинематографе в некоей совокупности, образующей потенциально единую дисциплинарную предметность, мы сталкиваемся с целым рядом специфических проблем, связанных как с самим объектом познания, так и с теми существующими познавательными стратегиями, которые развертываются в его отношении.

[4] Причем под вопросом оказывается само это дисциплинарное единство, распадающееся на обособленные дисциплинарные области — социология кино, психология кино и т. д. — *Прим. авт.*

Среди таких проблем можно выделить две основные:

а) кинематограф ни в одном из существующих теоретических построений не рассматривается как нечто целостное, но исследуется исключительно через фрагментации, которые, будучи рассмотренными вне целостности, являются всего лишь некими частными случаями того или иного аспекта целого;

б) как правило, субъект познания и сам включен в познаваемый объект в качестве исполнителя определенной функции (например, режиссеры-теоретики, сценаристы, критики), и поэтому им созидается не столько знаниевая модель в отношении познаваемого объекта, сколько продуцируется знание-функция, которая подтверждает/доказывает/объясняет определенные аспекты, связанные с непосредственной практической деятельностью данного субъекта.

Чтобы разрешить первую проблему, необходимо ответить на сакраментальный вопрос «Что такое кино?», без ответа на который совершенно непонятно, в отношении чего должна строиться теория: в идеале — знаниевая модель, изначально абстрагированная от ее возможного функционального характера (что и будет разрешением второй проблемы).

Что такое кино? Проблема масштаба

Ответ на вопрос «Что такое кино?» очевиден и, по большому счету, не является чем-то проблемным: кинематограф — это сложная система деятельности. Проблема заключается в принятии данного ответа и в абстрагировании от изначального — предметно-масштабирующего взгляда на кинематограф, ограничивающего его, главным образом, до форм одного из продуктов рассматриваемой системы, то есть фильмов.

Источник данной проблемы, возможно, заключается в том, что для основного потребителя фильмов — массового зрителя кинематографические формы являются единственным продуктом кинематографа как системы деятельности. А все остальные аспекты данной системы интересуют зрителя постольку, поскольку они связаны с этим продуктом. Причем в самом фильме массового зрителя интересуют исключительно функциональные аспекты, то есть насколько этот продукт соответствует тем или иным ожиданиям, сформированным в его отношении. Иначе говоря, насколько при взаимодействии со зрителем фильм оказывается неким потенциальным средством, выполняющим ту или иную функцию, для реализации которой он и был создан (развлекательную, коммуникативную, познавательную и т. д.).

Для специфического представителя зрительского сообщества, так или иначе институализированного профессионального исследователя кино (кинокритика, киноведа, историка кино), фильм также является основным продуктом кинематографа системы деятельности, на который направлена его исследовательская рефлексия (в том числе, возможно, и потому, что фильмы являются центром интереса массового зрителя).

Начиная с Риччото Канудо, одного из первых теоретиков кино, основоположника киноэстетики, и до настоящего времени, ключевой киноведческий взгляд на фильмы связан с их интерпретацией как уникальных форм специфического — кинематографического искусства. Следствием этого является формирование ряда вариативных рамок эстетической рациональности, в которые заключаются фильмы. С образуемым эстетическим «полем» в основном и имеет дело профессиональный исследователь кино, по возможности включая массового зрителя в проблематику эстетического восприятия фильмов.

Не отказывая фильмам в праве на их эстетическую интерпретацию, при выходе на самый общий масштаб по отношению к кинематографу как системе, обнаруживается, что эстетическое восприятие кинокартин является не чем иным, как выражением специфической функции, средством для реализации которой вы-

ступает кинематографическое произведение. Это прежде всего игровая функция, актуализирующаяся в данном случае в форме его эстетической интерпретации. Но возникает другой вопрос, состоящий в том, что реализация игровой функции в данной форме становится возможной только тогда, когда эта форма так или иначе культивирована. То есть исходным положением здесь является то, что зритель как минимум знаком с определенными правилами этой игры, которые в самом общем масштабе могут быть представлены в виде определенной формы эстетической рациональности.

Таким образом, эстетическая интерпретация фильма является не чем иным, как ответом подготовленного зрителя на одно из функциональных свойств, которое содержится в кинопроизведении[5].

В то же время эстетическая интерпретация фильма не является единственным выражением игровой функции. В случае просмотра игрового фильма уже только одно отношение зрителя к происходящему на экране как к реальной действительности — также может быть интерпретировано как выражение игровой функции. Не говоря уже о том, что слово «эстетическое» с легкостью заменяется на любое другое — философское, культурологическое, психологическое, междисциплинарное, а также более укрупненное — концептуальное, в границах самих дисциплинарных предметностей (независимо от масштаба и с учетом возникновения целого ряда производных от них форм рациональности). Таким образом, игровое поле интерпретации фильма распадается на целый спектр дискурсивных уровней, на которых конструируемые знания по отношению к фильму являются не знаниевыми моделями, а предметными представлениями. Вполне возможно, что, будучи зафиксированными в форме текстов, растиражированными, эти знания являются так или иначе функциональными в рамках кинематографа системы деятельности.

Поэтому, например, с методологической точки зрения весьма слабыми, неубедительными, хотя и понятными, предстают попытки исследователя кино Дэвида Бордвелла (все чаще цитируемого отечественными киноведами) дистанцироваться от всевозможных, с точки зрения используемых методов — четко артикулируемых предметных подходов (феноменологического, феминистского, марксистского и т. д.), справедливо маркируемых им как интерпретационные с тем, чтобы провозгласить некий методологически независимый подход — «поэтику кино»[6], которая, впрочем, также обусловлена методами, но в границах иной, чем критикуемые им подходы, рамки рациональности. При этом нас не интересует оценка ни самой этой формы рациональности, ни

[5] Например, точно так же хорошее настроение будет являться ответом массового зрителя на развлекательную функцию фильма, а полученное знание – реакцией на функцию познавательную. — *Прим. авт.*

[6] Бордвелл Д. Поэтика кино // Киноведческие записки. 2011/2012, № 100/101. С. 130–131.

тех конкретных методов, которые им используются в ее рамках. Необходимо, однако, отметить, что как только Бордвелл включает в методологию своей «поэтики» элементы когнитивного подхода, то он сам резко ограничивает используемый подход естественнонаучной формой рациональности. И главное — не ставя конкретную цель, связанную с условием формирования объективированного знания, он не может полностью абстрагироваться ни от той или иной формы рациональности, ни от избираемых им методов. То есть без специального целеполагания ни одна познавательная стратегия невозможна без искажающей призмы методов.

Функция же у такого рода предметных представлений о фильмах по сути одна, она возможно возникает даже без специального авторского целеполагания: включение зрителя в игру, связанную с тем специфическим дискурсом, чьих рамок придерживается данное предметное, а точнее сказать — *предметно-функциональное представление*.

Что такое кино?
Проблема определения состава системной целостности

Говоря о кинематографе как о сложной системе, имеется в виду, что его целостность состоит не из одного, а из целого ряда взаимосвязанных видов деятельности. В первую очередь это: фильмопроизводство, организация первичного экранного фильмопотребления, внеэкранная реализация фильмов, организация фильмосохранения, организация вторичного экранного фильмопотребления.

Один из основных вопросов, связанных с определением системной целостности кинематографа, заключается в следующем: относить ли к нему такие виды деятельности, как получение и организация знаний о кинематографе, а также деятельность, связанную с ведением образовательных программ?

Имея в виду этот вопрос, в предыдущем пункте мы потому-то и остановились на подробном описании проблемы масштаба и разборе формирования знаниевых построений в отношении фильма как основного предмета исследовательской рефлексии. Определив предметные представления о фильмах как предметно-функциональные, мы тем самым доказательно включили деятельность по их формированию в системную целостность кинематографа. В то же время остается вопрос, связанный с предметными представлениями об иных частях кинематографа, которые, безусловно, относятся к деятельности по получению и организации знаний о нем. Ответ также может быть связан с решением вопроса о возможности включения в системную целост-

ность кинематографа деятельности по ведению образовательных программ.

Профессиональное кинообразование (в той или иной форме, на том или ином уровне) реализует включение обучающегося в определенную деятельность, связанную с кинематографом, в качестве исполнителя той или иной внутрисистемной функции. Если абстрагироваться от реалий определенного времени, которые, отражая конкретную ситуацию, могут быть не типичными, то логичным будет установление взаимообусловливающей связи между кинообразованием и остальными видами деятельности, образующими кинематограф как систему. Через включение в себя не связанных изначально с нею субъектов система репродуцирует профессиональные кадры, которые затем осуществляют ее собственное функционирование. Механизмом этого процесса является кинообразование, которое в качестве инструмента использует в том числе и разнообразные предметные представления о кинематографе.

При отсутствии единой знаниевой модели, которая бы выполняла заместительную функцию в отношении кинематографа, в тех случаях, когда это необходимо, например, в рамках ведения образовательных программ, предметные представления используются в качестве знаний, выполняющих в отношении кинематографа *условно-заместительную функцию*.

Те предметные знания о кинематографе, которые не задействуются в кинообразовании, так или иначе функционально используются в иных видах деятельности в границах кинематографа как системы деятельности. Иначе они не являются функциональными, по крайней мере в рамках рассматриваемой системы. В этом случае, для этой системы, такие предметные представления уничижаются до их формального отсутствия. Ведь в отличие от иных представлений (например, фантазийных), такие представления маркируются как знаниевые только потому, что в них подразумевается наличие определенных знаний в отношении чего-либо. В идеальном случае — заместительного знания (и тогда мы имеем дело со знаниевой моделью), в иных же случаях — предметного знания, обусловленного рядом обстоятельств. При этом функция заместительного знания очевидна и связана она с замещением объекта в ситуациях, когда это необходимо и возможно. Функции же предметных представлений разнообразны (например, функционировать в качестве заместительного знания при его отсутствии или выполнять функцию по проблематизации существующего заместительного знания и т. д.).

Такого рода заключение позволяет сделать вывод относительно не только знаний, связанных с кинематографом, но и вообще любых знаний, находящихся на уровне дисциплинарной предметности без парадигмальной составляющей: предметные представления либо так или иначе функционально задействуются в границах опредмечиваемого ими объекта, либо в момент обращения к ним в определенный отрезок времени функционально не используются по целому ряду возможных причин. Таких как:

а) о них никто, кроме их авторов, не знает;

б) они менее функциональны по отношению к иным существующим и функционально используемым предметным представлениям;

в) они являются не доказуемыми вариантами знаниевой модели объекта;

г) они не имеют к объекту никакого отношения (впрочем, в таком случае под вопросом оказывается сама атрибуция знания как предметного представления относительно данного объекта).

Таким образом, при функциональном использовании предметных знаний в рамках некой системной целостности они должны рассматриваться как составные части специфического элемента, входящего в данную целостность (в рассматриваемом случае как продукт деятельности по получению и организации знаний, связанных с кинематографом).

Формулируя промежуточные выводы, необходимо зафиксировать три важных аспекта.

Первый аспект. Совокупность предметных представлений, так или иначе функционально используемых в границах видов деятельности, входящих в системную целостность кинематографа, включается в качестве продукта в состав деятельности по получению и организации знаний, связанных с кинематографом.

Второй аспект. Деятельность по получению и организации знаний, связанных с кинематографом, а также деятельность по ведению образовательных программ интегрируются в системную целостность кинематографа.

Третий аспект. Такое включение вменяет теории кино необходимость формировать теоретическое знание по отношению и к этим видам деятельности.

Системное кинознание

Несмотря на тотальную предметность наличествующего знания в отношении кинематографа, предполагая принципиальную возможность создания знаниевого заместителя в его отношении, в ряде работ[7] предпринималась попытка формирования такой

[7] Штейн С. Допарадигмальная кинонаука и предпосылки к научной революции. Системное кинознание // Менеджер. Кино. 2010. № 7. С. 54–63; Штейн С.Ю. Кинематограф — методология — познание // Артикульт. 2012. № 4 (8). С. 1–19; Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. № 2 (10). С. 95–115.

исходной познавательной ситуации, в которой продуцирование заместительного знания стало бы возможным. В результате использования системного подхода — системодеятельностного подхода Г.П. Щедровицкого и метода полиразмерного теоретического моделирования — были сформулированы принципы системного кинознания как науки о кинематографе, рассматриваемого как система деятельности, которая сама была выведена из этой системы.

Продуктом такой науки является методологическая парадигма в отношении кинематографа, включающая в себя знаниевую модель объекта (совокупность знаний, доступных для объективации), предметно-функциональный элемент, входящий в структурную целостность этой модели (организованная совокупность отрефлексированных предметных представлений об объекте), а также механизм перманентной рефлексии, связанный с рефлексивным включением любого нового или ранее не отрефлексированного знания как части знаниевой модели (при условии заместительного характера содержащегося в нем знания и его отсутствия в наличествующей модели) или же — в том или ином качестве в предметно-функциональный элемент (в связи с выявленной предметностью данного знаниевого представления).

В процессе создания принципов метапарадигмальной науки о кино предполагалось, что, будучи сформированной, она может и должна заменить существующую внутрисистемную деятельность по получению и организации знаний, связанных с кинематографом. Однако оказалось, что системное кинознание не может заменить собой деятельность по получению и организации знаний о кинематографе, являющуюся структурным элементом кинематографа системы деятельности. Однако следует учитывать, что в случае формирования системного кинознания, оно должно содержать в себе знание об этой деятельности (равно как и об остальных видах деятельности в рамках кинематографа системы деятельности) в форме их заместительной модели.

Основная причина состоит в том, что системное кинознание не содержит в себе (и содержать не может!) механизма формирования предметных знаний. Такого рода знания возникают исключительно в рамках внутрисистемной деятельности по получению и организации знаний о кинематографе, которая, во-первых, является деятельностью не нормированной, а, во-вторых, — зависящей как от индивидуальной исследовательской рефлексии, так и от тех внутрисистемных видов деятельности, в рамках которых явно или скрыто и формируются запросы на функциональные предметные представления.

Кроме того, функциональное внутрисистемное использование системного кинознания, требует его адаптации. В результате, то что является безусловным достоинством системного кинознания, прежде всего целостность знаниевой модели кинематографа, единый методологический инструментарий и метаязык знаниевых построений деконструируется до непоправимого уничижения.

Не отказываясь от дальнейшей работы по формированию методологической парадигмы в отношении кинематографа, можно сформировать непротиворечивую по отношению к системному кинознанию, но возможно более функциональную и продуктивную познавательную ситуацию. Отказываясь от цели, связанной с конструированием целостного знания в отношении кинематографа, исследовательский фокус переносится на предметные представления: выявление механизмов их формирования, организацию и представление получаемого знания о них в единой понятийной форме (что, например, является чрезвычайно важным для функционального ведения образовательных программ, связанных с кинематографом). Однако реализация такой познавательной ситуации требует кардинально изменить вектор исследовательской работы с метапарадигмального на методологический. ■

(Окончание статьи в следующем номере)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бордвелл Д. Поэтика кино / пер. с англ. Л. Мезеновой // Киноведческие записки. 2011/2012. № 100/101. — С. 130–184.*
2. *Кун Т. Структура научных революций. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. — 605 с.*
3. *Штейн С. Допарадигмальная кинонаука и предпосылки к научной революции. Системное кинознание // Менеджер. Кино. — 2010, № 7. — С. 54–63.*
4. *Штейн С. Ю. Кинематограф — методология — познание // Артикульт. — 2012, № 4 (8). — С. 1–19.*
5. *Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. — 2013, № 2 (10). — С. 95–115.*

REFERENCES

1. *Bordwell D. Poe'tika kino [Poetics of Cinema] / per. s angl. L. Mezenovoj // Kinovedcheskie zapiski. 2011/2012. № 100/101. — P. 130–184.*
2. *Kuhn T. Struktura nauchnyx revolyucij [The Structure of Scientific Revolutions]. — M.: OOO «Izdatel'stvo AST», 2003. — 605 p.*
3. *Schtein S. Doparadigmal'naya kinonauka i predposylki k nauchnoj revolyucii. Sistemnoe kinoznanie [Pre-paradigmatic cinemascience and prerequisites to scientific revolution. System cinemaknowledge] // Menedzher. Kino. — 2010, № 7. — P. 54–63.*
4. *Schtein S.Yu. Kinematograf — metodologiya — poznanie [Cinema — methodology — knowledge] // Artikul't. — 2012, № 4 (8). — P. 1–19.*
5. *Schtein S.Yu. Ontologiya kino i problematizaciya klyuchevyx voprosov teoreticheskogo kinovedeniya [Ontology of cinema and problematization of key questions of the theoretical cinema studies] // Artikul't. — 2013, № 2 (10). — P. 95–115.*

From Theory to Methodology of Cinema

Sergey Schtein
PhD (Art), assistant professor

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article aims at justification and description of transcendence from the object-oriented and conceptual-oriented theorizing in cinema studies resulting in the existing fragmentary theory of the cinema to the special methodological development as a framework of problematization of the existing knowledge-modified representations, for their de-objectivation, rationing and arranging according to the program of the cinema onthology, understood as a main constructive element of the cinema considered as system-of-activities.

The author analyzes "turn" from classic to specific methodological work connected with transition from an activity problematization to problematization of object representations concerning cinema, replacement of a reflexive stage — process of a de-objectivation of problematization, and a stage of promotion of methodical provisions — rationing the de-objectivation knowledge.

As one of initial conditions of the special methodological activity developed in article the notion of *norm* is defined in work of the methodologist of cinema ,connected with the fact, that the objectified parts of knowledge of a cinema received by it, have to be in relation to ontology of cinema to the scalable derivative expressed in the logical, structural and conceptual key set by theoretical model of ontology cinema.

This condition does the received constructions within the described methodological work functionally jointed with each other without carrying out additional methodological work. Thus, methodology of cinema described in article as a specific form of activity, first, is the effective tool for work with any sort as object representations of a cinema, and, secondly, the subject independent mechanism forming the objectified film theory. That ushers in essentially new stage in development of cinema studies.

Summing up, personality of the new specific subject of cinema studies, that is the *methodologist of cinema*, intended to carry out this methodological work, is described. The functions of the methodologist in its framework are limited not only by its own strict norms, but also by a number of the ethical principles allowing it, being in an activity cinema system, to abstract from the situation and prevent from becoming a part of the system.

KEY WORDS: methodology of cinema, ontology of cinema, film theory, cinema science, methodologist of cinema, system cinema knowledge

От теории к методологии кино

С.Ю. Штейн
кандидат искусствоведения

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

*Статья (**окончание, начало в № 1 (23)**) посвящена обоснованию возможности и описанию перехода от предметно-концептуального теоретизирования в кинонауке, продуктом чего является фрагментарная теория кино, к специальной методологической работе, в рамках которой имеющиеся знаниевые представления проблематизируются, распредмечиваются, нормируются и организуются с учетом онтологии кино, как системообразующего элемента кинематографа, рассматриваемого как система деятельности.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

методология кино, онтология кино, теория кино, кинонаука, методолог кино, системное кинознание

Методология кино

Если построение теории это практическая деятельность, продуктом которой является теоретическое знание в отношении того или иного объекта или явления, то методологическая деятельность связана с выдвижением норм и предписаний — методических положений для ведения самой деятельности. Например, для ведения деятельности по формированию теории[1].

Знания, получаемые в рамках дисциплинарных предметностей с парадигмальной составляющей, равно как и в частно-предметных концептуальных представлениях, образующих дисциплинарные предметности без парадигмальной составляющей, являются результатом применения к познаваемому определенных методических положений, которые опытно, логически, интуитивно или как-то иначе формируются в процессе познания. Методологическая работа начинается тогда, когда познавательная деятельность либо требует корректировки, либо когда она только должна быть спроектирована.

К основным этапам непосредственно самой методологической работы относятся проблематизация, рефлексия и нормирование. Продуктом же методологической работы являются методические положения, согласно которым должна после

[1] См.: Щедровицкий Г.П., Дубровский В.Я. Научное исследование в системе «методологической работы» // Проблемы исследования структуры науки. Новосибирск, б/и, 1967. С. 105–116.; Щедровицкий Г.П. О специфических характеристиках логико-методологического исследования науки // Избранные труды. М., б/и, 1995. С. 350–359.

окончания данной работы строиться проблематизированная деятельность.

Если бы мы захотели использовать методологическую работу в классическом виде, то нам пришлось бы проблематизировать существующую деятельность по получению и организации знаний о кинематографе. Однако такая проблематизация уже была проведена, и продуктом ее является системное кинознание. Обозначив выше перевод внимания с деятельности по формированию целостной знаниевой модели кинематографа на его предметные представления и, избрав для работы с данным материалом классическую методологическую стратегию[2], необходимо произвести кардинальный, но допустимый, «разворот» в принципах самой этой методологической работы. За неимением возможности проблематизировать деятельность (это является условием проектируемой специфической методологической работы), проблематизации подвергаются предметные представления в отношении кинематографа, рефлексивный этап заменяется процессом распредмечивания проблематизируемого, а выдвижение методических положений — нормированием распредмеченных знаний.

[2] В данном случае под этим подразумевается использование методологии как инструмента выведенного из под воздействия на нее любой предметности. — *Прим. авт.*

Необходимо сказать, что здесь под проблематизацией понимается процесс первичного определения знаниевого представления как предметного, то есть не являющегося знаниевой моделью познаваемого (в противном случае — необходимо, пропуская этап распредмечивания, переходить к процессу нормирования). Под распредмечиванием подразумевается процесс преобразования предметного знания в структуру, состоящую из трех элементов: предметоформирующая позиция — «призма» метода — часть опредмеченного объекта, возможная для объективации. Нормирование же заключается, во-первых, в фиксации этой структуры в логически и понятийно единообразной форме, доступной для ее функционального использования без привлечения дополнительного знаниевого и методологического инструментария, а, во-вторых, в определении возможных конкретных функций нормируемого предметного представления в системной целостности кинематографа.

И в то же время проблематизации может подвергнуться не напрямую само знание, но — а) ситуация нагромождения несоответствующего друг другу предметного знания в отношении одного и того же, или же б) ситуация отсутствия знания в отношении чего-то очевидно наличествующего. Однако в таких случаях сами эти ситуации, выполняющие роль проблематизируемого, должны рассматриваться как предметные представления: в пер-

вом случае, например, как внутренне логически противоречивое, во втором — как формируемое в результате установления логической связи между тем, в отношении чего знание отсутствует и теми частями системы, в отношении которых знаниевые представления наличествуют, выявляя подвергаемое проблематизации неотрефлексированное.

Таким образом, в качестве рабочего варианта определения методологии кино может быть принято следующее определение: *методология кино — это реализуемый в форме деятельности механизм проблематизации, распредмечивания и нормирования знаний, связанных с кинематографом.*

Однако тут же возникает другой вопрос: чем методологическая работа в отношении знаний о кинематографе отличается от методологической работы в отношении чего-либо иного? Если не отвечать на этот вопрос, тогда мы должны говорить не о методологии кино, а о чисто методологической работе, в данном случае реализуемой в отношении кинематографа в определенном нами специфическом «развороте». Но в то же время методологическая работа всегда подразумевает лишь временное вхождение в ту или иную предметность с целью ее оптимизации по изначально имеющимся или получаемым в процессе проблематизации запросам.

Есть еще вопрос: если мы хотим использовать понятие методология в изначально принятом определении (методологическая деятельность, связанная с выдвижением норм и предписаний, то есть методических положений, для ведения самой деятельности), естественно с учетом «разворота» с деятельности на ее результат (знаниевое представление), через который и происходит возврат обратно к деятельности, к которой изначально обратиться не можем, то каким образом возможна методология кинематографа (чего-то частного) без потери методологического характера данной деятельности? То есть, что дает нам право называть нашу работу методологической в классическом понимании, если мы добровольно привязываем свою работу к одной определенной предметности?

Частично ответ на эти вопросы дает добавление в данное нами определение методологии кино указание на процесс *организации*. Если в чистой методологической работе методолог входит в предметность, проблематизируя деятельность по получению знаний в границах данной предметной области, а затем отрефлексировав их и предложив методические положения по ее оптимизации, выходит из предметности, то методолог кино, не теряя своих методологических функций, вынужден

постоянно оставаться погруженным в предметность, связанную с кинематографом. При этом вмешиваться в нее он не может, так как вмешательство в предметность автоматически уничижает его методологические функции и делает их частью предметности. Однако методолог кино, получая в результате своей методологической работы продукт, содержащий также объективированное знание в отношении части кинематографа как системы деятельности, может сочленять полученное объективированное с объективированным, уже имеющимся, то есть организовывать заместительное знание в отношении кинематографа. Таким образом, процесс организации уподобляет работу методолога деятельности по созданию теоретической модели кинематографа, осуществляемой в рамках системного кинознания, только в данном случае уже не извне, а изнутри системы.

Однако это еще не весь ответ на поставленные вопросы. Попробуем получить исчерпывающее их объяснение в том, что для теории кино является камнем преткновения, а для системного кинознания — исходным и основополагающим. Иначе говоря, обратимся к онтологии кино.

Методологический аспект матричной функции теоретической модели онтологии кино

Под онтологией объекта, в данном случае кинематографа как системы деятельности, подразумевается набор элементов и процессов, которые по отношению ко всей предполагаемой целостности рассматриваемого объекта являются субстанциональными, наличие которых делает возможным само существование этого объекта, то есть отделение его от других объектов.

Теоретическая модель онтологии кино — доступное для объективации знание в отношении субстанциональных элементов кинематографа и объединяющих их процессов, выражаемое в той или иной функциональной форме (текстовой, табличной, схематической).

В системном кинознании теоретическая модель онтологии кино выполняет матричную функцию по отношению ко всем остальным частям кинематографа системы деятельности[3]. То есть любая из частей объективированного знания в отношении кинематографа является такой частью целого, которая так или иначе относится к его онтологии, а целостность самой системы определяется наличием связи предполагаемой структурной части с ее онтологией (наличие связи с онтологией — включает часть в систему, отсутствие — исключает).

[3] См.: Штейн С.Ю. Теоретическая модель онтологии кино как знаниевая матрица целостной кинотеории // Вестник РГГУ, 2014, № 14 (136). Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». С. 214–225.

Казалось бы, при переходе от теории к методологии кино, в рамках которой не ставится однозначная цель, связанная с формированием целостного знания в отношении кинематографа, можно было бы абстрагироваться от онтологии кино как первоосновы любых знаниевых построений, относящихся к кинематографу. Тем более, что, как мы оговаривали, методология кино не формирует знания, а лишь проблематизирует уже существующие знания, распредмечивает, нормирует и при наличии такой возможности — организует их. Однако в таком случае можно оказаться в весьма непродуктивной ситуации.

Предположим, что есть два принципиально различных знаниевых представления в отношении одного и того же объекта/явления/процесса, предположительно входящего в целостность кинематографа системы деятельности. Проблематизируя, распредмечивая и нормируя их по отдельности, мы получим два принципиально разных методологических построения, объективированные части которых, несмотря на их тождественность (а они должны быть тождественны, если методологическая работа проведена корректно), будут разниться между собой по форме выражения. А для непосвященного в специфику методологического выражения знаний, вполне возможно разниться и содержательно.

Та же проблема возникает и при необходимости организации полученного разными методологами объективированного, относящегося к различным частям кинематографа. Будучи структурно и понятийно выраженными разными способами, объективированные знания для их сочленения друг с другом будут требовать дополнительной, не менее сложной работы, чем сам процесс по их получению из распредмечиваемого.

Если же в качестве одного из исходных условий методологической деятельности определить норму в работе самого методолога кино, связанную с тем, что получаемые им объективированные части знаний о кинематографе должны по отношению к онтологии кино являться масштабируемым производным, выражаемым в едином логическом, структурном и понятийном ключе, задаваемом теоретической моделью онтологии кино, то в таком случае все рассматриваемые построения будут функционально сочленяемы друг с другом без проведения дополнительной методологической работы.

Таким образом, использование теоретической модели онтологии кино в методологической работе, связанной со знаниевыми представлениями о кинематографе, во-первых, объединяет все работы в рамках деятельности, которую мы назвали мето-

дологией кино, во-вторых, определенным образом организует эту деятельность, приводя ее к продукту, включающему в себя объективированное знание о кинематографе, которое в связи с тем, что оно является масштабируемым производным от единой теоретической модели онтологии кино, принципиально сочленяемо друг с другом[4], и, наконец, в-третьих, нормирует эту деятельность, задавая семантику такого метаязыка, в выражениях которого должна формироваться нормированная в результате проведенной методологической работы знаниевая модель.

[4] Объективированные части знаний, полученные различными методологами кино, могут быть объединены между собой и в таком виде образовывать определенные фрагменты потенциально целостной знаниевой модели кинематографа.

В результате сделанных заключений необходимо скорректировать первоначальное определение методологии кино и сформулировать его в окончательном виде:

Методология кино — это реализуемый в форме деятельности механизм проблематизации, распредмечивания, нормирования и организации знаний, связанных с кинематографом системой деятельности, с учетом его онтологии как системообразующего элемента.

Единственная проблема, относящаяся к использованию теоретической модели онтологии кино, заключается в необходимости ее конструирования. Однако уже имеющаяся и достаточно формализованная теоретическая модель онтологии кино[5], несмотря на то, что она не является исчерпывающим построением в отношении моделируемого, может быть функционально использована в методологической работе.

[5] Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт, 2013, № 2 (10). С. 98–106.

Методолог кино и киноведческое сообщество

Переход от теории к методологии кино связан не с упразднением теоретической работы в отношении кинематографа. Ведь как мы определили — во-первых, предметно-концептуальные представления выполняют разнообразные функции в рамках кинематографа как системы деятельности, а, во-вторых, являются необходимым материалом для самой методологической работы. Но с утверждением своеобразной институции, отличной как от наличествующего развернутого предметно-концептуального кинознания, так и от потенциального (проектируемого) кинознания системного. Поэтому последний вопрос, который осталось рассмотреть, касается непосредственно субъекта, который будет осуществлять методологическую миссию — методолога кино.

Остановимся только на основных моментах и примерах, с чем уже довелось столкнуться в связи с реализацией такого рода специфической методологической деятельности.

В отличии от теоретика кино, который реализует свою деятельность, исходя из особенностей индивидуальной познаватель-

ной ситуации с учетом возможных обусловливающих ее внутрисистемных запросов, а также от исследователя, существующего в условиях целеполагания, связанного с построением целостного метапарадигмального знания в отношении кинематографа, методолог кино, во-первых, не находится ни в той или иной познавательной ситуации, а во-вторых, не связан никаким изначальным целеполаганием. Он обслуживает механизм, описанный в определении методологии кино. Обслуживание этого механизма — его функция. Без методолога кино данный механизм работать не сможет, поэтому определение методологии кино и начинается со слов «реализуемый в форме деятельности». Если не иметь в виду тот конкретный продукт, который получается в результате проведенной методологической работы, то в более широком смысле назначение самой методологии кино как описанного механизма — *это обнаружение объекта через его предметные представления.*

Фигура методолога кино при всем ее, казалось бы, самораскрытии, связанном с однозначностью заявляемого целеполагания и нормированности алгоритма его деятельности, весьма неоднозначна.

С одной стороны, методолог кино тотально несвободен и связан той функцией, за границы которой он выйти не может. Но с другой стороны, в отличии от любого другого исследователя кино, он абсолютно свободен от необходимости утверждения в истинности того знания, с которым он постоянно имеет дело в рамках предметно-концептуального познания, иллюзорность которого порождается предметноформирующей позицией, «призмой» метода и определенными социокультурными обстоятельствами.

Методолог кино сам не порождает знаний, являясь заложником существующих и возникающих предметных представлений, но в то же время, будучи их заложником, он использует их в качестве единственного наличествующего для него самого материала, формируя изнутри предметности фрагменты заместительной знаниевой модели объекта.

Для предметного киноведа (не важно как его называть — историк кино, теоретик кино, кинокритик, кинообозреватель), методолог кино может показаться врагом, целью которого является его разоблачение. И отчасти, конечно, это так — именно разоблачение. Но функция «разоблачения» предметного представления заключается не в уничижении этого представления и уж тем более не в уничижении его автора, но в изучении тех «правил игры», по которым оно функционирует, в их логическом разъяснении.

Быть методологом кино и оставаться личностью со своими индивидуальными мыслями и чувствами — невозможно сложно.

Центральной проблемой для методолога кино является, во-первых, его включение в систему и институализация в ней в качестве методолога кино, а во-вторых, само функционирование в системе в данном качестве, без возможной трансформации теми или иными внутрисистемными условиями принципов его методологической деятельности. Второй же по значимости проблемой является то, что в своей деятельности методологу кино зачастую приходится иметь дело не только с так или иначе институализированными представлениями, но и вообще с любыми, вплоть до профанных представлений, однако, являющимися так или иначе функциональными в рамках кинематографа системы деятельности. И при этом он должен оставаться как Фемида отстраненным и безучастным к ним, воспринимая актуальную для него совокупность предметных представлений как данность.

Поэтому, наверное, было бы целесообразно изначально сформулировать своеобразные «этико-функциональные принципы» методолога кино, которые должны не столько сковывать его личность, сколько ограничивать его компетентность в условиях добровольно принимаемой им социальной функции (функции методолога кино), а также устанавливать допустимую дистанцию между ним и материалом его работы:

1. Методолог кино не должен противопоставлять себя и свою деятельность ни самой системе, ни той или иной внутрисистемной институции (профессиональным сообществам кинематографистов, образовательным и научно-исследовательским учреждениям, экспертным советам и т. д.).
2. Реализуя свою деятельность в условиях ответа на внутрисистемные запросы, методолог кино должен руководствоваться исключительно принципами организации и ведения методологической работы.
3. Печатные тексты, в которых методолог кино фиксирует и публикует результаты своей деятельности, должны быть соответствующим образом маркированы во избежании их смешения с предметно-теоретическими построениями (принципы такого маркирования, безусловно, должны быть выработаны самими методологами кино и зафиксированы в открытых источниках).
4. Ни при каких обстоятельствах методолог кино не должен оценивать предметные представления, с которыми он имеет дело.

5. Методолог кино не должен выражать личного отношения к предметным представлениям и их авторам.
6. Ни очно, ни заочно методолог кино не должен вступать в полемику с авторами предметных представлений.
7. Методолог кино сам не должен порождать предметные представления в отношении кинематографа.

В то же время методолог кино функционирует не вне, а внутри системы. Другое дело, что будучи погруженным в систему и нормируя свою деятельность определенным образом, он дистанцируется от прямого влияния не нее. Косвенное же воздействие методолога кино заключается в том, что результаты его работы, в которых, впрочем, он сам лишь инструмент определенного методологического алгоритма, превращающего существовавшее предметное в нормированную форму, могут использоваться системой (например, в рамках деятельности по ведению образовательных программ).

С позиции традиционного ученого сущность деятельности методолога кино понять чрезвычайно трудно. С одной стороны, в момент затруднения в формировании того или иного знания, в ситуации тупика в движении внутрисистемной деятельности по получению и организации знаний обращение к методологу (не обязательно даже к методологу кино) выглядит вполне понятным и естественным. Он помогает разрешить вре́менные трудности[6]. С другой стороны, постоянное нахождение методолога в предметности и тем более с инструментом, позволяющим ему самому формировать заместительные знания в отношении этой предметности, но формально бездействующего, не вполне понятно. Ответ может быть получен только в том случае, если мы абстрагируемся от логики, связывающей субъекта с той или иной дисциплинарной предметностью, к которой он принадлежит, и которая подразумевает рациональное объяснение любому действию, осуществляемому в границах ее данности.

[6] Таково было, например, в 1987 году обращение руководства Союза кинематографистов СССР к основателю методологического движения Г.П. Щедровицкому, с просьбой в организации и проведении деловых игр, на которых планировалось выработать стратегию реформирования советской киноотрасли (Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: в VIII т. СПб.: Сеанс, 2004, т. VI. Кино и контекст. 1992–1996. С. 455).

Сущность деятельности методолога кино в наблюдении за внутрисистемными процессами, в индивидуальном бездействии по отношению к системе, но в то же время в постоянной готовности к оперативному вмешательству, возможному исключительно по запросу самой системы и в рамках принятых им на себя самоограничений. Другой вопрос, что система ничего этого не знает, а возможную помощь принимает в качестве чего-то естественного и не нуждающегося в объяснении.

Возможная трансляция знаний об объекте наблюдения, осуществляемая методологом кино за пределами данной системы, подразумевает наличие у аудитории не столько функционально-

го, сколько «антропологического» интереса к кинематографу как системе деятельности и запрос на получение о ней не какого-то, а исключительно объективного знания.

Поэтому положение методолога кино в рамках традиционного киноведческого сообщества (понимаемого в самом широком смысле) можно описать следующим образом: будучи погруженным в предметность, связанную с кинематографом, и не имея права влиять на нее, а только наблюдать за происходящим, методолог кино, как дон Румата в Арканаре, — сотрудник некоего потустороннего системе института, реализующий чрезвычайно важную, но для самой предметности, обращенной исключительно на себя, не вполне понятную и очевидную функцию. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: в VIII т., т. VI. Кино и контекст. 1992–1996. — СПб.: Сеанс, 2004. — 880 с.*
2. *Штейн С. Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт, 2013, № 2 (10). — С. 95–115.*
3. *Штейн С.Ю. Теоретическая модель онтологии кино как знаниевая матрица целостной кинотеории // Вестник РГГУ, 2014, № 14 (136). Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». — С. 214–225.*
4. *Щедровицкий Г.П., Дубровский В.Я. Научное исследование в системе «методологической работы» // Проблемы исследования структуры науки. — Новосибирск, б/и, 1967. — С. 105–116.*
5. *Щедровицкий Г.П. О специфических характеристиках логико-методологического исследования науки // Избранные труды. — М., б/и, 1995. — 800 с.*

REFERENCES

1. *Novejshaja istorija otechestvennogo kino. 1986–2000: v VIII t., t. VI. Kino i kontekst. 1992–1996 [The recent history of the national cinema. 1986–2000. In the VIII t. T. VI. Cinema and context. 1992–1996]. — SPb.: Seans, 2004. — 880 p.*
2. *Schtein S.Yu. Ontologiya kino i problematizaciya klyuchevyx voprosov teoreticheskogo kinovedeniya [Ontology of cinema and problematization of key questions of the theoretical cinema studies] // Artikul't, 2013, № 2 (10). — P. 95–115.*
3. *Schtein S.Yu. Teoreticheskaya model' ontologii kino kak znanievaya matrica celostnoj kinoteorii [Theoretical model of ontology of cinema as matrix of knowledge of the holistic film theory] // Vestnik RGGU, 2014, № 14 (136). Seriya «Kul'turologiya. Iskusstvovedenie. Muzeologiya». — P. 214–225.*
4. *Shchedrovitsky G.P., Dubrovskij V. Ya. Nauchnoe issledovanie v sisteme «metodologicheskoj raboty» [Scientific research in system of «methodological work»] // Problemy issledovaniya struktury nauki. — Novosibirsk, b/i, 1967. — P. 105–116.*
5. *Shchedrovitsky G.P. O specificheskix xarakteristikax logiko-metodologicheskogo issledovaniya nauki [On the specific characteristics of logical and methodological research of science] // Izbrannye trudy. — M., b/i, 1995. — 800 p.*

From Theory to Methodology of Cinema

Sergey Schtein
PhD (Art), assistant professor

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article aims at justification and description of transcendence from the object-oriented and conceptual-oriented theorizing in cinema studies resulting in the existing fragmentary theory of the cinema to the special methodological development as a framework of problematization of the existing knowledge-modified representations, for their de-objectivation, rationing and arranging according to the program of the cinema onthology, understood as a main constructive element of the cinema considered as system-of-activities.

The author analyzes "turn" from classic to specific methodological work connected with transition from an activity problematization to problematization of object representations concerning cinema, replacement of a reflexive stage — process of a de-objectivation of problematization, and a stage of promotion of methodical provisions — rationing the de-objectivation knowledge.

As one of initial conditions of the special methodological activity developed in article the notion of *norm* is defined in work of the methodologist of cinema ,connected with the fact, that the objectified parts of knowledge of a cinema received by it, have to be in relation to ontology of cinema to the scalable derivative expressed in the logical, structural and conceptual key set by theoretical model of ontology cinema.

This condition does the received constructions within the described methodological work functionally jointed with each other without carrying out additional methodological work. Thus, methodology of cinema described in article as a specific form of activity, first, is the effective tool for work with any sort as object representations of a cinema, and, secondly, the subject independent mechanism forming the objectified film theory. That ushers in essentially new stage in development of cinema studies.

Summing up, personality of the new specific subject of cinema studies, that is the *methodologist of cinema*, intended to carry out this methodological work, is described. The functions of the methodologist in its framework are limited not only by its own strict norms, but also by a number of the ethical principles allowing it, being in an activity cinema system, to abstract from the situation and prevent from becoming a part of the system.

KEY WORDS: methodology of cinema, ontology of cinema, film theory, cinema science, methodologist of cinema, system cinema knowledge