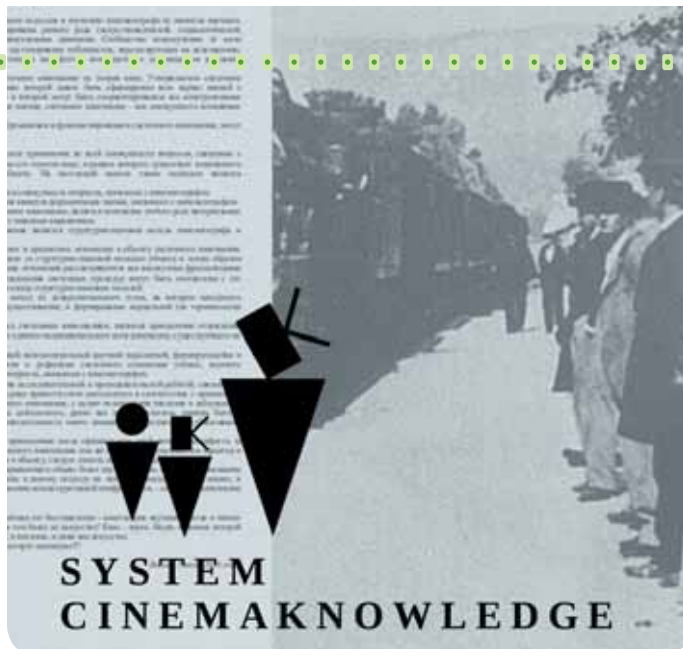


**Сергей Штойн**

кинорежиссер,
аспирант кафедры эстетики,
истории и теории культуры ВГИК



ДОПАРАДИГМАЛЬНАЯ КИНОНАУКА И ПРЕДПОСЫЛКИ К НАУЧНОЙ РЕВОЛЮЦИИ. СИСТЕМНОЕ КИНОЗНАНИЕ

Восновополагающей для понимания принципов развития научного знания работе Томаса Куна «Структура научных революций» (1962) утверждается многоступенчатость и неравномерность развития науки, включающего в себя такие этапы, как: генезис науки (допарадигмальный период), нормальная наука (парадигмальный период), кризис нормальной науки и научная революция (смена парадигм). Один из ключевых принципов концепции Куна, заключающийся в том, что под парадигмой понимаются «признанные всеми научные достижения, которые в течение определенного времени дают научному сообществу модель постановки проблем и их решений»¹, становится объектом критики Карла Поппера, считающего, что научное знание «может рассматриваться как система теорий, над построением которой мы работаем, как каменщики, строящие собор. Цель состоит в том, чтобы найти такие теории, которые в свете критического обсуждения оказываются ближе к истине. Таким образом, цель состоит в росте истинностного содержания в наших теориях (который, как я показал, может быть достигнут

только путем наращивания их [эмпирического] содержания)»².

Определенным образом спор между Куном и Поппером разрешает отечественный методолог и философ Георгий Петрович Щедровицкий (1929—1994), говоря о возможном и вполне естественном наличии двух полярных линий в развитии методологического аппарата внутри той или иной специальной науки.

Первая — «*путь «искусства»*», который «заключается в комбинировании уже существующих в данной науке средств и методов, в многочисленных пробах, приводящих в конце концов к трансформации этих средств и к нахождению случайного решения, в попытках переноса средств из других наук, отсеивании неудачного и в приспособлении, прилаживании того, что оказалось наиболее подходящим»³. Основным признаком такого подхода Щедровицкий отмечает «отсутствие каких-либо общих знаний о средствах и

1 Кун Т. Структура научных революций. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. — С. 17.

2 Поппер К. Нормальная наука и опасности, связанные с ней // Кун Т. Структура научных революций. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. — С. 535—536.

3 Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. — М.: Шк.Культ.Полит., 1995. — С. 157.



методах, которые направляли и регулировали этот поиск»⁴.

Вторую линию Щедровицкий называет «теоретико-познавательной», в рамках которой разработка новых средств исследования предполагает теорию самих методов, «методологию», под предметом которой он подразумевает деятельность познания, мышление — всю человеческую деятельность. А если это так, то «методологические знания могут служить руководством при поисках и выработке новых средств научного исследования: ведь они описывают и даже заранее проектируют ту деятельность, которую нужно для этого осуществить»⁵.

Экстраполируя деление Щедровицкого на взгляды Куна и Поппера, можно сделать вывод, что, с некоторыми оговорками, позиции Поппера соответствует «путь «искусства», а позиции Куна — «теоретико-познавательная» линия.

Используя классификацию и характеристику развития науки, данную Куном, а также методологические установки Щедровицкого, в настоящей работе мы рассмотрим науку о кино как науку, идущую по пути «искусства» и, возможно, именно поэтому до сих пор находящуюся в допарадигмальном периоде. Проанализировав накопившиеся предпосылки к появлению нормальной кинонауки, мы сделаем попытку спрогнозировать принципы развертывания и ее возможный характер, связанные со сдвигом методологического аппарата кинонауки в сторону «теоретико-познавательной» линии.

I. Допарадигмальная кинонаука

Допарадигмальный статус кинонауки

Если понимать под наукой «особый вид познавательной деятельности, направленный на выработку объективных, системно организованных и обоснованных знаний о мире»⁶, то наука о кино может быть охарактеризована как такого же рода познавательная деятельность, но направленная на кинематограф. Однако даже если ограничиться указанными в приведенном определении тремя характеристиками знаний, которым должна удовлетворять научно-познавательная деятельность, то можно заключить, что науки о кино не существует, или, вернее, предполагая ее возможное принципиальное наличие, что она находится на допарадигмальной стадии.

➤ Проанализировав накопившиеся предпосылки к появлению нормальной кинонауки, мы сделаем попытку спрогнозировать принципы развертывания и ее возможный характер, связанные со сдвигом методологического аппарата кинонауки в сторону «теоретико-познавательной» линии

Данное заключение можно закрепить в следующих тезисах:

- объективных знаний о кинематографе не существует, потому что не существует унифицированных и обязательных для всех (для всего научного сообщества) критериев объективности такого рода знания;
- системно организованных знаний о кинематографе не существует, потому что отсутствуют единые принципы систематизации знаний, которые отвечали бы принципам научности (объективности такого рода знаний);
- обоснованных знаний о кинематографе не существует по причине фрагментарности любого рода знаний о нем в отсутствие объективных и системно организованных знаний.

Важное замечание, подтверждающее такое положение кинонауки, мы находим у отечественного киноведа В.С. Соколова, причем им оно сделано спустя уже более чем восемьдесят лет после появления кинематографа — в середине восьмидесятых годов двадцатого века: «киноведение — развивающаяся наука, и потому проходящая специфический процесс теоретизации»⁷, а, «как отмечают методологи научного познания, для теоретической стадии науки характерно формирование так называемого идеализированного объекта, теоретических моделей, которые не выводятся из эмпирии и не вырастают непосредственно из нее. Необходимым условием создания идеализированного объекта является выработка теоретической онтологической схемы, исходного теоретического концептуального каркаса, задающего определенный тип предметного содержания науки»⁸. Другой отечественный киновед, Н. А. Изволов, немного позднее (на рубеже веков) подтверждает, что теории кино «как описания системы устойчивых элементов, постоянных внутри любой эстетической системы, до сих пор не существует»⁹.

Для поиска адекватных путей преодоления задержки в становлении кинонауки в качестве нормальной науки мы попробуем изыскать ее истоки,

4 Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. — М.: Шк.Культ.Полит., 1995. — С.157.

5 Там же. С.158.

6 Наука / авт. В.С.Стёпин // Философия: энциклопедический словарь / под ред. А.А.Ивина. — М.: Гардарики, 2004. — С.544.

7 Соколов В.С. О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения // Кино: методология исследования. — М.: Искусство, 1984. — С.49.

8 Там же. С.50.

9 Изволов Н.А. Феномен кино. — М.: Материк, 2005. — С.11.



⇒ **Для поиска адекватных путей преодоления задержки в становлении кинонауки в качестве нормальной науки мы попробуем изыскать ее истоки, которые предварительно видятся в неких изначально ложных гносеологических установках, лежащих в основе допарадигмальной кинонауки**

которые предварительно видятся в неких изначально ложных гносеологических установках, лежащих в основе допарадигмальной кинонауки.

Гносеологический сбой в допарадигмальной кинонауке

Знания о кино возникают вследствие появления объекта знания — кинематографа. К ним, естественно, примыкает сумма знаний, которая существовала ранее безотносительно отсутствовавшего объекта, но которая с его появлением уже не может относиться ни к чему более в той степени доминирующей принадлежности, как только к данному объекту (таковы, например, знания о совокупности эволюционных форм кинематографа, которые могут быть отнесены в том числе к истории развития техники только в соотношении их с конечной формой — самим кинематографом как части совокупности знаний о нем).

В первое десятилетие своего существования знания о кино развертываются стремительно и хаотично в полном соответствии с допарадигмальным характером кинонауки: *«За неимением парадигмы или того, что предположительно может выполнить ее роль, все факты, которые могли бы, по всей вероятности, иметь какое-то отношение к развитию данной науки, выглядят одинаково уместными. В результате первоначальное накопление фактов является деятельностью, гораздо в большей мере подверженной случайностям, чем деятельность, которая становится привычной в ходе последующего развития науки. Более того, если нет причины для поисков какой-то особой формы более специальной информации, то накопление фактов в этот ранний период обычно ограничивается данными, всегда находящимися на поверхности»*¹⁰.

Концептуализация отдельных аспектов, касающихся кинематографа, от «Манифеста семи искусств» Риччотто Канудо до теоретических построений Сергея Эйзенштейна раздробила допарадигмальную кинонауку на ряд сосуществующих и в тех или иных случаях противоборствующих направлений, что для развития науки вполне естественно — *«такова обстановка, которая создает*

*характерные для ранних стадий развития науки черты школ»*¹¹.

Однако далее произошло то, что можно охарактеризовать как *гносеологический сбой*. Ни одна из существующих концепций допарадигмальной кинонауки не выделилась в полноценную научную парадигму, доминирующий характер которой вынуждены были бы принять все иные концепции и подходы. Среди причин сложившейся неординарной ситуации можно назвать изначально искусствоведческий характер «школ» допарадигмальной кинонауки, выражаемый в научно слабых методологических установках и магистральной ориентированности на объяснение кинематографа как искусства, а также фрагментарность их ракурса на объект исследования (знаменитый рисунок 1939 года Эйзенштейна, изображающий «здание [теории кино], которое должно быть построено»¹², возможно, является самым цельным и даже по-своему системным взглядом того времени на кинематограф, но с точки зрения самого объекта кинонауки — чрезвычайно фрагментарным и тенденциозным).

Вместо вполне ожидаемого рождения нормальной кинонауки сложилась такая ситуация, которую с полным правом можно было бы назвать приватизацией, или, вернее, рейдерским захватом допарадигмальной кинонауки, застопорившим ее естественное развитие на многие десятилетия. Проводником данных процессов явился историко-биографический подход к изучению кинематографа, не имеющий абсолютно никакой платформы для научного строительства, не выдвигающий ни единой концепции, которая хоть как-то пыталась бы объяснить кинематограф не только с точки зрения многообразия его производных (фильмов) и рефлексивных (текстов о кинематографе) форм, детерминированных историческими обстоятельствами и индивидуальным своеобразием их создателей, но с позиции состава, конструкции и логики самого объекта знания. В итоге допарадигмальная кинонаука выродилась в систематический каталог мозаичного знания о кинематографе. Причем не просто в каталог, а в каталог агрессивный: примечательно, что время от времени появляющиеся концепции, которые в принципе при определенном их развитии вполне могли бы составить основу для парадигм, потенциально претендующих на такое главенство, вследствие которого могла бы появиться полноценная кинонаука, будучи тут же после своего появления включенными в историко-биографический «оборот», хоть и маркировались в качестве концепций, входящих в состав теории

10 Кун Т. Структура научных революций. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. — С.40-41.

11 Там же. С.42.

12 Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Том 2.— М.: Искусство, 1964. — [вклейка между С.64—65.]



кино (своеобразный подкаталог), но в конечном счете все равно в итоге оказывались — Андре Базен со своей киноонтологией — между Базаровым и Байером, а Зигфрид Кракауэр с реабилитацией физической реальности — где-то между корейской кинематографией и Вивьен Ли. Допарадигмальную кинонауку, имевшую в себе зачатки будущей нормальной кинонауки, парализовало киноведение.

Примечательно, что такое положение сложилось не только в СССР с его идеологическим базисом, более всего благоволившим историко-биографическому подходу, но и во всем мире. Скорее удивительно, чем примечательно, то, что такое положение пока еще остается актуальным до сих пор.

Объект и метод допарадигмальной кинонауки

Если отстраниться от оценки и анализа крайне негативной роли историко-биографического киноведения в процессе становления кинонауки, необходимо указать на общие слабые стороны «концептуального» киноведения, которое не смогло ему противостоять. Главным образом это касается определения объекта научного познания и методов его постижения.

С одной стороны, в качестве объекта науки о кино заявляется самая широкая совокупность вопросов, связанных с кинематографом: «Киноведение рассматривает кино в его социальной, экономической, политической обусловленности, в контексте культуры, в соотношении с другими видами искусства и т.д. В то же время специальная задача киноведения состоит в изучении фактов и закономерностей, характеризующих кино внутренне: 1) как систему художественно-творческой и эстетически-информативной деятельности и 2) как совокупность продуктов этой деятельности — кинофильмов»¹³.

Но на практике большая часть концептуальных исследований ограничивается определенным, узким взглядом на объект. Более того, под объектом почти всегда подразумевается фильм (фильм как уникальная форма, фильм как тип множества), а все остальные стороны объекта рассматриваются исключительно в связи с ним. Сам фильм как объект рассматривается с различных точек зрения, и лишь на каком-то этапе возникают такие подходы, которые можно охарактеризовать как научные по отношению к нему. Среди них: фильмологический подход и связанное с ним фильмологическое движение, структурно-семиотический подход, герменевтический подход. Ориентированность указанных подходов на фрагментарный объект (фильм), который не может быть отождествлен с объектом кинонауки

➔ **Вместо вполне ожидаемого рождения нормальной кинонауки сложилась такая ситуация, которую с полным правом можно было бы назвать приватизацией, или, вернее, рейдерским захватом допарадигмальной кинонауки, застопорившим ее естественное развитие на многие десятилетия. Проводником данных процессов явился историко-биографический подход к изучению кинематографа**

(кинематографом в целом), частично объясняет их научную слабость, дополняемую слабостью методологической. (Примечательно, что в советском киноведении даже теория кино отождествлялась с фильмом как объектом познания: «Особенность развития советской теории кино заключается в ее целостности. Она в той или иной форме, с той или иной степенью глубины шаг за шагом охватывала все стороны процесса создания фильма»¹⁴.)

Во всех без исключения киноведческих концепциях кинематограф рассматривается не объектно, а предметно, то есть с некоей принципиальной точки зрения, обусловленной предметоформирующей познавательной установкой, изначально субъективизирующей объект исследования. (Например, структурно-семиотический подход доопытно уже видит в объекте-фильме знаковую структуру, которая может быть так или иначе «прочитана», искусствоведческий подход — «образную ткань», которая может быть так или иначе оценена и т.д.) Такого рода подходы изначально подразумевают некую фрагментарность формируемого ими знания, а следовательно, снимают с себя потенциальные функции, связанные с возможным доминированием в качестве научной парадигмы.

Псевдонаучное сообщество

Одним из ключевых понятий концепции Куна, потребовавшим от него написания развернутого дополнения к основной части работы, является тесно связанное с понятием «парадигма» понятие «научное сообщество»: «Парадигма — это то, что объединяет членов научного сообщества, и, наоборот, научное сообщество состоит из людей, признающих парадигму»¹⁵.

Так как нормальной кинонауки, основанной и функционирующей на той или иной (лучшей на настоящий момент) парадигме не существует,

13 Киноведение / авт. Ю.Г. Цивьян, М.Б. Ямпольский // Кино: энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — С.179.

14 Вайсфельд И.В., Масловский Г.Р. Формирование советской теории кино // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. — М.: Искусство, 1977. — С.327.

15 Кун Т. Структура научных революций. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. — С.226.



→ **Во всех без исключения киноведческих концепциях кинематограф рассматривается не объектно, а предметно, то есть с некоей принципиальной точки зрения, обусловленной предметоформирующей познавательной установкой, изначально субъективизирующей объект исследования**

следовательно, можно говорить об отсутствии связанного с ней научного сообщества.

Существующий в настоящее время псевдонаучный конгломерат от допарадигмальной кинонауки не выполняет ни единой функции, возлагаемой на истинное научное сообщество: не осознает *аномалий*, которые естественным образом открываются внутри нормальной науки, не преодолевает *кризисов*, возникающих в результате открытия новых аспектов существующего научного знания, не решает *головоломки*, приводящих к возможной смене парадигм, и т.д. Все задачи такого рода сообщества сводятся к поддержанию собственного стабильного функционирования в рамках историко-биографического каталога, а также к охранительной функции, не допускающей слома сложившейся ненормальной ситуации и появления полноценной парадигмальной кинонауки.

В условиях тотального распространения псевдонаучного сообщества и удержания им власти всеми доступными для этого способами, не имеющими ничего общего с методами научной борьбы (во все времена приветствуемыми!), даже при формальной неправомерности употребления данного выражения (не имея нормальной кинонауки, говорить о научной революции нельзя, ведь научная революция характеризует собой в первую очередь слом невозможной более существующей парадигмы), ничто не может остановить нас от разговора именно о революции, серьезнейшие предпосылки к которой, безусловно, имеются.

II. Предпосылки к научной революции

Внешние предпосылки

Основной внешней предпосылкой к научной революции в кинонауке является научный прогресс, стимулирующий активное развитие самых разнообразных экранных форм, характеризующихся на настоящий момент такими эстетическими и коммуникативными новшествами (объем, интерактивность изображения), которые уже не укладываются в стереотипный взгляд на кинематограф. В то же время новые экранные формы формально не нуждаются в какой-либо связи с кинематографической традицией — технически и формосодержательно они уже обособлены от него. Новейшие экранные формы в большей степени, чем классический кинематограф,

связаны с технической составляющей, и знание о них в скором времени может выделиться в самостоятельный раздел науки, включающий в себя не только технические, но и всю совокупность касающихся их знаний, что вполне будет соответствовать уровню развития современной науки. В таком случае так и не вышедшая из допарадигмального периода кинонаука может навсегда оказаться не то что на периферии, но и вовсе вне научного поля.

Становление нормальной кинонауки кинематографу необходимо для того, чтобы закрепить свое положение по отношению к новейшим экранным формам в качестве *дисциплинарной матрицы*, осуществляющей привязку к себе возможного генезиса всей совокупности научного знания, связанного с эволюцией экранных форм.

Внутренние предпосылки

Несмотря на схожесть с выделяемой Шедровицким линией в развитии методологического аппарата, определяемой как *«путь «искусства»*, историко-биографическое киноведение не имеет к нему никакого отношения. *«Путь «искусства»* — познавательный принцип, хотя и имеет интуитивный характер. Историко-биографическое киноведение — каталог. С данной характеристикой связана одна из основных внутренних предпосылок научной революции.

Историко-биографическое киноведение не является парадигмой и в лучшем случае может быть охарактеризовано как допарадигмальное направление в кинонауке, однако внутри данного подхода созрел кризис (схожий с кризисами, возникающими в нормальной науке), связанный в данном случае с эффектом перенаполнения: большинство закаталогизированных и на своем уровне отрефлектированных знаний, в первую очередь связанных с описанием фильмов и их авторов, то есть именно тех знаний, которые и составляют ядро данного подхода, оказываются бессмысленными. Во-первых, в силу своей генетической неадекватности объектам исследования, а во-вторых, вследствие *знаниевой пустоты* самих этих объектов. (Под *знаниевой пустотой* здесь подразумевается такой изначальный характер объекта исследования, который не может ничего добавить к тому знанию, которым уже обладает исследователь. И если мы говорим о кинонауке, то под ее наполнением подразумеваем такие элементы знания, которые сообщают нам нечто принципиальное о характере ее состава, структуры, связей, функционирования, и именно поэтому описание одного или тысячи фильмов, и уж тем более живописание *«творческого пути»* того или иного кинодеятели, ничего не может добавить к тому знанию, которое по идее и должно составлять каркас кинонауки. Это определение *знаниевой пустоты* с точки зрения ученого. С точки же зрения обывателя, а именно на него магистрально и



работает историко-биографический подход, *знания пустота* — это отсутствие какого-либо отношения к представляемому объекту, что выражается в элементарной незаинтересованности в предлагаемом знании.) Псевдонаучное сообщество, правда, пытается еще каким-то образом стимулировать интерес к такого рода объектам, но процесс их полного забвения естественен и неизбежен.

Законы истории классических искусств как научной дисциплины применительно к историко-биографическому киноведению странным образом срабатывают с неким искажением, в результате чего и возникает ситуация *знаниевой пустоты* объектов. Возможно, это происходит именно из-за отсутствия нормальной кинонауки, в рамках которой, но ни в коем случае не замещая ее, должен был бы развертываться бесспорно по-своему важный и необходимый для кинонауки историко-биографический подход.

Если разобранный кризис, поразивший историко-биографическое киноведение, является внутренней предпосылкой вследствие того разрушительного действия, которое он оказывает на данный подход, противодействующий образованию нормальной кинонауки, то с точки зрения самой будущей нормальной кинонауки неизмеримо более существенными внутренними предпосылками для научной революции являются образовательные и организационные предпосылки.

Образовательные предпосылки

Применительно к нормальной науке Кун выделяет три основных источника авторитета: учебники, научно-популярные издания, работы по философии науки.

«Цель учебников заключается в обучении словарю и синтаксису современного научного языка. Популярная наука стремится описать те же самые приложения посредством языка, более близкого к языку повседневной жизни. А философия науки, в особенности в мире, говорящем на английском языке, анализирует логическую структуру того же самого законченного знания. [...] Все три вида информации описывают установившиеся достижения прошлых революций и таким образом раскрывают основу современной традиции нормальной науки»¹⁶.

Неслучайно на первое место по авторитету Кун ставит именно учебники, наличие которых подразумевает возможность организации полноценного образовательного процесса в соответствии с принятыми нормальной наукой критериями и принципами.

Отсутствие кинонауки и, как следствие, отсутствие системы фундаментальных научных знаний,

→ **Становление нормальной кинонауки кинематографу необходимо для того, чтобы закрепить свое положение по отношению к новейшим экранным формам в качестве дисциплинарной матрицы, осуществляющей привязку к себе возможного генезиса всей совокупности научного знания, связанного с эволюцией экранных форм**

которые могли бы быть выражены в учебной литературе, приводит к отсутствию научного представления объекта, к несформулированности познавательных критериев, к междисциплинарному несоответствию, к невозможности выстраивать полноценный педагогический процесс, независимый от субъективной личности педагога.

Если в отечественной традиции кинопедагогики, по крайней мере заявочно, до сих пор остается актуальным принцип комплексного изучения той или иной творческой дисциплины (режиссуры, сценарного, операторского мастерства) в совокупности со специальными и общеобразовательными дисциплинами, то большинство зарубежных киношкол и новообразованных отечественных делают акцент на ремесленной стороне творческой специализации. Однако в отсутствие единого для всех дисциплин, для всей кинонауки в целом, фундаментального теоретического базиса, на основе которого, в терминах и понятиях которого выстраивалась бы вся совокупность знания об объекте — кинематографе, в обоих случаях можно говорить о получении лишь каких-то фрагментарных знаний. А в таком случае под вопросом оказывается целесообразность изучения творческой дисциплины в комплексе с дисциплинами общеобразовательными, что небезосновательно является особым предметом гордости отечественной киношколы.

В отсутствие кинонауки и естественным образом вытекающей из нее образовательной парадигмы студенты, и в первую очередь молодые специалисты, которые уже закончили обучение по выбранной специальности и не получили в качестве образовательного базиса необходимую совокупность знаний, основанных на прочном структурированном научном фундаменте, оказываются беззащитными перед необходимостью соответствовать постоянно меняющимся запросам практической деятельности — будь то производство (создание фильмов) или рефлексия (осмысление кинематографического процесса). Коллапс поражает и саму образовательную сферу, не имеющую никаких основ для объективной оценки динамики собственного движения и выработки стратегии дальнейшего развития. В итоге на настоящий момент вся деятельность, направленная на модернизацию высшего кинообразования, связана с совершенствованием

¹⁶ Кун Т. Структура научных революций. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. — С.180.



материально-технической базы, тогда как без наличия системы образовательных программ, основанных на едином научном базисе, все это не имеет никакого смысла.

При наличии нормальной кинонауки формирование образовательных программ и стратегий — естественный и гармоничный процесс, не требующий особых капиталовложений.

Организационные предпосылки

Отсутствие нормальной кинонауки является причиной несформированности полноценного международного научного сообщества. Что, в свою очередь, приводит к отсутствию полноценной научной периодики, единого индекса научной литературы, научных конференций, на которых происходило бы общение не на уровне обывателей-кинолюбителей, имеющих какое-то свое частное мнение о просмотренных за отчетный период фильмах, а в атмосфере обмена научной информацией, научного диспута, строящегося на едином для всего данного научного сообщества методологическом и категориальном языке. То есть отсутствует то реальное поле научного общения, которое, с одной стороны, создает естественную научную атмосферу вокруг объекта наукоприложения, а с другой — формирует и дисциплинирует самих ученых по отношению к предмету их деятельности и тем методологическим принципам, которых они должны придерживаться или же конструктивно критиковать, выдвигая и аргументированно отстаивая собственные исследовательские практики.

Вследствие затянувшегося допарадигмального периода и тотального историко-биографического каталога ученые, которых интересует истинная научная проблематика, связанная с кинематографом, но которые по тем или иным причинам (с большой долей вероятности можно предположить, что именно по причине изначальной сформированности их как ученых внутри критикуемого каталога) не могут сформировать собственного, ломающего рамки каталога методологического отношения к объекту исследования, и таким образом, подстраиваясь под существующие условия, вынуждены находиться в отведенной им главенствующей псевдокинонаукой резервации, маркированной сферой «теории кино».

Сила существующего псевдонаучного сообщества в его тотальности. Но в этом и его слабая

сторона, являющаяся одной из предпосылок возникновения научной революции: в случае появления такой методологии, которая сможет осуществить перевод эмпирических знаний о кинематографе в теоретическую плоскость, при соблюдении целостности как самого объекта, так и связанных с ним знаний, независимо от их характера, вся деятельность, направленная на изучение кинематографа вне такой методологии, окажется доказательно внеучной, а следовательно, совершенно бессмысленной и бесполезной. В такой ситуации — «вне закона», псевдокинонаука подвергнется тотальному уничтожению, которое будет заключаться в ее переводе в научную плоскость, детерминированную определенными методологическими принципами, что для псевдонаучного сообщества будет означать необходимость принять возникшие научные правила или же отказаться от дальнейшей своей деятельности.

III. Научная революция. Системное кинознание

Принцип научности. Определение объекта кинонауки

Возвращаясь к началу настоящей работы, мы вынуждены еще раз сказать о тех принципах, которые должны лежать в основе знания, претендующего на научный статус. Таких принципов нами было определено как минимум три: объективность знания, его системная организованность и обоснованность. Критики научного подхода к изучению кинематографа могут выдвинуть следующий тезис: к кинематографу, постижение которого большей частью относится к области гуманитарного знания, не могут быть полноценно применены методы научного познания, так как данный объект требует индивидуального подхода и, следовательно, специфического познавательного метода. Однако данный тезис по самой своей сути ложен, и, если его принять, окажется, что наука о кино вообще невозможна. На самом же деле деление на науку и не науку проходит не по делению на объекты, которые могут или не могут быть предметом научного знания, а по принципам тех методов, которые применяются к познанию. **Научным знанием является знание о любом объекте (природном, искусственном), к которому применяются научные методы познания.** И именно поэтому существующие подходы к изучению кинематографа не научны.

Другое дело, что, говоря о научной парадигме в естественных науках, имеют в виду выражение научных знаний, подкрепленное доказуемыми законами, которые в гуманитарном знании просто-напросто отсутствуют. Однако в таком случае с полным правом можно утверждать следующее: в гуманитарных науках, и в частности в кинонауке, при отсутствии доказуемых законов в качестве критерия научности может выступать методология, согласующаяся

➔ **На настоящий момент вся деятельность, направленная на модернизацию высшего кинообразования, связана с совершенствованием материально-технической базы, тогда как без наличия системы образовательных программ, основанных на едином научном базисе, все это не имеет никакого смысла**



с общепринятыми для всех наук принципами научного познания. Таким образом, в отношении к областям гуманитарного знания вполне применимо понятие *методологическая парадигма*, наличие которой и характеризует для этих наук этап нормальной науки.

По отношению к такому сложному и многосоставному объекту, каким является кинематограф, выработка объективного знания связана с его всесторонним и целостным рассмотрением. Поэтому необходимо определить, что объектом научного кинознания будет являться вся совокупность вопросов, связанных с кинематографом. Следует указать на многосоставность такой целостности, включающей в себя материальный план, связанный как с природными, так и с искусственными объектами (которые, в свою очередь, можно разделить на материальные и идеальные); деятельностный план, состоящий из процессуальной множественности, которая может быть рассмотрена через ее взаимодействие с материалом; план связей и отношений между частями и элементами объекта друг с другом и с внешней средой. Все это указывает на системный характер объекта, а следовательно, на необходимость рассмотрения его в виде системы. Вследствие данного замечания следует сделать уточнение, связанное с определением объекта кинонауки: **объектом научного кинознания является вся совокупность вопросов, связанных с кинематографом как системой.**

Рассмотрение объекта в виде системы требует определенных методологических принципов, в результате применения которых будет сложено его научное представление. От точности их выбора и адекватности применения к объекту исследования будет зависеть полнота и научная состоятельность такого рода знания.

Определение методологических принципов

Выбирая в качестве познавательного принципа, положенного в основу методологического аппарата парадигмальной кинонауки, «теоретико-познавательную» линию, мы тем самым изначально дистанцируемся от существовавших ранее фрагментарных подходов к изучению кинематографа, характеризующихся эксплицированием познавательных принципов искусствоведения, лингвистики и иных дисциплин на кинематограф, и утверждаем возможность выработки с помощью наличествующего научного знания такой методологии, которая в полной мере соответствовала бы поставленной перед нами цели: формирование общих принципов научного подхода к изучению кинематографа — создание методологического каркаса кинонауки (в рамках утверждаемой парадигмы).

Для достижения поставленной цели нам необходимо осуществить ряд задач, центральной из

которых является выбор такой методологии научного познания, которая удовлетворяла бы трем основным критериям: разворачивание в теоретической плоскости, рассмотрение объекта как системы, представление объекта и знаний о нем в объективированном виде. После проведенного анализа существующих научных подходов в качестве методологии, которая может быть взята за основу методологического аппарата кинонауки, избирается системодетельностный подход Г.П.Щедровицкого.

На данном этапе мы ограничимся указанием на четыре методологических принципа, наиболее важных, на наш взгляд, для понимания разворачивания указанной методологии в отношении кинематографа.

Первый принцип касается кардинального различия объекта и предмета знания: *«Объект существует независимо от знания, он существовал и до его появления. Предмет знания, напротив, формируется самим знанием. [...] ...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»*¹⁷.

Второй принцип характеризует форму научного знания в рамках разбираемой методологии: *«Формализация исследования, перевод его в плоскость оперирования со знаками кардинально меняет сам тип исследовательской работы, неизмеримо упрощая и ускоряя ее, избавляет от необходимости проделывать длинную цепь эмпирических наблюдений и процедур, при более высоком качестве результата»*¹⁸.

Третий принцип, являющийся основным для разворачивания методологии Щедровицкого, заключается в необходимости конструирования структурно-знаковой модели объекта исследования: *«Если раньше шли от эмпирически выявленных зависимостей сторон объектов к определяющим их структурным связям и таким образом анализировали, расчленили в абстракциях заданный объект, то теперь уже в исходной точке начали строить, конструировать другой объект, структурный, который рассматривается как заместитель или модель исследуемого объекта и именно для этого создается. Поскольку структура модели строится самим исследователем, она известна, а поскольку она рассматривается как модель исследуемого объекта, то считается познанной и структура последнего»*¹⁹.

Четвертый принцип раскрывает специфику представления системного объекта через деятельность

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

18 Там же. С.193.

19 Там же. С.178.



⇒ **Научным знанием является знание о любом объекте (природном, искусственном), к которому применяются научные методы познания. И именно поэтому существующие подходы к изучению кинематографа не научны**

и материал: «В основании нового представления о системе лежат не структура и не материальные элементы, а процесс, определяющий лицо объекта и задающий его целостность; в одних случаях это будет процесс функционирования, в других — процесс развития, в третьих — их единство»²⁰. Так как условием существования какой-либо системы является материал, то «именно процесс и материал создают то исходное противопоставление, на основе которого и вокруг которого строится затем системный анализ и создаются его основные категории»²¹ (структура, организованность, форма, механизм).

План развертывания научной парадигмы

В соответствии с определенным объектом кинонауки и обозначенными методологическими установками может быть составлен принципиальный план развертывания научной парадигмы, содержательно-знаниевое наполнение которого должно изначально иметь вид гипотезы, выдвигаемой одним или группой ученых. Такого рода гипотеза, содержащая в себе объективное знание об объекте, выраженное научным языком с использованием (за отсутствием на данном начальном этапе кинонауки) вводимых понятий и фигур знакового замещения, учитывающих необходимый формализованный характер представления как самого объекта в целом, так и его частей, может быть принята сразу в предлагаемом или же в скорректированном виде. В противном случае — обоснованно отвергнута в результате конвенционального отношения к ней сообщества ученых, согласившихся с предлагаемым планом развертывания научной парадигмы, что будет в полной мере соответствовать принципам выработки и принятия научного знания в рамках нормальной науки.

План состоит из двух этапов: концептуального и процедурального.

На концептуальном этапе конструируется структурно-знаковая модель объекта исследования. Так как кинематограф является сложным и разнохарактерным по составу объектом, а в основе намеченного конструирования, как мы определили, лежит представление системного объекта через деятельность и материал, то кинематограф должен быть, во-первых, представлен как деятельностьная множественность,

из которой выделяется та деятельность, которая может быть охарактеризована как системообразующая. Во-вторых, системообразующая деятельность должна быть разобрана на процессуальную множественность, из которой также выделяется тот процесс, который может быть охарактеризован как центральный для данной деятельности. И, в-третьих, определяется материал, на который «отпечатывается» центральный процесс системообразующей деятельности, принимается его знаковое выражение, через которое, через отношение к которому будут в дальнейшем выражаться как все иные состояния материала, так и вся процессуальная множественность системообразующей деятельности, а в случае такой возможности — и вся деятельностьная множественность, связанная с кинематографом. Далее, системообразующая деятельность представляется в виде последовательного наложения составляющих ее процессов на материал, образующих определенные формы организованности материала при данных процессах, а при их хронологическом несовпадении — цепочку такого рода организованностей. Полученная в итоге схема будет являться структурно-знаковым изображением системообразующей деятельности кинематографа. Если этого уже окажется достаточно, то даже без разбора иных видов деятельности полученная схема может быть разделена на элементы, совокупность которых представляется в виде структуры. Данное построение будет являться ядром структурно-знаковой модели кинематографа. Далее, после анализа внутренней и внешней структуры модели рассматриваются ее отношения и связи со средой (средами), которая также должна быть представлена в знаковом виде. На завершающем этапе конструирования элементы внутренней структуры тоже должны быть разобраны в виде структур, состоящих из элементов и, возможно, различных планов, обусловленных спецификой их связей с иными элементами внутренней структуры объекта, а также непосредственно со средой. Совокупность построений и будет являться структурно-знаковой моделью кинематографа.

Процедуральный этап развертывания научной парадигмы связан с выработкой и описанием процедур, направленных на сопоставление непосредственно объекта исследования, его частей, а также предметных знаний о нем со структурно-знаковой моделью. Целью такого сопоставления будет являться: при сопоставлении с объектом — анализ трансформирующихся (технические средства кинематографа, методы их использования) и производных (фильмы) форм объекта, при сопоставлении с предметными знаниями об объекте — выявление механизмов формирования такого рода знаний.

В заключение следует указать на необходимость обязательного закрепления знания, содержащегося в принятой гипотезе, в форме научных монографий и в виде планов учебных курсов.

20 Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. — М.: Шк.Культ.Полит., 1995. — С.254.

21 Там же. С.255.



Принципы организации и первоочередные задачи, стоящие перед научным кинообществом

Возникновение нормальной кинонауки, основанной на методологической парадигме системного кинознания, естественным образом влечет за собой появление нормального научного кинообщества, состоящего из ученых, разделяющих данную парадигму. Так как на начальном этапе теоретическим ядром системного кинознания будет являться одна или несколько гипотез, иллюстрирующих допустимую вариативность развертывания научного знания в рамках единой методологии (в данном случае под вариативностью подразумевается возможность принятия в качестве знакового выражения тех или иных предметов и процессов различных обозначений, допустимость доказательного своеобразия при построении структурно-знаковой модели кинематографа и т.п.), важным этапом становления как самого системного кинознания, так и образуемого им научного сообщества будет этап критического анализа гипотез, принятие той из них и в таком скорректированном виде, который окажется наиболее адекватным объекту исследования.

Наряду с этим одним из важнейших принципов организации научного кинообщества является его изначальная интернациональность, недопустимость автономизации национальных институтов системного кинознания. В противном случае вместо консолидации, основанной на конвенциональном принятии той или иной гипотезы, базирующейся на методологической матрице, лежащей в основе системного кинознания, может произойти раскол: вполне естественно, что мышление ученых разных стран отличается определенным своеобразием, связанным как с особенностью языка, так и с той традицией, в которой они формируются и существуют, поэтому в разных странах могут быть сформированы и агрессивно отстаиваться отличные друг от друга гипотезы. В конечном счете, такое положение может привести к обособлению отдельных направлений внутри системного кинознания. Кроме того, можно предположить, что, несмотря на очевидную обоснованность претензий системного кинознания на роль научной парадигмы в рамках кинознания, противодействие со стороны псевдонаучного

сообщества, обслуживающего историко-биографический каталог, будет чрезвычайно велико. Чтобы достойно противостоять обозначенным внутренним и внешним препятствиям, необходимо найти оптимальные условия для слаженного координирования научно-исследовательской работы (по крайней мере, на начальном этапе становления кинонауки).

Самой открытой, демократичной, доступной и оперативной формой такой организации на настоящий момент является форма мультиязычного научного интернет-журнала, полностью сохраняющего вид печатного издания (обложка, строгое постраничное расположение материала, выходные данные, включая ISSN, и т.д.). Обмен информацией и научную дискуссию следует сориентировать на магистральные направления исследований, связанных с системным кинознанием: методологическая матрица, гипотезы наполнения методологической матрицы, аналитические процедуры, разработка индексов методологического соответствия и предметного отношения к объекту исследования.

Уже в сентябре—октябре 2010 года планируется выход первого номера интернет-журнала «Cinemalogos» (www.cinemalogos.com), в котором будет содержаться подробное описание методологической матрицы системного кинознания, основной контур которой был очерчен в настоящей работе, а также первая гипотеза ее содержательно-знаниевого наполнения. Дальнейшее развитие идей системного кинознания будет полностью зависеть от уровня адекватной рефлексии на публикуемый материал. В то же время даже настоящее исследование предполагает возможность конструктивного отклика и непосредственного участия в разработке идей системного кинознания (любого рода замечания и предложения могут направляться на электронный адрес: paradigma@cinemalogos.com).

Вполне естественно, что в начале пути главенствующая роль отводится исследователю, ломающему стереотипный взгляд как на сам объект, так и на методы его постижения, однако дальнейшее развитие, в настоящем случае развитие кинонауки в рамках утверждаемой парадигмы, полностью зависит от ответственной активности всех ученых, занимающихся изучением кинематографа. ●

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. — М.: Искусство, 1977.
2. Изволов Н.А. Феномен кино. — М.: Материк, 2005.
3. Кино: методология исследования. — М.: Искусство, 1984.
4. Кино: Энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1987.
5. Кун Т. Структура научных революций. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003.
6. Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А.Ивина. — М.: Гардарики, 2004.
7. Щедровицкий Г.П. Избранные труды. — М.: Шк.Культ.Полит., 1995.
8. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения : в 6 т. — М.: Искусство, 1964.Т.2.