

**Сергей Штейн**

Кинорежиссер, аспирант кафедры
Эстетики, истории и теории
культуры ВГИК



МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ КОНЦЕПЦИИ АНДРЕ БАЗЕНА В РАМКАХ ДИСЦИПЛИНАРНОЙ МАТРИЦЫ СИСТЕМНОГО КИНОЗНАНИЯ

В предыдущей нашей работе в самых общих чертах мы определили основные принципы развертывания системного кинознания как полноценной научной парадигмы в отношении ко всей совокупности вопросов, связанных с кинематографом¹. В настоящем исследовании мы конкретизируем общую часть предварительных методологических установок, связанных с дисциплинарной матрицей системного кинознания, на примере разбора познавательной ситуации, вытекающей из цели, заключающейся в получении наиболее полного и объективного знания о кинематографе, содержащемся в концепции Андре Bazена.

I. Концепция Андре Bazена как объект научного познания

Следуя за ошибочным суждением автора вступительной статьи к единственному на настоящий момент русскоязычному изданию книги Андре Bazена «Что такое кино?», из которого следовало, что «основной труд «Что такое кино?»... [...] ...составлен уже после его [Bazена. — Прим.С.Ш.] смерти»², отечественное киноведение никогда не брало в расчет принципиальную

цельность концепции французского критика-теоретика, которую он сам явственно засвидетельствовал в Предисловии к первой части книги: «*Это первая книга серии, состоящей по крайней мере из четырех томов, объединяющая статьи, опубликованные после войны. ...Автор, насколько это только было возможно, выбирал статьи, наименее напрямую обусловленные злободневной журналистикой. Из этого следует, что тон и, главным*

образом, размер статей, здесь объединенных, будут существенно меняться; критерий, которым мы руководствовались, — приоритет содержания над формой, поэтому та или иная двух-трехстраничная статья, появившаяся в еженедельнике, в тексте этой книги имеет не меньшую ценность, чем изучение целого журнала или даже может стать для возводимого нами здания краеугольным камнем, необходимым

1 Штейн С. Допарадигмальная кинонаука и предпосылки к научной революции. Системное кинознание // Менеджер. Кино. 2010. №7. С.54–63.

2 Вайсфельд И. Андре Bazен и современное киноискусство // Bazен А. Что такое кино. М.: Искусство, 1972. С.6.

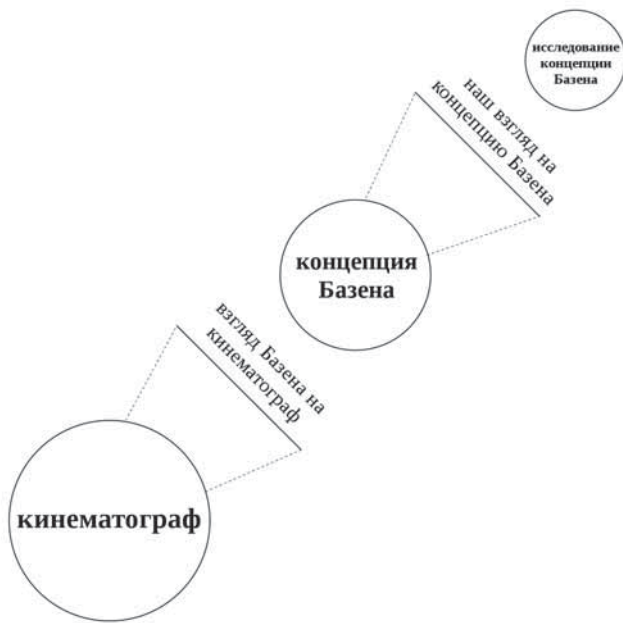


Схема 1

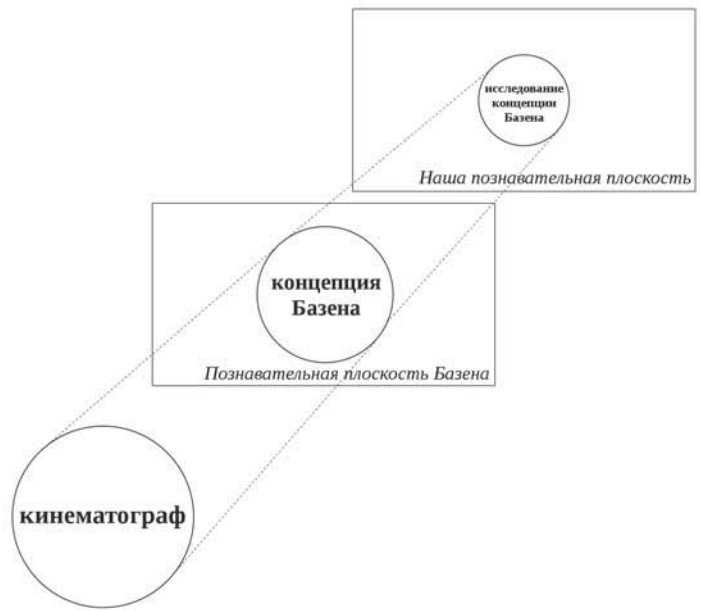


Схема 2

для надежности фасада»³. И далее: «Каждый раз, когда нам это казалось целесообразным, мы ни коем образом не стеснялись их [статьи] исправлять – как форму, так и содержание... вместо того, чтобы насильно встраивать в существующие статьи наши сегодняшние размышления, чтобы не нарушать естественное течение мыслей»⁴.

В том же Предисловии Базена содержится указание на принципиальное деление книги на четыре поименованные части («Второй том книги «Что такое кино?» будет направлен на углубление понимания отношений фильма со смежными искусствами: романом, театром и живописью. Темой третьего тома будет отношение кино с обществом. И наконец, четвертый том будет посвящен уникальной тенденции современного кино — неореализму»⁵), из которых, впрочем, сам Базен успел подготовить только две, что, будучи учтенным русскоязычным изданием, почти повсеместно опускается в изданиях зарубежных⁶.

Конечно, если подходы к исследованию объекта, которым в разбираемом случае является концепция Базена, не отличаются методологической строгостью и обусловлены эмпирической субъективностью исследователя, то нет никакой принципиальной разницы, обладает ли концепция заданной цельностью или же является посмертным сборником, составленным из разрозненных и концептуально ничем не связанных статей. Однако если мы заявляем целью нашего исследования получение наиболее полного и объективного знания о кинематографе, содержащемся в концепции Андре Базена, то, конечно же, мы должны не только учитывать указанную цельность (концептуальную — в отношении авторского четырехчастного деления книги, конструктивную — в отношении состава первых двух томов), но и найти или же самостоятельно выработать такие методы, с помощью которых заявленное знание может быть получено.

Но прежде чем затронуть ключевые аспекты возможной методологии

исследования концепции Базена, мы вынуждены сделать еще ряд важных дополнений к ее определению как объекта научного исследования, определяющих как ее собственную специфику, так и специфику ее познания.

Концепция Базена является предметным представлением кинематографа, то есть субъективным знанием о нем, выраженным в знаковой форме. Определив концепцию Базена в качестве объекта познания и не подобрав к ней какой-то специфической методологии, мы должны быть готовы получить некое знание о кинематографе, искаженное дважды: во-первых, Базеном, а во-вторых, уже нами самими (схема 1).

Попробуем разобраться в возникшем затруднении и определить, что необходимо предпринять, чтобы получить знание о кинематографе в том виде, в котором оно содержится у Базена без нашего его искажения.

Любого рода предметное представление обусловлено некими личностными познавательными установками, та или

3 Bazin A. Avant-Propos // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. P.7. [Здесь и далее перевод источника С.Ш.].

4 Ibid., p.8.

5 Ibid., p.9.

6 Во всех имеющихся у нас для сверки изданиях (What is cinema? — Berkeley, Los Angeles, London: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1967 (Volume 1), 1971 (Volume 2); а также второе издание 2004 г.; Ce este cinematograful? — București: Meridiane, 1968; Che cosa è il cinema? — Milano: Garzanti, 1973; а также последующие переиздания: 1986, 1994, 2007 гг.; Was ist Kino? — Köln: M.DuMont Schauberg, 1975) присутствуют принципиальные изменения, касающиеся трансформации цельности концепции Базена: значительная часть статей изъята, статьи перегруппированы, отсутствует деление книги на четыре части.

**БАЗЕН (BAZIN) АНДРЕ**

(Анжер, 1918 — Брисюр-Марн, 1958), французский критик. Готовясь к педагогической карьере, Базен учился в Институте Ла Рошель и Версаля, затем в педагогическом институте в Сен Клу (где создал группу «Дух»); занялся критикой и проблемами педагогики в кино. С 1942 г. работал в Доме литераторов, с 1943 г. — в IDNEC [Институт высшего кинообразования], а с 1945 г. — в ассоциации «Труд и культура», организуя конференции, занятия, стажировки и дебаты в киноклубах. Будучи критиком в «Parisien Libéré», впоследствии Базен становится главным редактором журналов «L'Écran français», «d'Esprit», «la Revue du cinéma» и «Radio-cinéma» (сегодня «Télérama»). В 1951 г. совместно с Дониоль-Валькросом и Ло Дюка основал журнал «Cahiers du cinéma», которым и руководил до конца жизни.

ИСТОЧНИК: *Словарь французского кино / под редакцией Жан-Лу Пассека. — Минск: Профилен, 1998. С.44.*

иная совокупность которых и определяет специфику данного предметного представления, в отличие от методов научного познания, где выработан и применяется единый для всех метод, условиями и принципами которого детерминирована работа исследователя. Принято считать, что познавательные установки Базена обусловлены его близостью к определенным философским направлениям: «Только в контексте [...] философских учений — бергсонизма, феноменологии, экзистенциализма и французского персонализма — может быть понята мировоззренческая и эстетическая позиция французского кинокритика»⁷. Не отрицая этого, мы

должны уточнить, что не менее важным в оценке познавательных принципов, лежащих в основе предметного представления Базеном кинематографа, является его предметоформирующая установка или ориентация (то, что придает форму излагаемому знанию), которая может быть охарактеризована как эмпирическая и фрагментарная. Так как мы для нашего исследования еще не определили некоей специфической методологии, то и наши познавательные принципы изначально могут быть определены как субъективные. Таким образом, изначальная познавательная ситуация более точно, чем на первой схеме, может быть изображена вот как: объект, познавательная плоскость Базена, на которую проецируется его представление кинематографа, наша познавательная плоскость — с проекцией на нее нашего представления кинематографа, полученного из проекции представления Базена (схема 2).

Казалось бы, для достижения цели исследования всего лишь необходимо сформировать такие познавательные принципы, которые позволили бы нам совместить нашу познавательную плоскость с познавательной плоскостью Базена, однако если даже и предположить возможность этого (стать на какое-то время Базеном!), то мы, оказавшись на месте Базена, сможем лишь сформировать то же самое знание о кинематографе, которое уже содержится в его концепции, а так как наши познавательные плоскости будут совпадать, то мы не сможем отделить полученное знание от нашего собственного, в котором должно быть сформировано не знание о кинематографе, а знание о кинематографе, содержащемся в концепции Базена. Таким образом, для преодоления указанного противоречия наша познавательная плоскость должна быть расслоена по крайней мере на две скоординированные по отношению друг к другу плоскости, но в таком случае мы окажемся в том же самом положении, в каком были изначально и которую изобразили на второй схеме.

Данная ситуация может возникнуть только в той сфере знания, где не задействованы научные способы познания, а частная наука находится на

допарадигмальном этапе своего развития. В «нормальной» науке та же ситуация выглядела бы следующим образом: исследуя частное предметное представление о некоем объекте, мы изначально имели бы объективное представление об этом объекте, сформированное в рамках парадигмальной матрицы «нормальной» науки, сопоставляя с которым рассматриваемое предметное представление, мы и получали бы то субъективное знание об объекте, которое в нем содержится, что в полной мере и удовлетворяло бы цель нашего исследования. В отсутствие такого знания у нас есть только один путь для дальнейшего движения: формирование трехплоскостного познания, состоящего из познавательной плоскости, сориентированной на объективное познание кинематографа как изначального объекта исследования (что в полной мере соответствует задаче формирования научной парадигмы в рамках определенной методологии), из познавательной плоскости, сориентированной на познание концепции Базена как предметного представления **изначального объекта исследования**, и, наконец, из познавательной плоскости, содержащей принципы сопоставления объективного и предметного представления одного и того же объекта (схема 3).

II. Нормативные построения

Сформировав ситуацию трехплоскостного познания, нам необходимо изобразить методологическое и предметное представление одного и того же объекта, а также сопоставление данных представлений в виде процессов и организованностей материала при них, которые содержали бы в себе при условии безотносительности какого-либо определенного объекта: в первых двух случаях — исходные принципы таких представлений, в третьем случае — исходные принципы такого рода сопоставления. Иными словами — изобразить методологическое и предметное представление одного и того же объекта, а также сопоставление этих представлений сугубо нормативно, чтобы в дальнейшем использовать полученные построения в качестве примера при сопоставлении конкретного объекта с его

7 Вдовина И.С. Философские основы кинокритики А.Базена // Вдовина И.С. Эстетика французского персонализма. М.: Искусство, 1981. С.147.

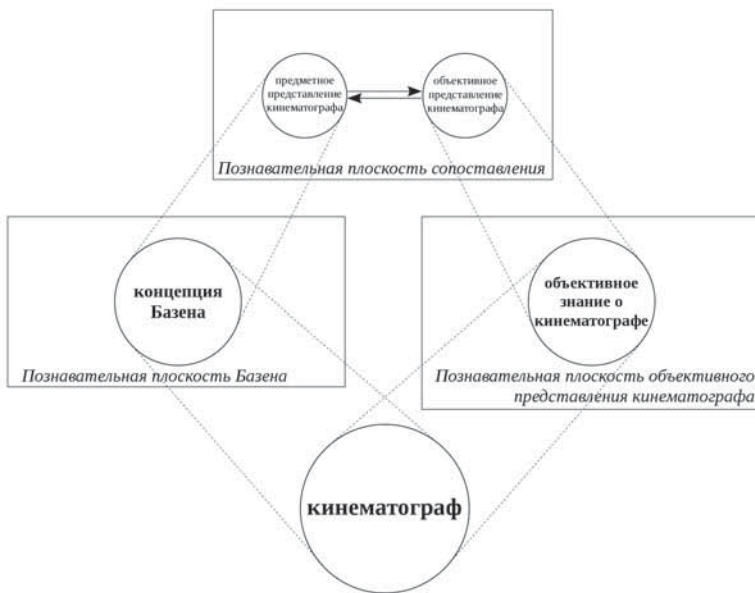


Схема 3

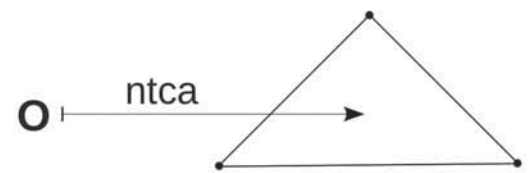


Схема 4а

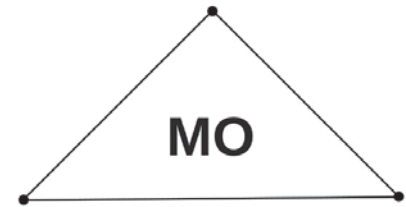


Схема 4б

предметным представлением (в нашем случае кинематографа и его представления в концепции Базена).

Методологическое представление объекта. Целью методологического представления объекта является создание структурно-знаковой модели данного объекта, способной при специфической теоретической деятельности, касающейся рассматриваемого объекта, замещать его. Следовательно, при «исходном материале» в виде некоего объекта (O — object) «продуктом» данной деятельности будет структурно-знаковая модель объекта (MO — model object). Задача в данном случае сращивается с целью. В качестве средств выступает оперирование знаками. Удовлетворяющим цели методом может быть любой не являющийся предметным метод, в рамках которого возможна активация процедуры конструирования, то есть такого рода метод, который или должен содержать в себе как принцип **отсутствия предметоформирующей познавательной установки** (ntca — not thtrueform caused cognitive aim), или же имеющий возможность теми или иными способами занимать такого рода познавательную позицию.

Вводя понятие **предметоформирующей познавательной установки** (tca — thtrueform cognitive aim), мы имеем в виду, что тот или иной не

моделирующий подход априори содержит в себе определенные познавательные установки, имеющие детерминированный характер, которые формируют самое общее представление об объекте как о предмете. Таким образом, моделирующий подход главным образом характеризуется отсутствием такого рода установки.

Структуру процесса методологического представления можно изобразить как перевод объекта из непосредственного состояния в структурно-знаковое при отсутствии предметоформирующей познавательной установки (схема 4а). Организованностью материала при данном процессе будет структурно-знаковая модель объекта (схема 4б).

Предметное представление объекта.

Имея задачу, с одной стороны, в самых общих чертах изобразить предметное представление объекта, а с другой — противопоставить его методологическому представлению этого объекта, в качестве цели данной деятельности мы укажем создание не методологического представления объекта. Как и в предыдущем случае, задача может быть сращена с целью. При «исходном материале» в виде некоего объекта «продуктом» будет предметное представление этого объекта. В качестве средств выступает оперирование знаками. Удовлетворяющим цели методом может быть любой

не моделирующий метод, который предусматривает в качестве процедуры предметную интерпретацию объекта.

Структуру процесса предметного представления можно было бы изобразить по аналогии с процессом методологического представления как перевод объекта из непосредственного состояния в знаковое, дополнив последнее обусловленностью предметным представлением (TP — «thtrue» presentation), если бы не лежащая в основе такого рода перевода, содержащаяся в самом предметном представлении, но при разборе познавательной деятельности допустимо опережающая его **обусловленность объекта предметоформирующей познавательной установкой**. Во всех случаях предметного представления предметоформирующая познавательная установка, определяя самый общий характер объекта, уже так или иначе каким-то образом трансформирует сам объект, а все последующие познавательные операции, вплоть до перевода объекта в знаковую плоскость, осуществляются уже не с самим объектом, а с его трансформацией.

Подтверждение допустимости введения предметоформирующей познавательной установки мы находим в описании различения объекта и предмета знания («Объект существует независимо от знания, он существовал и до его появления. Предмет знания,

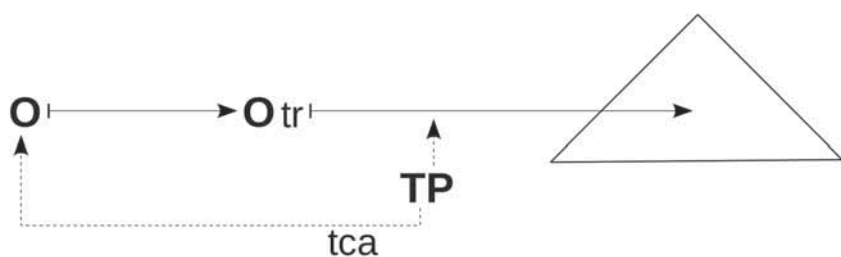


Схема 5а

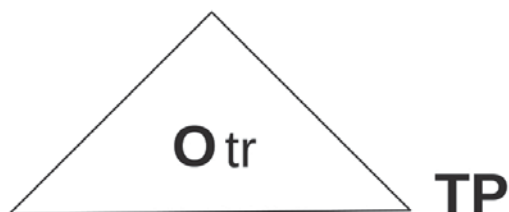


Схема 5б

напротив, формируется самим знанием. Начиная изучать или просто «включая» в деятельность какой-либо объект, мы берем его с одной или нескольких сторон. Эти выделенные стороны становятся «заместителем» или «представителем» всего многостороннего объекта; они фиксируются в знаковой форме знания. Поскольку это знание об объективно существующем, оно всегда объективируется нами и как таковое образует «предмет». В специально-научном анализе мы всегда рассматриваем его как адекватный объекту. И это правильно. Но при этом надо всегда помнить — а в методологическом исследовании это положение становится главным, — что предмет знания не тождествен объекту: он является продуктом человеческой познавательной деятельности и как особое создание человечества подчинен особым закономерностям, не совпадающим с закономерностями самого объекта»⁸), а также природы «предмета» («предмет» — это иерархизованная система замещений объекта знаками, включенными в определенные системы оперирования, в которых эти системы замещения существуют реально как объекты особого рода, они опредмечиваются в виде научной литературы

или производственной деятельности общества по созданию и использованию знаковых систем»⁹) в методологических установках Щедровицкого.

Таким образом, структуру процесса предметного представления необходимо изобразить как абстрактный перевод объекта в результате обуславливающего взгляда на него с точки зрения предметоформирующей познавательной установки, характеризующей используемое предметное представление в некий промежуточный трансформированный вид, который затем переводится в знаковое состояние, обусловленное предметным представлением (схема 5а). Организованностью материала при данном процессе будет знаковое изображение трансформированного объекта, обусловленное предметным представлением (схема 5б).

Сопоставление модели и предметного представления одного и того же объекта. Первое, что необходимо отметить, — это то, что сопоставление модели и предметного представления одного и того же объекта возможно только в том случае, если и модель, и предметное представление находятся на одном и том же категориальном и понятийном уровне. Так как устойчивым элементом

в данной паре является структурно-знаковая модель объекта, то каким-то образом по отношению к ней необходимо сориентировать предметное представление объекта. Для этого мы должны представить предметное представление в виде модели, форма и структура которой изначально соотнесены с моделью самого объекта, то есть, во-первых, в виде модели структурно-знаковой и лишь затем, во-вторых, как структурно-знаковую модель, сопоставленную со структурно-знаковой моделью самого объекта. В качестве иллюстрации можно привести следующий пример: если объектом исследования является некая объемная фигура, моделью объекта — ее объемное изображение, предметным представлением — описание двумерного изображения одной из ее сторон, то, во-первых, данное описание должно быть выражено как структурно-знаковое — структурно-знаковое двумерное изображение одной из сторон некой объемной фигуры, и лишь затем как структурно-знаковое двумерное изображение одной из сторон фигуры как части ее объемного изображения, что и будет являться структурно-знаковой моделью данного предметного представления. Такого рода операция может быть осуществлена только при условии применения к предметному представлению системного подхода в том строгом понимании, который, в частности, мы находим у Щедровицкого. Непосредственно при сопоставлении структурно-знаковой модели объекта со структурно-знаковой моделью предметного представления объекта было бы целесообразно в качестве метода также использовать системный подход. В таком случае модель объекта, кроме того, что она должна являться структурно-знаковым замещением объекта, также должна быть представлена в виде системы, состоящей из элементов, образующих внутреннюю и внешнюю структуру, а также «сетки» связей, соединяющей между собой элементы и ту среду, в которую помещена данная система. И тогда предметное представление объекта, модель которого может быть представлена как система,

8 Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. М.: Шк.Культ.Полит., 1995. С.165.

9 Там же, С.168.



допустимо будет охарактеризовать как системную/бессистемную сумму интерпретаций отдельных или же всей совокупности элементов объекта, что и будет находить свое отображение в структурно-знаковой модели предметного представления объекта.

Второе замечание связано с тем, что сопоставление структурно-знаковой модели и предметного представления одного и того же объекта, являясь задачей, не срastается с целью, от обозначения которой зависит частный характер конечного «продукта». Такого рода задача может удовлетворять самый широкий спектр целей: от элементарных — анализ специфических особенностей предметного представления объекта исследования до методологических — выявление механизма формирования предметного представления объекта исследования. В зависимости от конкретной поставленной цели при неизменных задаче, исходном материале и методе (к средствам — оперированию знаками добавится структурно-знаковая модель объекта) будет меняться конечный «продукт» исследования, а также специфика процедуры (включающая теперь в себя перевод предметного представления объекта в структурно-знаковый вид и его сопоставление со структурно-знаковой моделью объекта), направленной на получение искомого «продукта».

Спецификой изображения структуры процесса разбираемого сопоставления является то, что нам необходимо изобразить не только сам процесс сопоставления, но и перевод предметного представления в его структурно-знаковую модель, соотнесенную со структурно-знаковой моделью объекта, что в принципе отчасти уже и будет являться самим сопоставлением. Для этого мы совместим структуры процессов методологического и предметного представления, обозначив соотнесенность процесса перевода знакового изображения предметного представления в его структурно-знаковую модель, во-первых, с предметоформирующей познавательной установкой и принципами предметного представления, которые, в свою очередь, соотнесены со

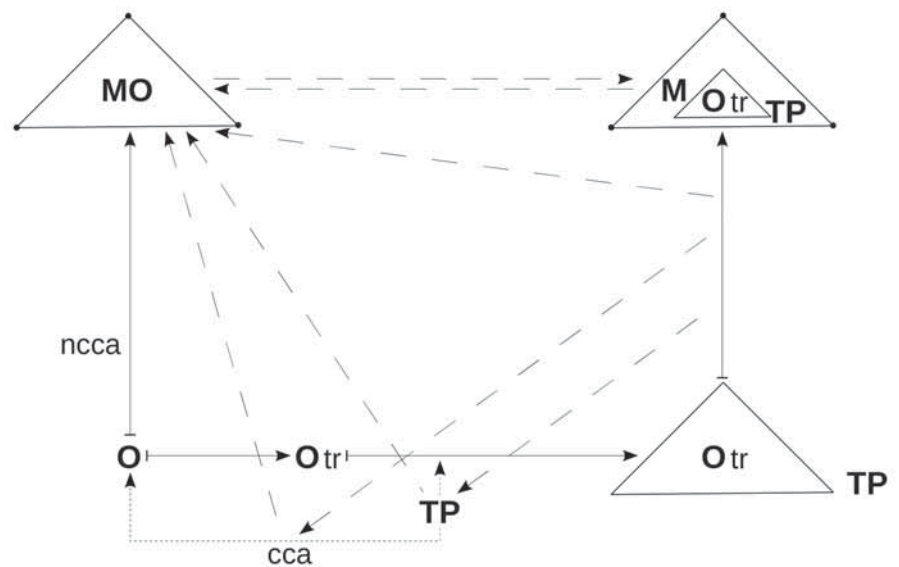


Схема б

структурно-знаковой моделью объекта, а во-вторых, непосредственно с моделью объекта (схема б). Организованностью материала в зависимости от конкретики цели в каждом отдельном случае будет то или иное специфическое знание, так или иначе связанное с данным предметным представлением объекта.

III. Кинематограф как объект научного познания

Если кинематограф представить через структурно-знаковую модель системообразующей деятельности — фильмопроизводство (такого рода моделирование лежит в основе парадигмальной матрицы системного кинознания и требует отдельного довольно-таки объемного описания, которое в данном случае может быть опущено), то полученную конструкцию можно выразить через три принципиальных элемента, составляющих ее **внутреннюю структуру**: *онтологический, функциональный, производный*.

Онтологический элемент кинематографа утверждает принципиальную возможность существования всего объекта в целом, связанную с получением с помощью аппарата фиксации **закрепленного**, под которым нами определяется *ограниченная рамкой кадра, осуществленная в определенный пространственно-временной период*

материальная ситуация, обусловленная непосредственной средой и характеризующаяся определенными социокультурными обстоятельствами, визуальная (аудиовизуальная) форма которой сохранена посредством аппарата фиксации на том или ином материальном носителе для последующего возможного воспроизведения на плоскости в виде двумерного изображения, создающего иллюзию естественного (в преднамеренных случаях — неестественного) развертывания-движения физической ситуации во времени¹⁰.

Функциональный элемент включает в себя всю совокупность процессов и организованностей материала при них, направленных на создание производного элемента. Функциональный элемент в предметных представлениях может рассматриваться как творческий метод, обусловленный специфическим материалом и производственным характером процессов, необходимых для его (материала) проектирования, получения и организации.

Производный элемент — фильменная структура, или, точнее, учитывая множественный характер, — множественность уникальных форм фильменной структуры.

Так как мы рассматриваем кинематограф во всей совокупности вопросов,

10 Заметим, что в исследовании, проводимом до определения методологических принципов системного кинознания, то же самое определение было не только недостаточно полным, но и предметным. См.: Штейн С. Онтология кино // Менеджер. Кино. 2009. №8. С.61.

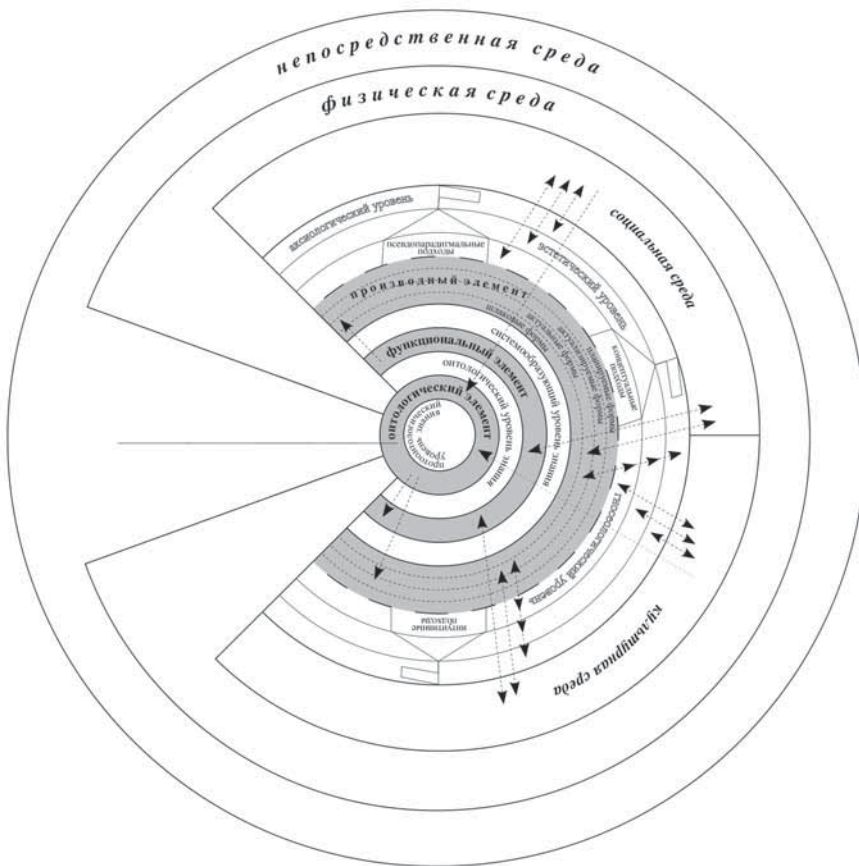


Схема 7

связанных с ним, то в связи с выявляемыми элементами его внутренней структуры мы должны сказать об **уровнях допредметных знаний**, которые фактически являются их знаниевым выражением (конструирование структурно-знаковых моделей основано на использовании такого рода знаний, а сами модели являются структурированным выражением этих знаний). Это *протоонтологический уровень знаний* (сумма научных знаний по физике, химии, физиологии, которые существуют безотносительно кинематографа, но которые могут быть рассмотрены в связи с ним и даже как знания о нем), *онтологический уровень знаний* (объективно выявляемые знания об онтологическом элементе), *системообразующий уровень знаний* (знания, выявляемые в результате описания процессов и организованностей материала, связанных с функциональным элементом).

Внешняя структура кинематографа формируется из потенциально бесконечной множественности уникальных форм производного элемента

(фильмов) посредством процесса первичной стихийной каталогизации, осуществляемой по сумме формальных признаков, заложенных в самих производных элементах (название, автор/авторы, страна, год выпуска и т.д.).

Кроме того, внешняя структура организуется *рефлексивными* и *рекламными процессами*, имеющими знаковый характер. Рефлексивные процессы формально можно разделить на *псевдопарадигмальные* (существующие в рамках устоявшихся искусствоведческих или сугубо киноведческих псевдопарадигм — историко-биографический подход, семиотический подход, социологический подход и т.д.), *концептуальные* (протекающие в иных, нежели псевдопарадигмальные, теоретических обусловленностях, являющихся следствием выработки по отношению к объекту отдельными учеными-исследователями той или иной специфической, как правило фрагментарной, индивидуальной концепции, — Эйзенштейн, Кракауэр, Делез и др.) и *интуитивные* (зависящие исключительно от индивидуального

восприятия и имеющегося зрительно-го и мыслительного опыта рефлексивного субъекта — большая часть журнальной и газетной кинокритики, творчество Андре Базена, изначально имевшее интуитивный характер).

В результате такого рода организации внешняя структура кинематографа приобретает следующий вид: производный элемент расслаивается на четыре части, образующие условные формы степени отношения объекта со средой: *шлаковые формы* (не востребуемые формы, формы практически не взаимодействующие со средой, существующие по факту своего наличия), *актуальные формы* (формы, так или иначе закрепленные рефлексивными процессами в том или ином качестве, формы, составляющие «фильмографическую традицию»), *актуализируемые формы* (вновь появляющиеся формы, формы по факту своего создания, выходящие на первый план, чему в значительной степени содействуют в первую очередь рекламные процессы), *планируемые формы* (формы, находящиеся на стадии производства, еще не материализованные, существующие лишь в знаковом представлении, но по тем или иным причинам заранее актуализируемые рекламными и рефлексивными процессами).

Особенностью внешней структуры кинематографа является разноставность форм, обуславливаемая теми или иными процессами, участвовавшими в их формировании, временем, национальной принадлежностью исследователя и т.д. В итоге один и тот же фильм может оказаться как среди актуальных, так и среди шлаковых форм, что, впрочем, не удивительно, учитывая, что состав внешней структуры объекта в том четырехчастном виде, в котором мы ее изобразили, является результатом предметного отношения к множественным формам производного элемента кинематографа, безотносительно которого мы не можем представить себе не то что наполнение, но и саму внешнюю структуру объекта исследования. Таким образом, мы можем говорить о существовании **предметной среды**, обуславливающей представление о внешней структуре кинематографа, формирующей доопытное знание о производном элементе и обо всем объекте в целом, входящей в таком качестве



в его состав и являющейся своеобразным посредником между объектом и внешней средой.

Представляя предметную среду в виде системы знаний о кинематографе, мы можем изобразить ее в виде трехуровневой структуры, где методологические установки, связанные с тем или иным подходом и предметным представлением объекта, образуют *гносеологический уровень* предметной среды кинематографа, совокупность знаковых представлений, обуславливаемая теми или иными подходами, составляет *эстетический уровень*, а ценностные категории, детерминированные выработавшими их подходами, *аксиологический уровень*.

При всей допустимости такого деления мы должны отметить его некоторую условность: при иных подходах может не формироваться аксиологический уровень, эстетический уровень может представлять собой нечто не относящееся к эстетике, что, однако, не может поставить под сомнение само наличие предметной среды и ее возможное

членение на указанные (применимые к большинству случаев) уровни.

Фильмопроизводство как вид человеческой деятельности, кинематограф в целом как область культурной сферы являются частью социокультурной среды со всеми вытекающими из этого последствиями, связанными с механизмами взаимовлияния и т.д. И если бы мы разбирали любой другой вид деятельности, то вполне могли бы ограничиться как простым перечислением всех этих процессов, так и подробным их описанием в ключе социологического или же культурологического исследования. Все это, несомненно, чрезвычайно важно и является предметом серьезной работы, в том числе и в рамках системного подхода, но не отражает ключевого вопроса, связанного с взаимоотношением кинематографа и среды: что такое зафиксированное?

В самом широком смысле о среде как объекте в ее допредметном виде можно говорить как о *непосредственной среде*, а о *социальной и культурных средах* — как о предметных представлениях

непосредственной среды, связанных с жизнедеятельностью человека, о *физической среде* — как о предметном представлении непосредственной среды, с жизнедеятельностью человека изначально не связанной, но в той или иной степени эмпирически постигаемой им и задающей исходные условия развертывания обусловленных человеком сред.

Авторы фильма — субъекты, включенные в социокультурную среду, подготавливают и фиксируют социокультурную среду, ведь даже когда фиксируется исключительно физическая среда, факт возможности такой фиксации принадлежит социокультурной среде, без которой он просто-напросто невозможен, однако аппарат фиксации, лишенный возможности предметного зрения, всегда фиксирует непосредственную среду, то есть среду в ее допредметном виде, которая лишь затем субъектами может предметно восприниматься как среда физическая или же интерпретироваться как среда социокультурная. Последняя вполне постижима средствами гуманитарных

4 «СПУТНИК над Польшей»
Фестиваль российских фильмов
4-14 ноября, Варшава
www.sputnikfestival.pl

Спонсор: **GAZPROM**
Финансирование: **МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ**
Организаторы: **35MM**

ноябрь 2010
www.360x360.pl



наук, предметная среда кинематографа с легкостью считывает и трактует ее, тогда как непосредственная среда, понимание которой совокупностью наук до сих пор носит противоречивый и неполный характер, опускается и остается и здесь непостигнутой и даже в полной возможной мере неисследованной. А ведь в этом свойстве кинематографа — фиксировать непосредственную среду — возможно, заложен своеобразный «ключ» к его собственному определению: **если с помощью зафиксированного непосредственной среды может быть постигнута так, как это невозможно сделать какими-либо иными способами, или если зафиксированное объективно содержит в себе нечто выходящее за рамки фотографической визуализации материального мира, то кинематограф — феномен и требует самого глубокого теоретического изучения, если же нет — то всего лишь феноменальное искусство и вполне уже объясним существующими средствами.**

Таким образом, выявляется **два основных типа связи** между средой и кинематографом: **формальная**, связанная с включением кинематографа в социокультурную среду процессами взаимообусловленности (данный тип связи затрагивает функциональный и производный элемент, а также внешнюю структуру кинематографа и предметную среду), и **онтологическая** — между онтологическим элементом кинематографа и непосредственной средой.

Схематически это может быть изображено как окружение кинематографа социальной и культурной средами, погруженными в физическую среду, которая, в свою очередь, погружена в среду непосредственную, также напрямую соприкасающуюся с моделью кинематографа. При однородных **внутренних связях** (на уровне элементов кинематографа, в

отличие от развернутых связей внутри фильмопроизводства, они односложны): онтологический элемент обуславливает функциональный и производный элемент, функциональный — производный; **внешние связи** носят произвольный характер, связанный с генезисом объекта исследования: обуславливающее влияние сред на функциональный и производный элемент кинематографа в какой-то момент меняется на обратное, кинематограф в какой-то мере начинает обуславливать социальную и культурную среды, то же происходит и в отношениях сред с уровнями предметной среды кинематографа, будучи изначально обусловленной, предметная среда начинает обуславливать функциональный и производный элемент, поэтому целесообразным видится указать на схеме во всех описанных случаях процесс взаимообусловленности, при необходимости уточняемый и детализируемый с учетом определенного временного периода и специфики познавательных задач.

Последнее, что необходимо определить, — это **отношение со средами онтологического элемента кинематографа**: так как в его основе лежит аппарат фиксации, являющийся концептуальным и материальным продуктом социокультурной среды, то, во-первых, должна быть указана изначальная обусловленность онтологического элемента социальной и культурной средами, однако, так как процесс фиксации основан на таких принципах, которые предметно могут быть выражены как физические, но не связанные ни с культурной, ни с социальной средами, а производное данного процесса только в какой-то мере зависит от аппарата фиксации, то мы с полным правом можем указать на прямую связь онтологического элемента с непосредственной средой. Обусловленность же его социальной и культурной

средами определяется лишь в той мере, в какой процесс фиксации, зависимость от техники аппарата, остается напрямую связанным с непосредственной средой и независимым от тех или иных трансформирующих и искажающих ее свойств аппарата, а само производное — адекватным фиксируемому (схема 7).

Заключение

Установив принципы достижения цели, заключающейся в получении наиболее полного и объективного знания о кинематографе, содержащемся в концепции Андре Базена, определив условия формирования познавательной ситуации для удовлетворения таким принципам, представив нормативные построения, во-первых, представляющие абстрактный объект в его методологическом и предметном виде, а во-вторых, регламентирующие процесс их сопоставления, и, наконец, сконструировав структурно-знаковую модель кинематографа, мы тем самым подготовили методологическую платформу для научного постижения концепции Андре Базена в рамках дисциплинарной матрицы системного кинознания. Авторство непосредственно самого исследования концепции Базена в рамках системного кинознания при наличии выработанного в настоящей работе методологического материала не имеет существенного значения — разность полученных результатов может заключаться лишь в условных знаках их выражения, согласующихся с намеренно опущенными нами знаками выражения, задействованными при конструировании структурно-знаковой модели фильмопроизводства через составляющие его процессы и организованности материала при них (здесь представленной нами сразу в виде элементов, составляющих внутреннюю и внешнюю структуру кинематографа как системы).

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Вайсфельд И. Андре Базен и современное киноискусство // Базен А. Что такое кино. М.: Искусство, 1972. С.3—38.
2. Вдовина И.С. Философские основы кинокритики А.Базена // Вдовина И.С. Эстетика французского персонализма. М.: Искусство, 1981. С.147—171.
3. Штейн С. Допарадигмальная кинонаука и предпосылки к научной революции. Системное кинознание // Менеджер. Кино. 2010. №7. С.54—63.
4. Штейн С. Онтология кино // Менеджер. Кино. 2009. №8. С.58—64.
5. Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. М.: Шк.Культ.Полит., 1995. С.155—196.
6. Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. — Paris: Les Éditions du Cerf, 1958.