

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39

Сергей Юрьевич Штейн
Sergey Yuryevich Schtein

кандидат искусствоведения, доцент,
PhD in Art Studies, assistant professor,

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities

sergey@schtein.ru

МЕТОДИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СХЕМА ИССЛЕДОВАНИЙ КИНЕМАТОГРАФА. ПРЕДМЕТНАЯ ОБЛАСТЬ STRATEGIES AND METHODOLOGICAL SCHEME OF CINEMA RESEARCH. THING AREA

Во второй статье из цикла работ, посвящённых анализу существующих и потенциально возможных алгоритмов исследования кинематографа, во-первых, описывается логика выделения онтологической схемы предметной области киноведения, которая для самого киноведения является непроблематизируемой данностью, во-вторых, конструируется теоретическая модель одного из компонентов данной схемы – материала – наличествующего в предметной области киноведения безотносительно познавательной активности в её отношении. Полученное построение является своеобразной «системой координат», фиксирующей ключевые компоненты исследуемого и устанавливающей основные функциональные связи между ними. Такая схема может быть использована как для ввода начинающих исследователей в понимание специфики дисциплинарного киноведения, так и для унификации самих киноведческих исследований. Также данное построение является важным дополнительным инструментом для распределения любых существующих представлений в отношении кинематографа, их координирования по отношению друг к другу и систематизации.

Ключевые слова: киноведение, наука о кино, методология киноведения, предметная область киноведения, кинематограф, кинообразование, фильм, деятельностный подход, автор, фильмопроизводство, прокат, цензура

Для цитирования: Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. №3(43). С. 6-39. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39

In the second article from the cycle of works devoted to the analysis of existing and potentially possible algorithms of the research of cinematography, firstly, the logic of identifying an ontological scheme of the thing area of cinema studies, which for cinema studies itself is an unproblematic given, is described, and secondly, a theoretical model of one of the components of this scheme is constructed - material - available in the thing area of cinema studies regardless of the cognitive activity in relation to it. The resulting construction is a kind of "coordinate system" that fixes the key components of the researched and establishes the main functional connections between them. This scheme can be used both to introduce novice researchers into an understanding of the specifics of disciplinary cinema studies, and to unify of cinema studies researches. Also this construction is an important additional tool for thing-elimination of any existing representations in relation to cinematography, their coordination in relation to each other and systematization.

Keywords: cinema studies, cinema science, methodology of cinema studies, thing area of cinema studies, cinematography, cinema education, film, activity approach, author, film production, rental, censorship

For citation: Schtein S.Yu. "Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing area." *Articult.* 2021, no. 3(43), pp. 6-39. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39

В первой статье цикла, посвящённого методико-методологической схеме исследований кинематографа [Штейн, 2021], было осуществлено принципиальное разделение ситуаций, в которых кино может оказываться либо материалом – тем, через что исследуется нечто иное, либо предметом исследования – тем, что исследуется само по себе. Следующим этапом данной работы является необходимость более-менее чёткой демаркации границ предметной области киноведения как специфической дисциплинарной предметности (отдельно оговорим, что нас интересует только обособленное от искусствоведения дисциплинарное киноведение, для которого киноведение-искусствоведение и все иные киноведческие дискурсы являются частью его собственной предметной

области – потенциально исследуемым). Причём важным оказывается даже не столько определение самих этих границ (которые, между прочим, во многом определяют дисциплинарную идентичность, в данном случае киноведения) – это можно сделать и через обобщённую дефиницию – «вся совокупность вопросов, так или иначе связанных с кинематографом», сколько методологическое обоснование этих границ, утверждающих целостность находящегося в них. Это оказывается возможным через фиксацию онтологической схемы данной предметной области, задающей и закрепляющей определённую «систему координат», в которой сознательно или неосознанно существуют все исследователи, ассоциированные с этой дисциплиной. А это значит, что по отношению к данной «системе координат» затем могут позиционироваться любые исследования кинематографа – уже осуществлённые, осуществляемые и ещё только проектируемые (главным образом – дисциплинарные, но при необходимости – и дискурсивные). Это чрезвычайно важно, во-первых, для начинающих дисциплинарных исследователей кинематографа – в качестве доступного максимального и целостного представления всего того, на отдельных аспектах которого затем будет фиксироваться конкретика исследовательского взгляда, во-вторых, как раз для педагогов начинающих исследователей кино – в качестве дидактического средства, по вводу обучающихся в понимание многообразия взаимосвязанных компонентов, образующих предметную область дисциплинарного киноведения, в-третьих, для действующих исследователей-эмпириков – в качестве инструмента, содержащего в себе абстрактные шаблоны исследуемого, с конкретизациями которого они имеют дело, что позволяет и унифицировать полевые исследования, и гомогенизировать понятийно-терминологический аппарат самих этих исследований и в то же время приводить к систематике имеющегося эмпирическое знание, и, наконец, для исследователей-теоретиков – в качестве той основы, которая может (должна!) получить предельно полное знаниевое выражение, не обусловленное той или иной интерпретацией и привязкой к конкретике эмпирического материала. Вместе с тем такая схема – основа для понимания допустимой вариативности познавательной активности – тех принципиальных методико-методологических оснований, которые могут использоваться для её исследования, определяемых исходя из: а) нахождения на теоретическом или эмпирическом уровне, б) конкретики определённого масштаба исследуемого, с) учёта либо игнорирования взаимосвязи исследуемого с иными компонентами данной предметной области.

Для того, чтобы конструируемая онтологическая схема была понятна как результат определённой специфической методологической работы, нацеленной на то, чтобы получаемое построение оказалось принципиально открыто для его масштабирования и детализации, но в то же время – для возможного уточнения и корректировки, для начала сделаем общее описание того, что такое вообще онтологическая схема предметной области научной дисциплины (1. *Онтологическая схема предметной области научной дисциплины*), затем выведем структуру онтологической схемы предметной области киноведения (2. *Структура онтологической схемы предметной области киноведения*), и, наконец, подробно проанализируем один из основных компонентов данной онтологической схемы (3. *Материал онтологической схемы предметной области киноведения*).

1. Онтологическая схема предметной области научной дисциплины

Любой предмет (в философском значении) или предметная область могут быть представлены через образующую их онтологическую схему, состоящую из трёх основных компонентов: *материала* – того, что соответствует наличествующему в данности до возникновения познавательной активности в его отношении, которой как раз и делается попытка его схватывания (познания), *условностей познавательной активности* – совокупности инструментов познания, которые используются при попытке схватывания этого материала, а также *основного условия связи* – конкретного допущения, что рассматриваемый материал является именно тем, за что он принимается (рис. 1) [Штейн, 2020, с. 108-109].

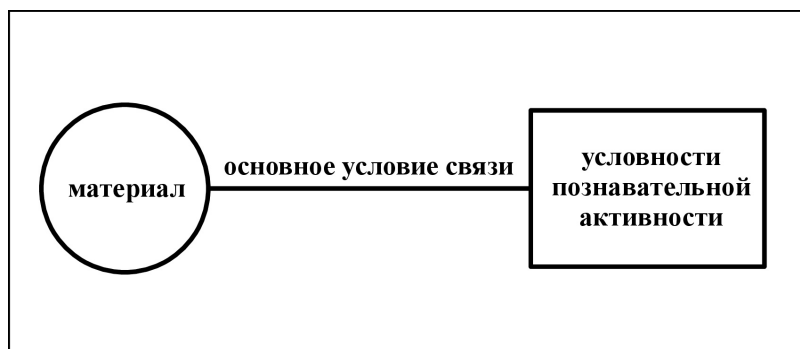


Рис. 1.

Например, при рассмотрении в микроскоп капли крови, материалом является сама эта кровь, условностями познавательной активности – использование для познания зрения, усиленного специальным техническим средством, а также определённого набора методов (анализ, измерение, сопоставление), основным условием связи – допущение, что нечто (кровь) может быть, во-первых, отделено от всего иного, а во-вторых, рассмотрено через разъятие его на отдельные компоненты (эритроциты, лейкоциты, тромбоциты и т. д.). При этом, если первое допущение кажется исходно оправданным и самоочевидным – капля крови ведь не стекло, на котором она находится перед окуляром микроскопа, не воздух, который её окружает, и не пыль, которая оседает на неё – по большому счёту отделить кровь от того, что ею не является может не только человек, но и множество иных живых существ, живущих на земле (при этом используя не только и не столько зрение, сколько иное средство, которое в такой же степени недоступно человеку – обоняние), то второе допущение требует объяснения. Человек расширил возможности элементов своей сенсорной системы за счёт технических средств, что дало ему определённое преимущество перед иными живыми существами – в данном случае он может проникать и разнимать структурную целостность крови на компоненты, которые вроде бы самоочевидны, исходя из их отличия от иных компонентов целого. Однако эта очевидность предзадана определённой точкой зрения на них человека! Ни эритроцитов, ни лейкоцитов, ни тромбоцитов самих по себе без познавательной активности человека не существует – они возникают как нечто обособленное друг от друга, от целостности, частью которой являются только в результате определённой познавательной активности человека в их отношении. Не говоря уже о том, что если отделять каплю крови не от стекла, воздуха и пыли, а от того организма, которому она исходно принадлежит, то вопрос её возможного обособления и рассмотрения без учёта целого сделает исходное допущение ещё более условным.

Познание данности, не обусловленной деятельностью человека (природы), человекоразмерно – тотально подчинено не только актуальным на какой-то конкретный рассматриваемый момент познавательным возможностям человека (наличие технических средств, сформированность специфических исследовательских подходов и методов, доступность необходимой информации и уже определённого знания), но и его исходным предельным познавательным возможностям, зависимым от физиологии, психофизиологии, а также того, что, возможно, обусловлено нечто трансцендентным (откинуть этот фактор мы не можем, так как в противном случае окажемся на определённой частной – естественнонаучной предметоформирующей позиции, тогда как нас как раз интересует максимальное отстранение от любых вариативных точек зрения). В то же время всё то, что как раз обусловлено деятельностью человека (всё, что делает человек – культура в целом, включая, конечно же, и саму познавательную деятельность), не только при познании человекоразмерно, но и человекоразмерно само по себе – невозможно без человека. И поэтому, в отличие от данности, не обусловленной деятельностью человека, принципиально познаваемо. Хотя, конечно, и тут возникают определённые сложности, но несколько иного характера – главным образом, связанные с переходом от элементарного масштаба рассмотрения (деятельности, раскладываемой на компоненты¹)

¹ Подробнее об этом см. далее.

к масштабу более общему, включающему в себя совокупность различных компонентов, либо к тому же ещё и то, что уже является исходно не человекоразмерным, а природным (восприятие, память и т. п.), либо трансцендентным (озарение, видение и т. п. – рассматриваемые именно таким образом, а не через физиологию).

Например, при рассмотрении спички, лежащей на столе, она так же, как и капля крови отделяется от всего иного (стола, скатерти, стоящей рядом посуды). При этом, в отличие от капли крови, она может рассматриваться и с использованием зрения, но так же и тактильно. Структурно спичка может быть разделена на образующие её компоненты – древко и серную головку. Ясна функция спички – возжигать огонь и некоторое короткое время удерживать его. Исходя из определённой структуры и предполагаемой функции, можно восстановить примерный алгоритм процессов той деятельности, в результате реализации которой был произведён рассматриваемый продукт – спичка. Вроде бы вот и всё – оказавшееся в фокусе интереса познано, причём в онтологической схеме спички как предмета исследования, основное условие связи и условности познавательной активности никак искажающе не повлияли на её материал – предмет (в философском значении) слился с объектом (в философском значении). То есть в данном конкретном случае (а по аналогии – ко всему подобному – любому продукту деятельности человека) разоблачена пресловутая вещь в себе. Вещь оказалась только вещью. Одно только «но»...

При описании приведённых примеров сознательно была упущена одна из онтологических процедур, которая предшествует применению к материалу условностей познавательной активности. Это было сделано для того, чтобы показать, что при исходном наличии для познающего основного условия связи (то есть его включённости в определённое предзнание материала) данная процедура просто-напросто пропускается как несущественная – материал уже определён наличием принятого познающим основного условия связи. Пропущенная же процедура – идентификация. Ведь говоря о капле крови и спичке, мы уже *знали*, что это кровь и спичка. Не зная же этого, осуществляя познавательную деятельность в отношении этого незнаемого, мы должны были бы самостоятельно задать его онтологическую схему. Понятно, что каждый раз реализовывать такое задание просто-напросто не имеет никакого смысла! Устойчивость, константность данности для человека как раз и обусловлена тем, что образующие её компоненты им практически всегда автоматически идентифицируемы – то есть исходно определены как что-то конкретное, а их последующее возможное исследование уже обусловлено фактом допущения, что они есть что-то одно, а не нечто иное. Правда, это ведёт к определённому тоталитаризму наличествующего знания – знание овладевает человеком и предзадаёт видение им данности, исходя из собственного содержания, при том, что может быть и иное знание... Однако сама возможность всё-таки понимать это и при необходимости проблематизировать – инструмент, с использованием которого принципиально осуществим отход от такого предзнания, в том числе для того, чтобы затем, исходя из определённого запроса либо верифицировать его удовлетворительность, либо задать иное знание.

По сути всё, что сейчас было оговорено, даёт возможность подойти непосредственно к рассмотрению онтологической схемы предметной области научной дисциплины необходимым образом методологически подготовленными.

Для субъекта, находящегося в условиях той или иной конкретной дисциплинарной предметности, специфика его познавательной активности предзадана условностями, формируемыми данной конкретной дисциплиной. Поэтому для него наличие предметной области, соответствующей его дисциплине – непроблематизируемая данность. Она для него – нечто объективно наличествующее. И это несмотря на то, что в любой предметной области есть реальное (соответствующее наличествующему в данности независимо от познавательной активности субъекта – материал онтологической схемы) и фантомное (возникающее в результате определённого исследовательского взгляда на реальное)². В обычных, «повседневных» условиях реализации

² Это подробно описывалось в первой статье серии [Штейн, 2021, с. 8-14].

познавательной активности, дисциплинарным учёным разделение исследуемого на реальное и фантомное не производится. Но даже и в экстраординарных ситуациях, когда в связи с возникшими затруднениями дисциплинарный исследователь проблематизирует те или иные аспекты своей познавательной активности и как бы выходит на рефлексивную (стороннюю) позицию по отношению к собственной работе с исследуемым, то он всё равно не проводит оговариваемое здесь разделение, ведь оно разоблачает наличествующую дисциплинарную идентичность – раскрывает все исходные условности и допущения, на которых строится познание в условиях данной дисциплины. Проблематизировать и трансформировать их – значит создать иную дисциплину: в чём-то схожую с исходной, но иную. Чтобы понять это, рассмотрим пример, в котором киноведение является субдисциплиной искусствоведения.

Реальным – материалом для киноведения-субдисциплины искусствоведения являются фильмы. Основным условием связи, которое соединяя реальное с условностями познавательной активности образует онтологическую схему предметной области данной дисциплины, может быть определено то, что эти фильмы рассматриваются как формы искусства. При этом в данном дисциплинарном случае условности познавательной активности могут быть самые разные, что определённым образом характеризует специфику конкретной дисциплинарной идентичности, а также определяет характер продуцируемого в её условиях знания – оно всегда потенциально вариативно по отношению к знанию, сформированному в тех же самых дисциплинарных условиях, но с использованием иных условностей познавательной активности (то есть для кого-то искусством могут быть одни фильмы, а для кого-то совсем иные – существующая разность принципиальных интерпретаций фиксирует наличествующее разнообразие концепций, борющихся друг с другом за невозможное первенство). Однако в данном случае основное условие связи не может быть ни вариативным, ни трансформироваться без изменения исходной дисциплинарной идентичности: рассмотрение фильмов не как формы искусства, а, например, как специфических культурных форм трансформирует киноведение-субдисциплину искусствоведения в киноведение-субдисциплину культурологии, а рассмотрение фильмов самих по себе – безотносительно их интерпретации как искусства или культурных форм, выводит киноведение из-под субдисциплинарной зависимости и искусствоведения, и культурологии. Поэтому дисциплинарный исследователь, находящийся в киноведении-субдисциплине искусствоведения, в лучшем случае может проблематизировать те условности познавательной активности, которые он ранее использовал, и которые по тем или иным причинам стали его не удовлетворять – вместо них могут быть избраны иные (существующие устойчивые или привнесённые извне концептуальные основания), но основное условие связи без выхода из данной дисциплины трансформировано быть не может.

Естественно, встаёт вопрос: если дисциплинарный исследователь не может выйти на требуемую для рассмотрения онтологической схемы предметной области его дисциплины рефлексивную позицию, не ставя под сомнение её дисциплинарную идентичность, то каким образом возможно это осуществить вообще и в данном конкретном случае в отношении киноведения? Это оказывается вполне реализуемым с помощью *методолога* – специалиста по нормированию деятельности как таковой, и не связанного изначальными установками в отношении какой-то конкретной деятельности, который помогает осуществить рефлексивный выход, проблематизацию и выдвижение предложений по оптимизации исходной активности (в данном случае – научно-исследовательской). Либо – при апроприации предметником (дисциплинарным исследователем) функций методолога. Собственно для того, чтобы такая апроприация стала возможной, здесь так подробно и описываются обычно специально не проговариваемые аспекты фундаментальных основ научно-исследовательской деятельности. В то же время, конечно, автор настоящей работы сам выполняет здесь функции методолога, но открыто – показывая возможный механизм распределения дисциплинарных основ. Не будем подробно останавливаться на трёх вариантах реализации данной рефлексивной работы – рефлексивно-методологической, перманентной

рефлексивно-методологической и специальной рефлексивно-методологической – они уже неоднократно в различной полноте описывались ранее (наиболее полно здесь – [Штейн, 2020, с. 168-174]) и в том числе, правда несколько сумбурно, в ситуации применения их в отношении кинематографа [Штейн, 2015-ab].

Оговорим два важных момента, касающихся дисциплинарной идентичности и дисциплинарного знания, понимание которых нам необходимо для перехода и рассмотрения непосредственно онтологической схемы предметной области киноведения.

В самом начале, при описании онтологической схемы предмета (в философском значении) и предметной области, чтобы не усложнять её понимание, был упущен ещё один – дополнительный её компонент – вариативность познавательной активности (рис. 2) [Штейн, 2020, с. 108-109], при его наличии, указывающий на тот спектр существующих устойчивых вариантов различных условий познавательной активности в отношении материала, которые существуют при неизменности основного условия связи онтологической схемы. Например, в естественнонаучных дисциплинах такой вариативности нет, и потому данный компонент в онтологической схеме их предметных областей отсутствует. В гуманитарных дисциплинах ситуация обратная. Наличие либо отсутствие данного компонента может быть положено в основу деления дисциплин на *центростремительные* – в отсутствии вариативности познавательной активности, направленные на попытку сокращения фантомного в своей предметной области (рис. 3-а), и *центробежные* – напротив, за счёт наличия вариативности познавательной активности, умножающие фантомное при неизменности реального (рис. 3-б). В качестве примера центробежной дисциплины можно привести классическое искусствоведение: работы мастеров прошлого – реальное предметной области, ограничены и неизменны, а продолжающаяся исследовательская их интерпретация не столько приоткрывает это реальное, сколько громоздит на его основе бесконечное фантомное. С этим же мы сталкиваемся и в киноведении-искусствоведении, когда в отношении творчества одного и того же автора, например Эйзенштейна и Тарковского, наличествует такая развёрнутая исследовательская рефлексия, которая уже только опосредованно связана с реальным (их фильмами, фактами биографии этих режиссёров), продуцируя фантомное на основе предшествующей исследовательской рефлексии в отношении этого реального, то есть по большому счёту оказываясь фантомным фантомного.

Для того, чтобы преодолеть эту ситуацию и попытаться формировать киноведение всё-таки как центростремительную дисциплину, как раз и было определено, что киноведение нас интересует само по себе безотносительно киноведения-искусствоведения, которое может быть рассмотрено как один из вариантов внутрисистемного или обособленного дискурса о кино³. Однако для того, чтобы киноведение с определённой нами предметной областью также не оказалось центробежной дисциплиной, необходим специфический методологический инструментарий, с использованием которого будет формироваться знание такого качества, которому не сможет противопоставляться в качестве альтернативного никакое иное представление, сформированное в условиях иной методологии.

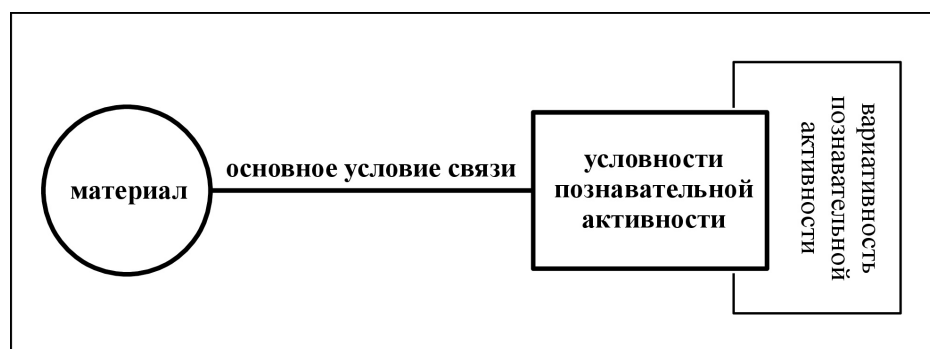


Рис. 2.

³ См. об этом в предыдущей статье цикла [Штейн, 2021, с. 16-22]).

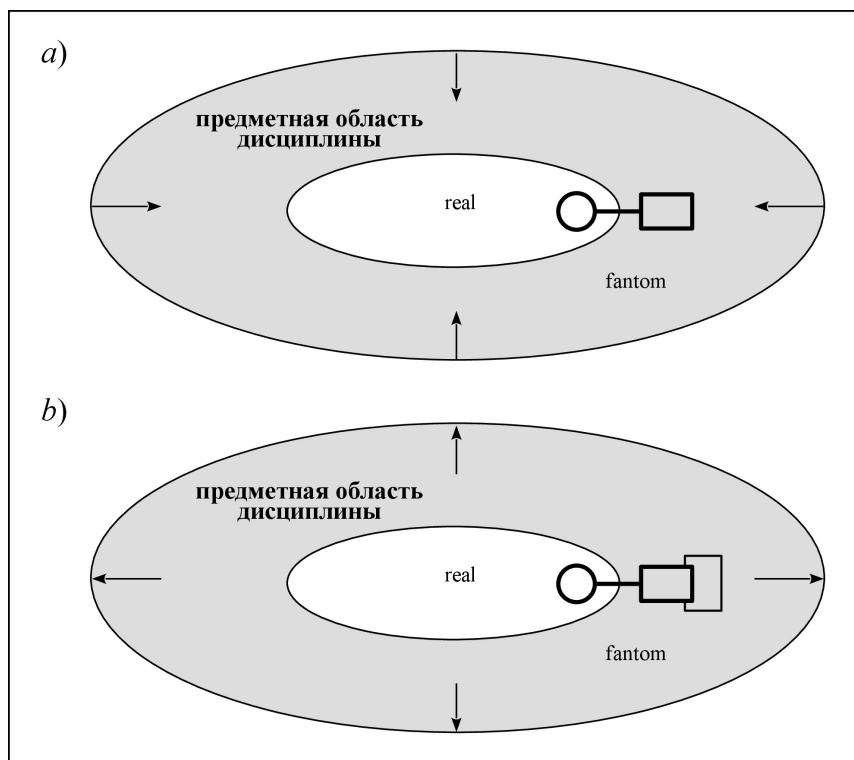


Рис. 3.

Теоретическое знание в условиях дисциплинарной предметности – это информационное замещение материала онтологической схемы предметной области, которое не может быть в какой-то конкретный период времени вариативным. Поэтому в один и тот же актуальный момент не может быть двух разных теоретических знания! Но при невозможности формирования теоретического знания складывается ситуация наличия в отношении одного и того же вариативного *концептуального знания* – представления материала онтологической схемы предметной области, выражающего частное отношение к нему познающего. Таким образом, характер дисциплины – её центробежность или центростремительность, обусловлены наличием либо отсутствием теоретического знания.

В естественнонаучных дисциплинах теоретическое знание является эмпирически-теоретическим – выводимым из эмпирического материала и оказывающимся верным по отношению ко всему подобному независимо от его положения. Попытки выведения чисто теоретического знания возможны в форме гипотез, которые без эмпирического (опытного) подтверждения так и оказываются гипотезами, но не теоретическим знанием.

Не делая обобщения на все гуманитарные дисциплины – всё-таки они очень разнохарактерные по материалу, но говоря теперь только о киноведении (что отчасти уже делалось в первой статье цикла), можно заключить, что любое теоретическое знание, выводимое из эмпирического материала, ограничено и потенциально проблематизируемо – всеобщее не обнаруживается через частное. Теоретическое знание в отношении деятельности (единичной либо полисистемной) возможно только вследствие теоретического моделирования, фиксирующего основные компоненты исследуемой деятельности (механизм, исходный материал, средства, методы, продукт, продуктивный контейнер), которые в реальности получают уникальную конкретизацию в связи с теми или иными ситуативными обстоятельствами, в которых данная деятельность развёртывается. Такого рода фиксация деятельности – это не просто её теоретическая модель, но онтология конкретной деятельности, в которой, как и в примере со спичкой, вещь оказывается только вещью. Учитывая же, что материалом онтологической схемы предметной области киноведения, которое нас интересует, является всё то, что так или иначе связано с кинематографом – различные виды деятельности, то для создания теоретического знания просто-напросто необходимо создание их взаимосвязанных теоретических моделей.

2. Структура онтологической схемы предметной области киноведения

Для того дисциплинарного киноведения, которое нас интересует – обособленного от каких-либо иных дисциплин, материалом является всё то, что так или иначе связано с кинематографом. Таким образом, основным условием связи онтологической схемы, лежащей в основе его предметной области, может быть определено допущение о возможности вычленения из всей совокупности деятельностной активности людей только того, что так или иначе связано с созданием фильмов и их последующего использования в том или ином качестве. Условности же познавательной активности могут быть любыми, которые будут функциональны при данном основном условии связи. Такое широкое определение условностей познавательной активности указывает на её изначальную принципиальную вариативность (рис. 4.1).

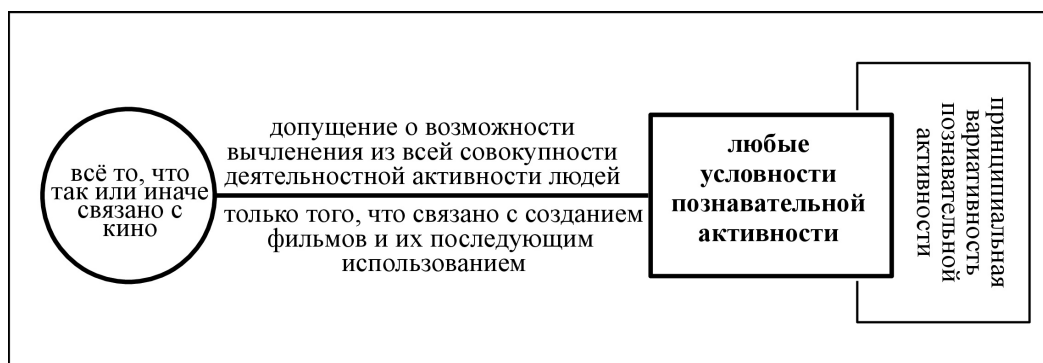


Рис. 4.1.

Данной онтологической схемой предметной области киноведения фиксируется центробежный характер дисциплины. Однако нас это принципиально не устраивает! Для того, чтобы утвердить центростремительный характер рассматриваемого киноведения, необходимо предложить такую методологию, с которой по качеству продуцируемого знания не смогут конкурировать иные методы. Сделаем это и определим в качестве условностей познавательной активности конкретный методологический инструментарий, с которым при возможном предложении/возникновении иного этот иной как раз и должен будет соревноваться.

Для того, чтобы были понятны условия, почему в качестве методологии определяется именно эта, а не какая-то иная методология, то есть для снятия претензий к нашей собственной тенденциозности в данном вопросе, выдвинем несколько основных требований, которым искомая методология должна удовлетворять, исходя из предполагаемого результата её применения к определённому уже материалу (соответственно при предложении альтернативного методологического инструментария, он также должен соответствовать этим условиям):

- методология должна быть применима к исследованию деятельности;
- методология должна быть теоретической;
- получаемые знания должны потенциально максимально формализовываться.

Исходя из данных требований, можно определить набор подходов и методов, которые им удовлетворяют.

Во-первых, это *деятельностный подход*, позволяющий исходно представлять исследуемое в качестве деятельности, которая может разниматься на составные компоненты [Щедровицкий, 1995, с. 241-245; Штейн, 2020, с. 92-100], а также *генетически-конструктивный подход* [Смирнов, 1962, с. 263-284], предполагающий возможность рассмотрения предмета и формирования знания о нём посредством «построения и развёртывания теории, основанной на конструировании идеальных теоретических объектов и мысленных экспериментов с ними» [Стёпин, 2009, с. 140].

Во-вторых, это *теоретическое моделирование*, с использованием которого как раз и реализуется необходимое построение идеальных теоретических объектов, а также метод *онтологизации*, позволяющий устанавливать состав, определяющий в условиях конкретного избранного масштаба уникальность рассматриваемого по отношению к чему-либо иному [Штейн, 2020, с. 184-186].

С.Ю. Штейн *Методико-методологическая схема исследований кинематографа.*

Предметная область

В-третьих, для формализованного выражения знания, получаемого с использованием уже определённого методологического инструментария, могут быть определены метод схематизации [Розин, 2011; Штейн, 2020, с. 27] и метод онтопроцессуального членения [Щедровицкий, 1995, с. 257-263; Штейн, 2020, с. 33-35].

Естественно, что на тех или иных этапах ведения познавательной активности и разнообразных масштабах отношения к исследуемому, не говоря уже о переходе с теоретического на эмпирический уровень, может задействоваться и иной методологический инструментарий, однако именно с использованием указанной здесь методологии оказывается возможным создание теоретической модели материала онтологической схемы предметной области киноведения. Причём сама эта модель может существовать на разных масштабах, что определённым образом характеризует состояние киноведения как дисциплины.

Зафиксируем четыре возможных принципиальных масштаба для теоретической модели материала онтологической схемы предметной области киноведения:

- *общий* (фиксация компонентов, входящих в целостность материала предметной области, без их собственного членения на компоненты);
- *средний* (фиксация компонентов, входящих в целостность материала предметной области, с их членением на избранные компоненты);
- *крупный* (полное методическое представление компонентов, входящих в целостность предметной области, с установлением структурных отношений между ними);
- *максимальный* (выражение всех компонентов предметной области и структурных отношений между ними с использованием онтопроцессуального членения).

С учётом всего вышеизложенного структура онтологической схемы предметной области рассматриваемого киноведения, приобретающего центростремительный характер за счёт утверждаемой в качестве единственно возможной методологии, которая удовлетворяет поставленным требованиям, получает своё самое общее схематическое выражение (рис. 4.2).

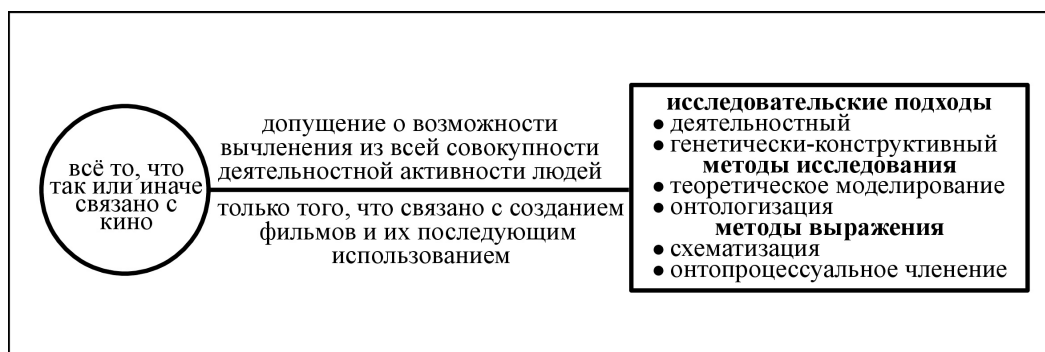


Рис. 4.2.

Для того, чтобы функционально использовать данную онтологическую схему, необходимо иметь теоретическую модель её материала, сконструированную хотя бы на среднем масштабе.

Сразу оговорим, что само по себе описание материала предметной области не искусствоведческого киноведения ни есть что-то уникальное. Существуют различные по полноте её вербальные представления (через области исследования – см., например: [Лебедев, 1974, с. 416-436; Основные направления..., 1994]). Однако, фиксируя самые общие самоочевидные аспекты, они не являются функционально инструментальными – использовать их в том качестве, которое оговаривалось выше, просто-напросто невозможно. И, конечно, они не являются теоретическими моделями материала онтологической схемы предметной области киноведения даже на самом общем масштабе. Причём и уже осуществлённое ранее с использованием оговоренной методологии построение онтологической схемы материала онтологической схемы предметной области киноведения [Штейн, 2019-а, с. 287-304], масштаб которой был общим, при том, что в отношении онтологической уникальности основного материала фильма – автоматически получаемого кадра, максимально детализированным, не является удовлетворительным именно в связи с запросом к ней

на определённую функциональность⁴. В то же время всё это допустимо определить для нас самих – осуществляющих здесь теоретическое построение, в качестве материала. Ведь по-большому счёту текущая цель при создании теоретической модели материала онтологической схемы предметной области киноведения – это не открытие чего-то неизведанного, но методологический перевод самоочевидного, но аморфного, в структурно целостное.

3. Материал онтологической схемы предметной области киноведения

Учитывая определённые дидактические условия, предъявляемые к осуществляемому построению, его алгоритм может быть определён следующим образом. Для удобства сначала будем описывать отдельные компоненты материала онтологической схемы предметной области киноведения, при необходимости оговаривая их связи с иными компонентами целого. Так как содержательно эти компоненты являются различными видами деятельности, то в основном здесь они будут фиксироваться через исходный материал (ИМ) и получаемый из него продукт (П), а при необходимости и через иные – важные для их понимания аспекты. При этом каждый из таких компонентов при переходе на иной масштаб теоретического построения может быть и детализирован, и дополнительно формализован. Здесь же масштаб рассмотрения будет *средним* – достаточным для понимания ключевых аспектов каждого из компонентов самого по себе и в структуре потенциального целого. В заключении же будет проведена сборка всех частей в единое построение.

Последовательность раскрытия компонентов целого подчинена определённой логике – начиная с того, без чего невозможно полноценно говорить о последующем. Однако последовательность может быть и иной! В идеале – исходно необходимо видеть целое (в настоящей работе – это *рис. 19*) и уже затем рассматривать на избранном масштабе отдельные его компоненты, понимая их место в этом целом и структуру тех основных отношений с иными компонентами, которая фиксируется на данном масштабе осуществляемого построения. Но чтобы, видя схематически выраженное структурное целое, понимать его – уметь «читать» и функционально использовать, необходимо иметь уже хоть какое-то понимание его отдельных частей. Несмотря на оговоренную уже выше самоочевидность многого из того, что будет выражаться в построении, в связи со спецификой формализации самого этого выражения, используемый здесь индуктивный подход (от частного к общему) скорее всего всё же является наиболее оптимальным.

2.1. Материальная и социокультурная данность. Любая деятельность разворачивается в условиях определённой данности. Чем сложнее деятельность, тем тотальнее её зависимость от этих условностей. В случае с кинематографом к этому аспекту добавляется то, что фильм как продукт фильмопроизводства – системообразующего для кино вида деятельности, всегда содержит в себе конструкцию специфической данности, которая не может так или иначе не соотноситься с данностью как таковой.

Несмотря на теоретический характер данного построения, в котором как раз делается попытка максимально дистанцироваться от каких-либо ситуативных условностей, для того, чтобы, во-первых, фиксировать сам факт возможности наличия такой обусловленности и соотносимости, а, во-вторых, при прикладном использовании данного построения в условиях уже эмпирических исследований, иметь реперные точки для работы с полевым материалом, необходимо установить наиболее важные моменты, касающиеся данности и возможности её структурного членения.

Первое, что необходимо сделать, говоря о данности, это установить, что нельзя, не встав на определённую точку зрения, не учитывать её принципиальную двойственность, обусловленную

⁴ Функция того построения онтологической схемы предметной области киноведения заключалась в демаркации чётких границ между киноведением-субдисциплиной искусствоведения и обособленным от искусствоведения киноведением.

наличием имманентной и трансцендентной данности. Причём, если имманентная данность для человека понятна и самоочевидна – будучи доступна для восприятия элементами его сенсорной системы, то трансцендентная данность обусловлена либо только знанием о ней, либо наличием уникального внесенсорного опыта⁵.

Имманентная данность, будучи материальной, может быть разделена на два компонента: природный – не зависимый от деятельностной активности человека как вида, и человекообразный – как раз обусловленный этой деятельностью.

Человекообразный компонент материальной данности образует то, что условно можно обозначить как социокультурная данность, которая при необходимости расчленяется на такие компоненты, как политический, экономический, социальный, культурный.

Однако несмотря на изначальную зависимость как всего человекообразного, так и его отдельных аспектов от природного, в какой-то момент на природное начинает оказывать влияние человекообразное, причём влияние всё более и более значимое. Поэтому необходимо установить наличествующую взаимообусловленность между материальной данностью и социокультурной.

При рассмотрении любых аспектов имманентной данности они могут быть спозиционированы по отношению к конкретному пространству (s) и «стреле» времени (t), на которой фиксируется точка актуального момента (для рассматриваемого или рассматривающего), по отношению к которой слева располагается историческая перспектива, а справа – временная потенция (рис. 5).

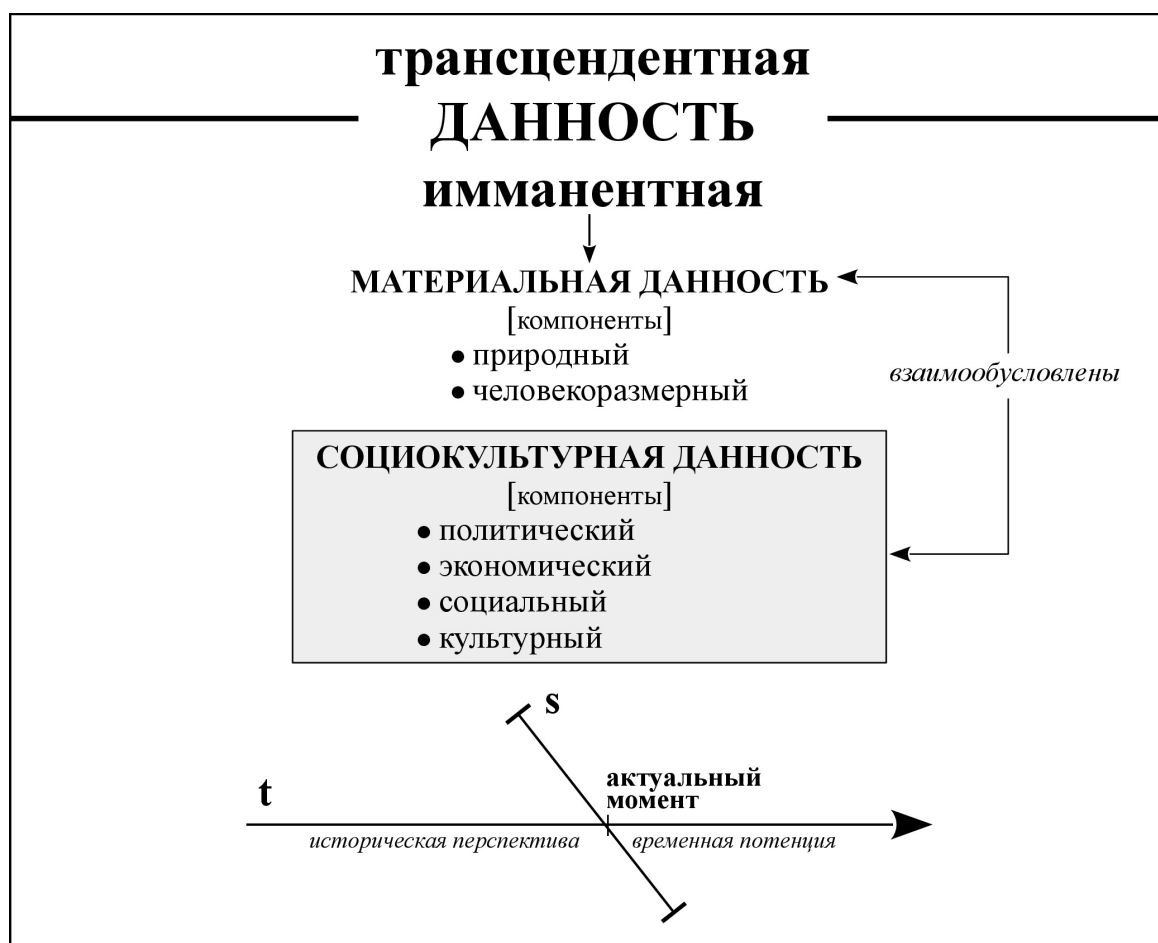


Рис. 5.

⁵ Подробнее о необходимости и допустимости разделения данности на имманентную и трансцендентную см. [Штейн, 2020, с. 10-12].

2.2. Фильм и его целостность. Несмотря на то, что по логике, чтобы вести речь о продукте деятельности, сперва необходимо сформировать самое общее представление о той деятельности, в условиях которой он произведён, здесь мы поступим иначе. Связано это с несколькими факторами. Во-первых, несмотря на рассмотрение предметной области киноведения, которое не фокусируется исключительно на фильмах, всё-таки фильм является тем, что иллюминирует исследовательский интерес на иные – так или иначе обусловленные им виды деятельности. Во-вторых, так как сам термин «фильм» является очень широким, под которым в различных ситуациях может подразумеваться, в том числе и то, что не входит в предметную область киноведения (например, реклама, музыкальные клипы, видео-арт и т. п.), то необходимо более-менее чётко определить, что именно и по каким критериям отделяется киноведением от всего прочего. Однако, чтобы сделать это, необходимо зафиксировать несколько фундаментальных положений, которые обычно по разным причинам пропускаются.

Во-первых, надо определить, что такое кадр – *объектно выражающая информация формосодержательная целостность (закреплённая или возникающая в процессе актуализации), имеющая определённую временную длительность и пространственный формат, доступная для зрительного или звукозрительного восприятия.* Если не иметь здесь в виду возможное наличие специфического кадра – фотокадра⁶, то единственной формой актуализации кадра для его непосредственного восприятия человеком является экранная форма.

Во-вторых, необходимо зафиксировать, что точно так же, как текст – самый общий, неконкретизирующий специфику образуемой формосодержательной целостности онтологический продуктивный контейнер⁷ для некоторой совокупности слов, точно так же и фильм – *онтологический продуктивный контейнер для любой деятельности, единственным структурным компонентом продукта которого является кадр.* Именно это и образует определённую сложность при необходимости чёткого на уровне определения отделения фильмов, которые находятся в предметной области киноведения от всего иного. И это несмотря на то, что существует целый ряд различных альтернативных фильму терминов: достаточно широких – ролик, клип, а также более узких – передача, видеокаст. Однако провести разделение только через сами эти термины невозможно – во-первых, потому что их множество, и в различных языковых традициях они не только могут быть отличными, но и обозначать при этом разное, а во-вторых, в связи с тем, что формосодержательная целостность фильма как предмета киноведения может иметь достаточно широкую вариативность и в определённых ситуациях вполне выходить за условные рамки сформированного в её отношении представления (отдельные кадры братьев Люмьер фильмы ли? фильмы ли те формы, целостность которых зависит от действий зрителя? «живое» кино – трансляция происходящего в прямом эфире на экран кинотеатра – фильм ли? и т. д.). В идеале – необходимым является конструирование формализованной онтологической схемы фильма, который оказывается в фокусе киноведения, однако это цель для отдельного исследования. Поэтому, отмечая это, здесь мы остановимся на самых общих – рамочных определениях интересующего нас фильма.

Для того, чтобы преодолеть описанное затруднение, но в то же время исходно самим не оказаться на какой-то субъективной точке зрения, представим фильм в двух различных ракурсах исследовательского взгляда к нему, в условиях которых возникает *культуроцентричная* и *киноцентричная* «системы координат» в отношении к фильму.

В культууроцентричной «системе координат» в отношении к фильму в центре лежит фильм как онтологический продуктивный контейнер для кадра. При этом фильм может рассматриваться в

⁶ Здесь и далее как раз под кадром будет подразумеваться не фотокадр, а то, что, формализуя, можно назвать тактовофазным кадром (см. об этом подробнее: [Штейн, 2019-b]).

⁷ «Продуктивный контейнер – это то, чем является продукт деятельности независимо от конкретности его возможных вариантов. <...> – это основное условие выражения результатов конкретной деятельности, обуславливающее специфику трансформации и организации исходного материала и определяющее рамки вариативности конечной формосодержательной целостности [Штейн, 2020, с. 92-93].

самом широком спектре (обозначим здесь только основное):

– фильм как форма киноискусства (фильмы, которые как раз и исследуются киноведением – причём как киноведением-искусствоведением, так и киноведением, обособленным от искусствоведения);

– фильм как форма современного искусства (видео-арт, видео-инсталляции и т. п.);

– фильм как форма социокультурного дискурса (сериалы, реалити-шоу и т. п.);

– фильм как форма подачи информации (рекламные ролики, музыкальные клипы, телевизионные передачи, различные формы интернет-контента, различные формы частной самоидентификации – свадебные, юбилейные видео и т. п.);

– фильм как форма хранения информации (формальная организация кадров в целостность; сюда, например, можно отнести всевозможные государственные, корпоративные и семейные кино-видеоархивы, в которых хранится не весь имеющийся отснятый материал, а уже каким-то образом отфильтрованный, что даёт право фиксировать это производное в данной «системе координат» в качестве фильма).

Отдельно можно указать, что кадр сам по себе вне фильма в условиях культуросцентричной «системы координат» может рассматриваться в качестве материала для различных форм традиционного и современного искусства, продуктивная целостность которых не является фильмом (например, сценическое действие, инсталляция и т. п.).

Для удобства выразим описанное в форме схемы (рис. 6-а).

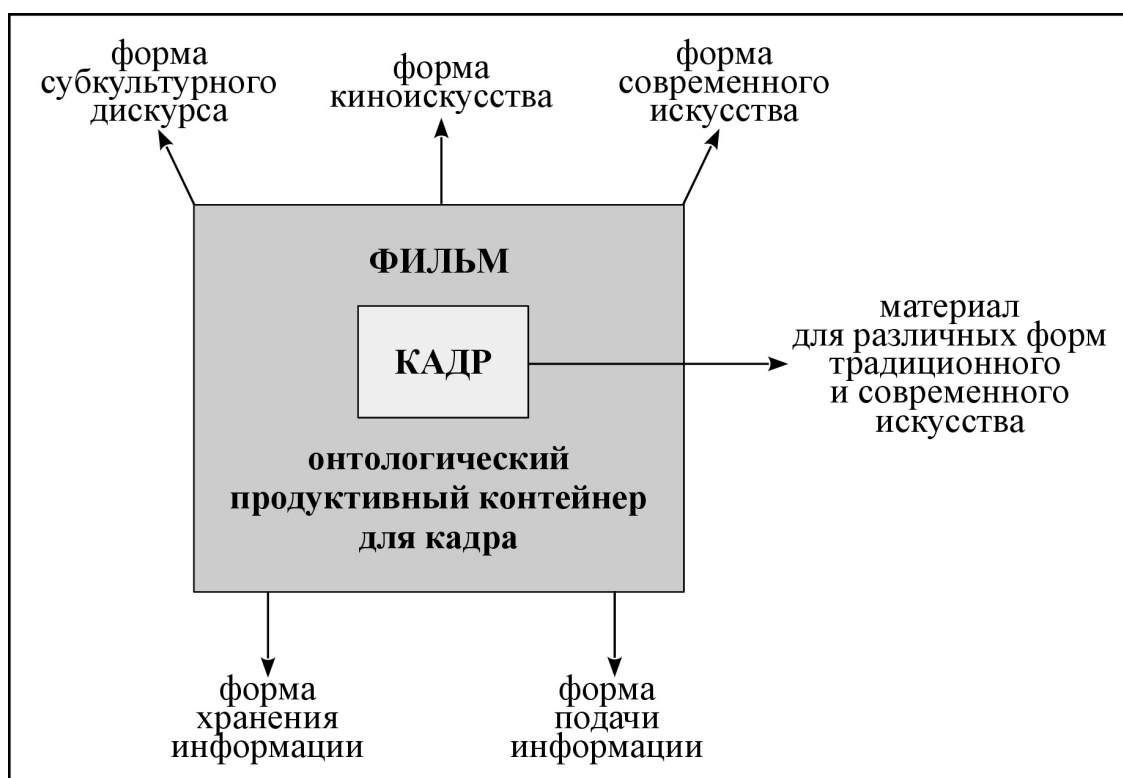


Рис. 6-а.

В киноцентричной «системе координат» в отношении к фильму в центре лежит фильм как конвенциональный продуктивный контейнер для кадра. В качестве онтологического «ядра» такой конвенции могут быть определены следующие аспекты:

– фильм образует формосодержательную целостность;

– фильм содержит информацию, буквально не выражаемую через информацию (изображение, звук), доступную для непосредственного восприятия;

– фильм исходно предполагается для кинотеатрального показа, что, во-первых, обуславливает определённые рамки для его формосодержательной целостности, а во-вторых, подразумевает

формирование/наличие особого специфического отношения между ним и зрителем, при котором последний оказывается заинтересован в целостном (от начала до конца) восприятии предлагаемого ему продукта.

В то же время, так как указанная здесь «конвенция» условна и потенциально трансформируема, то существует определённая амплитуда для расширения формосодержательной целостности фильма, которой задаётся подвижная граница в отношении того, что является в данной «системе координат» фильмом, а что нет. При этом можно выделить *горизонтальную амплитуду* – определяющую возможность для формосодержательного расширения целостности фильма, с одной стороны которой располагаются различные аспекты технико-технологического характера («расширенное» кино, интерактивное кино, «живое» кино), а с другой – форматного (сериалы, реалити-шоу, тв/интернет форматы). Также можно определить *вертикальную амплитуду* – характеризующую возможное функциональное расширение использования фильма, с одной стороны которой располагается рекламная, презентационная, социальная функциональность (музыкальные клипы, рекламные ролики, информационный тв/интернет контент), а с другой – творческая (видео-арт, иные формы современного экранного искусства).

Исторически сложилось, что фильм как конвенциональный продуктивный контейнер для фильма возник ранее, чем иные его варианты. Поэтому при нахождении в условиях данной конвенции кажется, что все иные экранные формы являются расширением исходного конвенционального «фильма». Возможно, отчасти это и так. Но в актуальный исторический момент допустимо фиксировать, что это всё-таки не всегда так – экранные формы могут возникать и совершенно независимо от существующей «фильмической» традиции и при этом быть не расширением конвенционального «фильма», а напротив, – тем, что оказывается довлеющим на него (рис. 6-б).

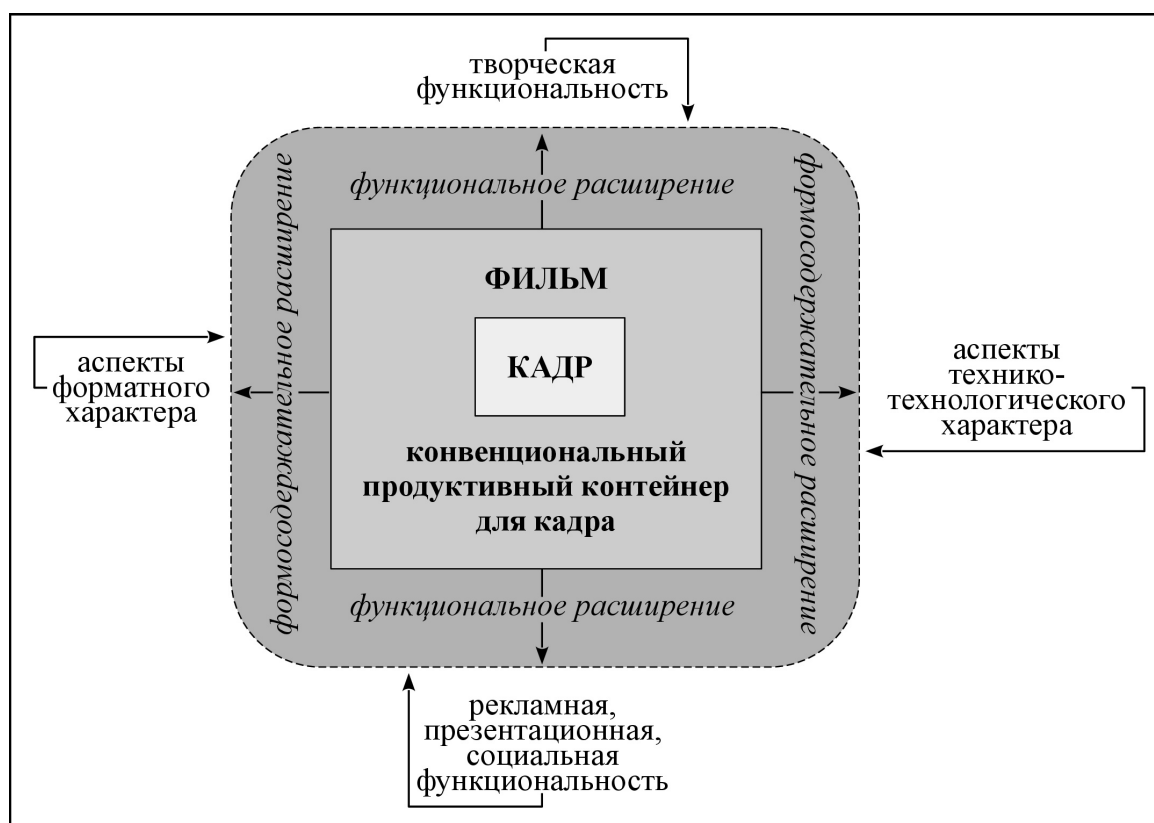


Рис. 6-б.

С.Ю. Штейн *Методико-методологическая схема исследований кинематографа.*

Предметная область

Итак, для рассматриваемого киноведения *фильм – конвенциональный продуктивный контейнер фильмопроизводства как компонента полисистемы «кинематограф».*

Перечислим то основное, что определяет специфику конкретного фильма при его восприятии.

Любой фильм – это *материал*, организованный в *целостность*.

Материал фильма может быть:

– автоматическим (получаемым с использованием феномена автоматической фиксации; автоматически полученный кадр – автокадр, может быть однофазным или тактовофазным; для тактовофазного кадра экранная актуализация – единственная форма его актуализации, тогда как для однофазного автокадра – фотографии, безусловно, более привычной является непосредственная объектная актуализация в форме фотографии-вещи, но при экранной актуализации, несмотря на формосодержательную неизменность, фотография оказывается тактовофазной)⁸;

– креационным (создаваемым без использования феномена автоматической фиксации);

– смешанным (образуемым, в результате сочлениения автоматического и креационного материала, как, например, при врисовывании чего-либо в отснятый кадр).

Целостность фильма, во-первых, связана с объективными *общими характеристиками* (хронометраж, формат изображения и звука), а во-вторых, с тем, что при разности исследовательского взгляда может как объективироваться, так и концептуализироваться – *содержанием и формой*.

Под содержанием в фильме могут определяться:

– видовая принадлежность фильма;

– жанр фильма;

– тематика фильма;

– структурообразующая конструкция (которая может быть не только драматургической, но и дидактической или дискурсивной)⁹;

– иные конструктивные, потенциально структурообразующие (драматургическая, дискурсивная или дидактическая, выступающие по отношению к структурообразующей конструкции конкретного фильма в качестве вспомогательных);

– изображение и звук (при условии, что они были получены автоматически, ведь в данном случае, онтологически не являясь знаками, они сами при актуализации и являются ничем иным, как объектно выражаемой фрагментацией имманентной данности);

– монтаж (здесь имеется в виду общая композиция кадров по отношению друг к другу и в условиях конструктивного целого фильма).

Под формой в фильме как правило определяют:

– изображение и звук (при их креационном получении, в котором как раз любая информация онтологически знаковая, а так же приёмы, которые используются при автоматическом получении материала, являющиеся по отношению к онтологическому материалу формой);

– монтаж (здесь имеются в виду принципы и приёмы, используемые при соединении между собой отдельных кадров, а также монтажных «кусков»);

⁸ Подробнее об этом см.: [Штейн, 2019-b].

⁹ Фатальной ошибкой киноведения-субдисциплины искусствоведения при анализе фильмов является исходное отождествление структурообразующей конструкции фильма с драматургической конструкцией, тогда как её в одном случае может вообще не быть в фильме, а в другом – его может реализовываться обслуживающая функция по отношению к актуальной для этого фильма структурообразующей конструкции – дидактической либо дискурсивной. Если драматургическая конструкция обусловлена наличием конфликта (ситуации нарушения условной устойчивости), то для дидактической конструкции таким исходным компонентом является посыл – заключение, содержащее разрешение противоречия, которое выражается либо напрямую, либо через процесс выхода на него при решении исходно актуализированного противоречия, а для дискурсивной конструкции – дискурс – обособленное единство субъектов, связанных особым пониманием друг друга, задающее специфичность информации, выражаемой через формосодержательную целостность, адекватное понимание которой обусловлено либо включённостью в этот дискурс, либо пониманием его.

– изобразительная конструкция (совокупность компонентов, образующих зрительно воспринимаемую часть фильмической целостности);

– звуковая конструкция (совокупность компонентов, образующих воспринимаемую через слух часть фильмической целостности).

Безотносительно специфики материала, исходя из конкретики формосодержательной целостности, между фильмом и данностью (отдельными её аспектами) может быть установлено отношение. Принципиальными формами такого отношения являются отображение, трансформация, дистанцирование. Качество отношения может быть определено как идеализация, нейтралитет, критика. Само же это установление всегда субъектозависимо – является продуктом специфической деятельности. Одним из факторов, влияющих на эту деятельность, является то, что будучи производственно завершён и актуализирован для зрителей, фильм оказывается не чем-то самим по себе обособленным, но тем, что всего-навсего одно из совокупности уже существующих, в соотношении с чем он и рассматривается как в этом, так и в иных аспектах (см. далее – 2.12. Рефлексивно-исследовательская деятельность).

Выразим основное содержание блока «фильм» в схематическом изображении (рис. 7).

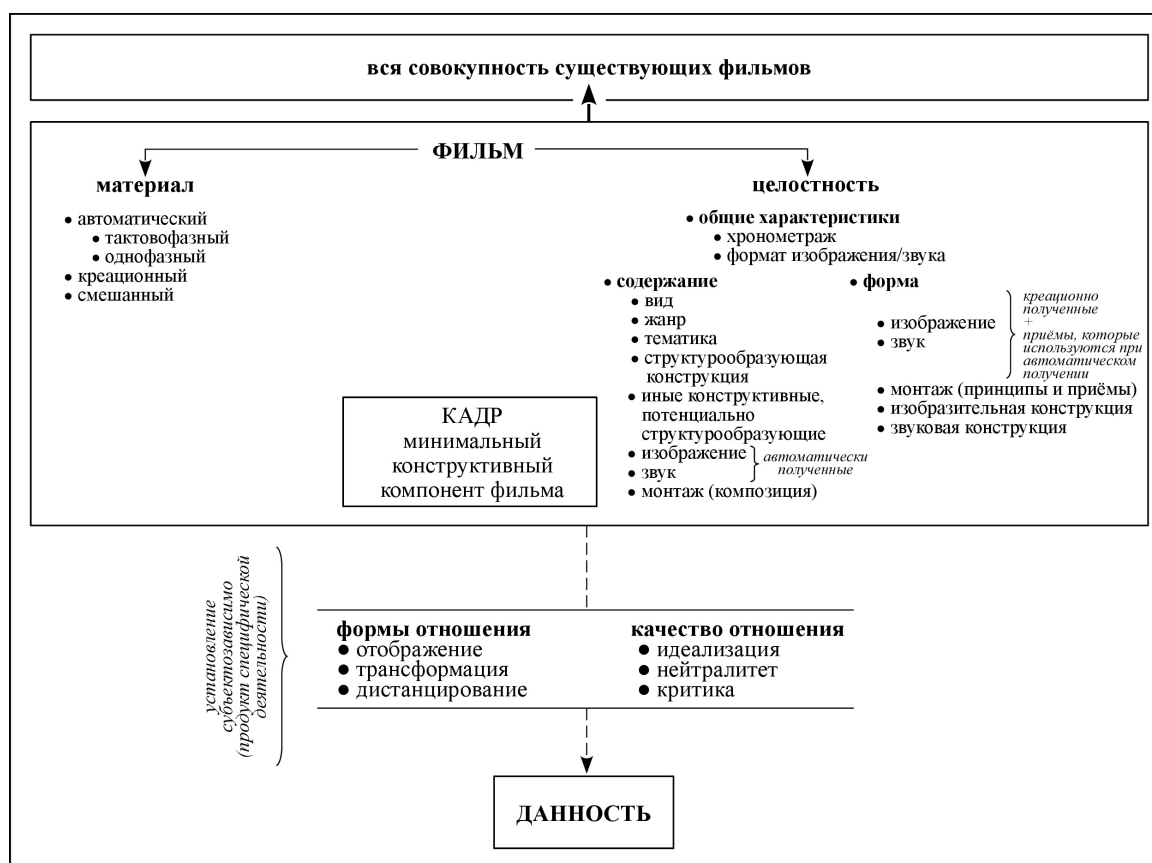


Рис. 7.

2.3. Фильмопроизводство. Как и любой вид деятельности, фильмопроизводство может быть разделено на процессуальную множественность – совокупность последовательно и даже параллельно (что характеризует сложность деятельности) реализуемых процессов, направленных на получение предполагаемого продукта. Исходя из специфики исходного материала, все эти процессы могут быть сгруппированы в этапы. Для фильмопроизводства, основанного на съёмочном процессе, это будут:

– этап написания сценария (исходный материал – информация, доступная для мысленного оперирования, продукт – литературный сценарий);

– подготовительный этап (в связи со сложностью данного этапа и того результата, который должен быть на нём получен, он может быть разложен на два взаимосвязанных, но параллельных

С.Ю. Штейн *Методико-методологическая схема исследований кинематографа.*

Предметная область

друг другу этапа, для первого из которых исходный материал – литературный сценарий, продукт – режиссёрский сценарий, как теоретическая модель будущего фильма, а для второго – исходный материал – объекты материальной данности, продукт – объекты материальной данности, подготовленные для их использования в качестве объекта съёмки);

– съёмочный период (исходный материал – объекты материальной данности, подготовленные для их использования в качестве объекта съёмки, а также, возможно, объекты материальной данности, специально не подготовленные к съёмке, продукт – съёмочный материал (отснятые кадры); продукт предыдущего этапа – режиссёрский сценарий, используется здесь в качестве вербальной (словесное описание), схематической (планировка), изобразительной (раскадровка) модели того, что должно быть материализовано в форме кадра), в соотношении с которой и происходит организация исходного материала, а также выбор средств, методов и приёмов, с использованием которых этот материал переводится в форму кадра;

– монтажно-тонировочный период¹⁰ (если предположить, что звук записывался во время съёмок, то исходный материал – это отснятые кадры, а продукт – конкретный фильм).

Для фильмопроизводства, основанного на процессе креации изображения, все процессы, кроме озвучивания, будут связаны с переводом вербальной информации в форму создаваемого изображения, образующего знаковую структуру, соотносимую при её зрительном восприятии с материальной данностью.

Последовательность процессов образует *условную норму* для данного вида деятельности, однако, в реальных условиях, в связи с возникновением различных ситуативных обстоятельств и довлеющих условий эта норма, как правило, нарушается и возникает *конкретизация реализации* данной деятельности. Ту или иную конкретизацию деятельности (в нашем случае – фильмопроизводства) качественно как раз и характеризует приближение к норме или отход от неё.

Системное фильмопроизводство – организация гарантированно последовательной и/или одновременной реализации циклов по производству фильмов. Системное фильмопроизводство всегда стремится к условной норме, которая является оптимальной для данного вида деятельности. И она как раз и достигается за счёт отладки алгоритма реализации процессов в результате их многократного циклического репродуцирования.

В условиях же *проектного фильмопроизводства*, моделирующего один цикл системной деятельности, за счёт либо неслаженности механизма деятельности, либо отсутствия средств, а также дополнительно возникающих ситуативных обстоятельств, которые в условиях системного фильмопроизводства, как правило, просчитываются, отход от нормы обычно достаточно велик. Или точнее, – так как исходно нет самой деятельности, то при проектном запуске одного её цикла происходит всего лишь попытка выхода на эту норму. Однако даже знание такой нормы не гарантирует этого: фильмопроизводство во многих смыслах очень энергозатратный вид деятельности, главным компонентом которого является его *механизм*, образуемый субъектами с различными функциями – авторскими, субавторскими, обслуживающими [Штейн, 2020, с. 98-100], причём при отсутствии последних (дольщиков, камерменов, администраторов и т. п.) никакой даже самый выдающийся автор (режиссёр, продюсер) не сможет добиться желаемого результата.

В то же время фильмопроизводство, конечно же, очень зависит от производственных мощностей – средств, с использованием которых субъекты механизма деятельности, переводят исходный материал в состоянии продукта. Например, при создании анимационного фильма один человек, зная норму данной специфической деятельности, вполне может апроприировать все

¹⁰ Данная терминология является классической для советского фильмопроизводства, тогда как в современных российских реалиях термин «подготовительный период» подменяется руссифицированным англицизмом – «пре-продакшен», термин «съёмочный период» – оказывается «продакшеном», а «монтажно-тонировочный период» – «пост-продакшеном».

функции обслуживающего её механизма, но время создания продукта растянется, если не в сотни, то в десятки раз (если бы Норштейн создавал свою «Шинель» на студии Гибли, то он завершил бы работу за несколько лет, а не трудился бы над ней более сорока, при том, что, если бы Миядзаки делал бы любой из своих полнометражных фильмов в домашних условиях, то не один из них, скорее всего, до сих пор так и не был бы завершён).

Основные довлеющие на фильмопроизводство условия могут быть *внешними* – обусловленными самой данностью (в большей или меньшей степени – различными её аспектами), в которой реализуется фильмопроизводство, а также *внутренними*:

- экономическими;
- технико-технологическими (локальными для конкретного фильмопроизводства и глобальными для всего фильмопроизводства на актуальный момент времени);
- субъектными (людьми, обслуживающими механизм деятельности);
- ситуативными (например, смерть снимающегося актёра, брак плёнки и т. п.);
- внутрисистемными (для системного фильмопроизводства; обусловлены спецификой конкретной системы – например, определённые требования к дисциплине, такое позиционирование себя для потенциальных зрителей, которое не позволяет использование в фильме сцен или образов определённого содержания и т. п.).

Выразим основное содержание блока «фильмопроизводство» в схематическом изображении (рис. 8).

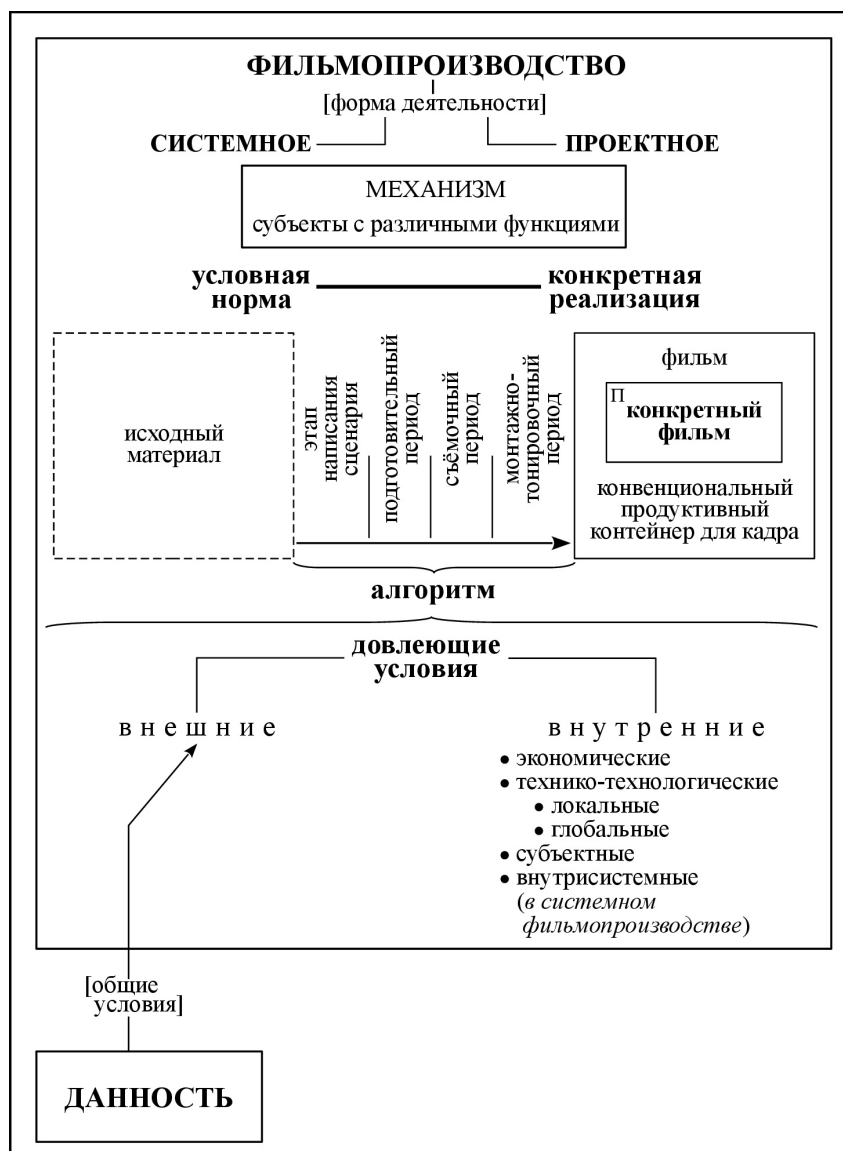


Рис. 8.

С.Ю. Штейн *Методико-методологическая схема исследований кинематографа.*

Предметная область

2.4. Субъект с авторской функцией в кинопроизводстве. В связи с важностью данного аспекта и тем, что несмотря на интерес к нему исследователей кино, в таком методологическом ключе он никогда не разбирался, вынесем его из разговора о кинопроизводстве в отдельный раздел.

Субъект с авторской функцией в кинопроизводстве – это такой функциональный компонент деятельности, от которого главным образом зависит определение формосодержательной целостности создаваемого продукта. Для кинопроизводства – это режиссёр или продюсер (не будем здесь останавливаться на том, как такое может быть и кто из них, у кого заимствуя онтологические функции, оказывается обладателем права на авторство – примем за факт возможность такой двойственности в реалиях кинопроизводства). Остановимся на трёх моментах, которые и являются важными, и на данном масштабе вполне могут быть рассмотрены.

Первое. Так как любая деятельность существует независимо от человека, который только в какой-то момент включается в неё, то важным оказывается попытка выявления *побуждения* его к такому включению. Учитывая специфику кинопроизводства и разбираемой функции в его механизме, это побуждение может быть либо *меркантильным*, либо *личностноориентированным*.

Меркантильное побуждение в данном случае может обуславливаться предполагаемыми дивидендами в форме:

- благосостояния;
- известности;
- престижа/положения.

В основе личностноориентированного побуждения может лежать желание:

- самореализации (раскрытие творческого потенциала через авторское функционирование);
- самовыражения (актуализация собственной самости через продукт деятельности);
- самоидентификации (поиск и обнаружение собственной личностной идентичности в процессе авторского функционирования);
- существование в дискурсе (институализация и нахождение в определённом дискурсе, связанном с кинематографом).

Второе. Для субъекта с личностноориентированным побуждением кинопроизводство всегда является всего лишь средством, которое он предполагает использовать как *автор*. Тогда как для самого кинопроизводства любой субъект независимо от его желаний всего лишь *функция* в обслуживающем его механизме. И вот в этой двойственности субъекта с потенциальной авторской функцией в кинопроизводстве заключается одна из ключевых проблем, с которой сталкивается и сам субъект-автор, и кинопроизводство: первому необходима свобода, второму – результат, гарантирующий продолжение функционирования на иных циклах (что связано с окупаемостью деятельности и получением прибыли, которая может быть направлена на модернизацию производства).

Третье. Включение субъекта в кинопроизводство с авторской функцией возможно как непосредственно – через погружение в существующую деятельность (что очень сложно в связи с запросом не на какую-то, а на конкретную и при том центральную функцию), либо через самостоятельное моделирование цикла этой деятельности, так и опосредованно – через образовательную деятельность (при условии, что такая существует и в свою очередь функциональна в качестве и подготовки к функционированию субъекта в кинопроизводстве в определённой роли, и в качестве инструмента по его реальной гарантированной институализации в кинопроизводстве).

Выразим основное содержание блока «субъект с потенциальной авторской функцией в кинопроизводстве» в схематическом изображении (рис. 9).

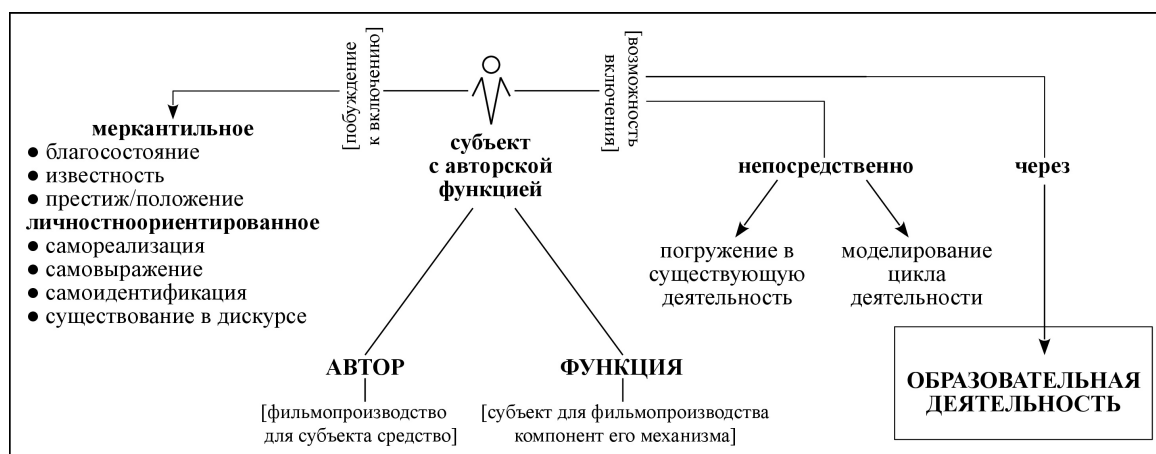


Рис. 9.

2.5. Прокатная деятельность. Деятельность по экранной актуализации фильма, наравне с фильмопроизводством, является системообразующей для кинематографополисистемы. Без этой деятельности продукт фильмопроизводства не функционален. Более того – развивая мысль Кристиана Метца [Метц, 1991], можно заключить, что в настоящий момент фильмопроизводство может вообще перестать существовать, но если прокатная деятельность останется, то будет существовать и вся система – количества произведённых фильмов достаточно для её бесконечного функционирования.

Для удобства деятельность по организации фильмопотребления может быть разложена на два «измерения» – *форматное* и *содержательное*.

На актуальный момент очевидно, что прокатная деятельность при рассмотрении её форматного «измерения» – это, в одном случае, деятельность по продуцированию организуемой ситуации, в которой происходит вход субъекта (потенциального зрителя) в специальное пространство, в котором предполагается его взаимодействие с экранной актуализацией фильма – традиционный кинотеатральный прокат, а в другом случае – при иных формах проката (которые в отсутствие тех средств по передаче фильма, которые сейчас предоставляет сеть интернет, а также доступности качественных средств по переводу в домашних условиях фильма в экранную форму, ранее не отождествлялись с прокатом и были вторичными по отношению к нему видами деятельности по организации внеэкранного распространения фильмов) – продуцирование предполагаемой ситуации, в условиях которой в потенциально любом пространстве субъект будет взаимодействовать с экранной актуализацией фильма. Для форматного «измерения» прокатной деятельности при запросе ею фильма – он оказывается средством, но в случае его предложения прокату фильмопроизводством – исходным материалом, с которым прокат вынужден работать. Такая двойственность использования фильма характеризует характер связи между фильмопроизводством и прокатом. Однако и в том и другом случае продукт будет один и тот же – та или иная из описанных ситуаций.

Сами же эти ситуации являются средством для содержательного «измерения» прокатной деятельности, в условиях которой можно выделить коммерческую «связку» (исходный материал – субъект, способный заплатить за просмотр фильма, а продукт – деньги, полученные от субъекта за просмотр фильма) и коммуникационную «связку» (исходный материал – 1) информация, содержащаяся в фильме, 2) субъект, способный воспринять содержащуюся в фильме информацию, а продукт – субъект, воспринявший информацию, содержащуюся в фильме).

Выразим основное содержание блока «прокатная деятельность» в схематическом изображении (рис. 10).

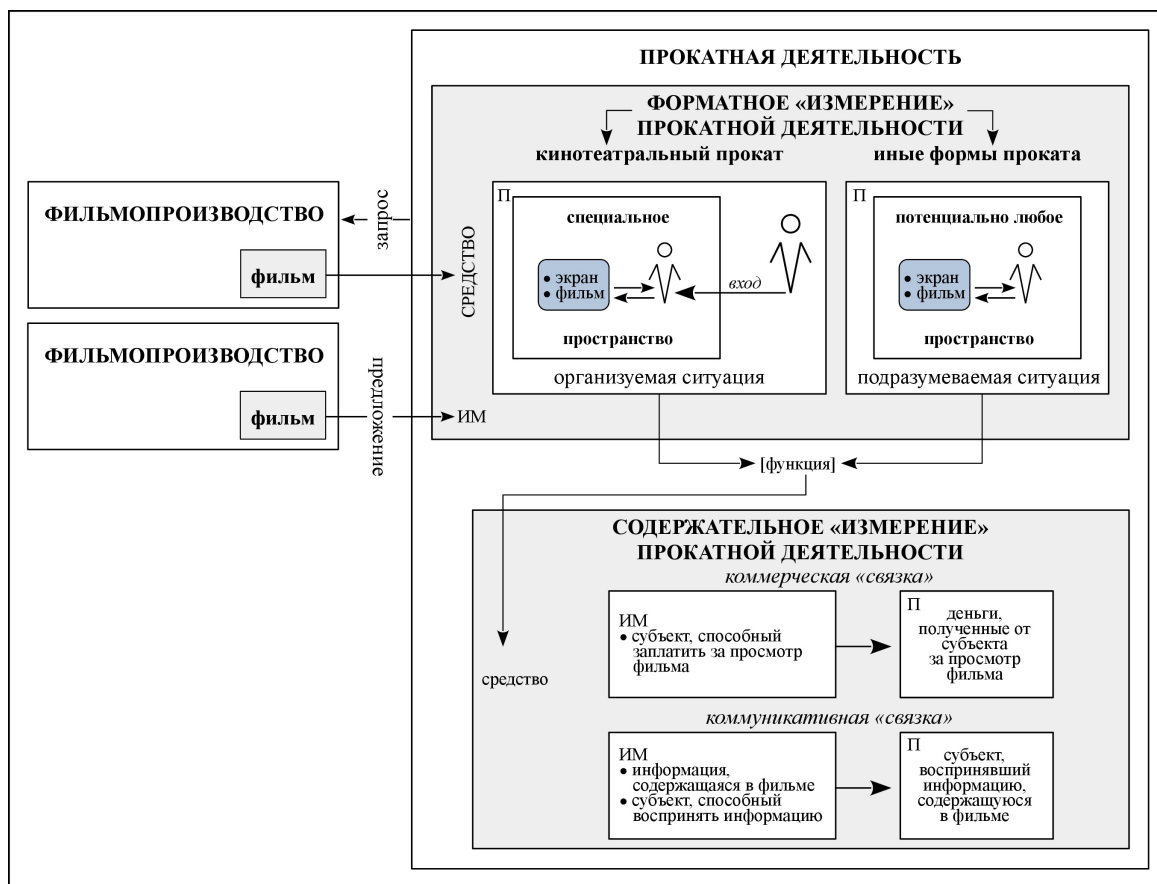


Рис. 10.

2.6. Деятельность по восприятию человеком фильма. Несмотря на то, что восприятие – физиологический процесс, отдельные его аспекты могут быть переведены в деятельностьную плоскость, а само оно рассмотрено как специфический вид деятельности. В данном случае исходным материалом для реализации такой деятельности является сам фильм и память воспринимающего, позволяющая неосознанно и осознанно работать с воспринимаемым. При этом продукт данной деятельности будет двойственен: во-первых – это будет информация о фильме в сознании воспринимающего (промежуточный продукт, формируемый непосредственно в момент ежесекундного восприятия фильмической длительности), а во вторых – информация о фильме в памяти воспринимающего (итоговый продукт, полученный после того, как фильм закончился). Промежуточный продукт, будучи постоянно «теряем» сознанием, что связано с приобретением нового промежуточного продукта, перестаёт существовать. Чтобы вернуть его, необходимо «вынуть» его из памяти, но полученное таким образом будет уже не то, что было, так как пропущено через дополнительный, только частично сознательно контролируемый человеком процесс припоминания.

Такие аспекты восприятия фильма человеком, как поступление информации, неосознанное координирование информации, а также воздействие информации на воспринимающего, обусловлены физиологией и психологией человека, а следовательно, не доступны для полноценного исследования в условиях гуманитарной дисциплины. Вместе с тем такие аспекты, как осознанное считывание информации и осознанное координирование информации, будучи обусловлены не только психологией, но и мыследеятельностью, вполне доступны для исследований и вне естественнонаучных дисциплин.

Если же не интерпретируя, переводить информацию о фильме (которая-то субъектом как раз и может быть «вынута» из памяти) в информацию более широкого спектра (ведь не только ради информации о самом фильме человек его воспринимает), то для субъекта, воспринявшего её через фильм, она может быть:

– информацией о фильме (как раз только тем, чем она и является);

– представлением о чём-то, содержащемся в воспринятой информации (тем, что возникает для субъекта при соотнесении информации о фильме с имеющейся у него информацией о данности, о собственном уникальном опыте и т. п.);

– включённостью субъекта в определённый дискурс (имея информацию об определённом отношении других субъектов к информации как о самом фильме, так и, возможно, о представлении о чём-то, возникающем у других, через воспринятую информацию, содержащуюся в фильме, этот субъект невольно включается в определённый дискурс, однако, другой вопрос – будет ли он его разделять или дистанцируется от него; так как это является важным моментом, который касается не только восприятия фильма, но и любой культурной формосодержательной целостности, которая не просто утилитарно функциональна, то приведём здесь один самый общий пример: человек, который ничего не знает про «Чёрный квадрат» Малевича, увидев его, не будет включён ни в какой дискурс, однако, зная о истории его создания и отношении к нему исследователей искусства, при его восприятии невольно будет включён в определённый дискурс, равно как и в случае, если информация о данной картине будет получена им уже после того, как он её увидел – в этом случае будет иметь место отложенная включённость субъекта в определённый дискурс, но в то же время этот субъект может как разделить данный дискурс – через разделение имеющегося отношения других к картине, так и дистанцироваться от него – либо заняв нейтральную позицию по отношению к имеющемуся отношению, либо сформировав или разделив имеющуюся критическую позицию, но в таком случае он, дистанцировавшись от одного дискурса, окажется включён в другой дискурс).

Выразим основное содержание блока «деятельность по восприятию человеком фильма» в схематическом изображении (рис. 11).

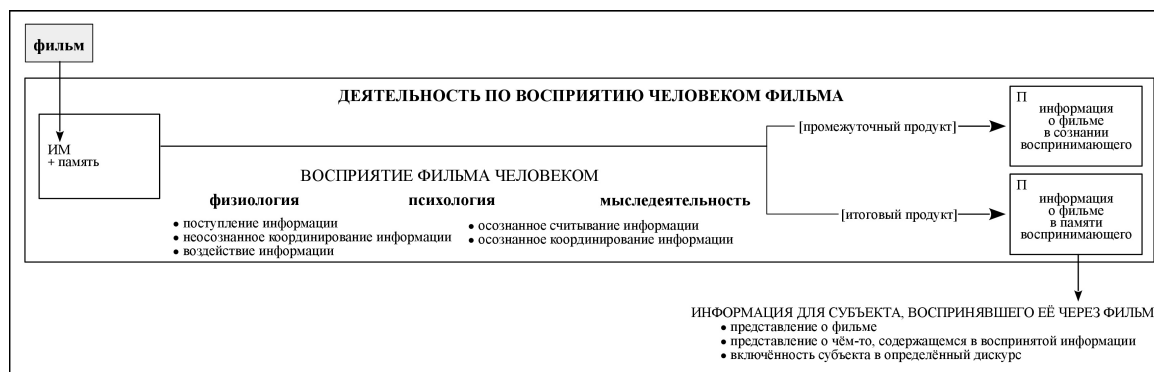


Рис. 11.

2.7. Индивидуальная личностноориентированная форма деятельности.

При исследовании кинематографа часто встаёт вопрос: для чего человеку-зрителю нужна такая специфическая информация, которую он получает через фильм?

Для удобства ответа на него определим, что продукт форматного «измерения» проката (ситуация взаимодействия субъекта с экранной актуализацией фильма) является средством для индивидуальной личностноориентированной формы деятельности человека, реализуя которую, он получает не просто какую-то информацию из вышеперечисленного, а ту, которую ожидает получить. Причём эта форма деятельности может получать свою спецификацию, представляемую через конкретизированные виды деятельности, в данном случае имеющие личностноориентированный характер:

– познавательная деятельность (исходный материал – человек без какого-то знания, продукт – человек с определённым знанием);

– деятельность по получению опыта (исходный материал – человек без какого-то конкретного опыта, продукт – человек, обладающий конкретным опытом);

С.Ю. Штейн *Методико-методологическая схема исследований кинематографа.*

Предметная область

- развлекательная деятельность (исходный материал – исходное психоэмоциональное состояния человека, продукт – иное психоэмоциональное состояния человека);
- коммуникативная деятельность (исходный материал – человек без каких-то связей, продукт – человек с определёнными связями);
- ориентационно-мировоззренческая деятельность (исходный материал – определённая мировоззренческая ориентация человека, продукт – изменённая мировоззренческая ориентация человека);
- ориентационно-охранительная деятельность (исходный материал – определённая мировоззренческая ориентация человека, продукт – утверждение человека в определённой мировоззренческой ориентации).

Если личностноориентированные виды деятельности направлены на самого человека, то человек, находясь в социуме, очень редко когда не оказывается субъектом механизма, различных конкретных видов деятельности, которые в целом могут быть охарактеризованы как индивидуальные или коллективные, социоориентированные формы деятельности. В этом заключается его социальная функция. Качество же её реализации, а также и удовлетворённость ею самим человеком, во многом зависит от того, насколько она соответствует тому состоянию человека, которое он приобретает, реализуя активность в условиях индивидуальной личностноориентированной формы деятельности.

Выразим основное содержание блока «индивидуальная личностноориентированная форма деятельности» в схематическом изображении (рис. 12).

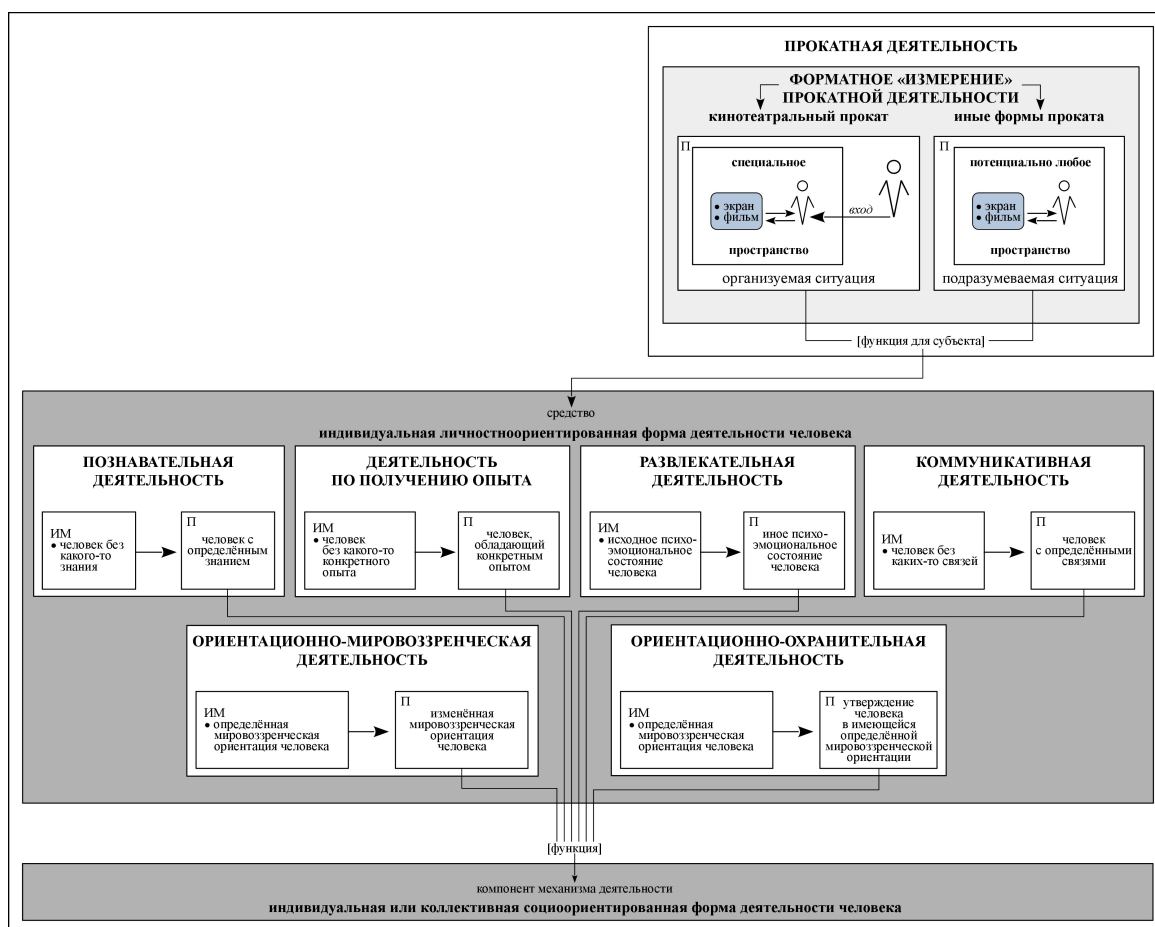


Рис. 12.

2.8. Деятельность по формированию к фильмопроизводству социального заказа. Учитывая то распространение, которое с момента своего появления очень быстро получил кинематограф, а также востребованность фильмов представителями самых разных социальных

слоёв населения, и, конечно их влияние на человека, вполне естественно, что к фильмопроизводству со стороны государства и иных социальных институтов возникает запрос либо в определённом содержании фильмов, либо, напротив, в ограничении какого-то содержания. Для удобства можно определить такой запрос через самую общую неконкретизированную деятельность, которая может быть обращена не только к фильмопроизводству, но и к иным видам деятельности (театральной, литературной и т. п.) – деятельность по формированию социального заказа на специфику формосодержательной целостности продукта определённых видов деятельности, которые могут оказывать влияние на внутренний строй человека и его индивидуальную картину мира.

Возможными субъектами механизма такой деятельности, обращённой к фильмопроизводству, могут быть:

- государство и его институты;
- дисциплинарная общность;
- дискурсивная общность;
- само фильмопроизводство как институция.

Исходным материалом, с которым имеет дело эта деятельность, может быть определено, во-первых, представление о том, каким должен быть внутренний строй человека и его индивидуальная картина мира, а во-вторых, представление о средствах, которые могут влиять на человека. Продуктом данной деятельности является заказ такой формосодержательной целостности, которая определённым образом будет влиять на человека.

При наличии запроса данной деятельности к фильмопроизводству *проектируется* та информация в фильме, которая для воспринимающего его субъекта является представлением о чём-то содержащемся в воспринятой информации, а также тем, что включает субъекта в определённый дискурс. И в то же время – *потенциально вмещается* не осознаваемая самим человеком какая-то конкретная деятельность, имеющая личностноориентированный характер.

Для фильмопроизводства, при условии прямой или косвенной его зависимости от рассматриваемой деятельности (реализующих её субъектов), получаемый заказ может быть определён в качестве конкретного внешнего условия. Необходимость полного или частичного удовлетворения его зависит от степени указанной зависимости.

Выразим основное содержание блока «деятельность по формированию к фильмопроизводству социального заказа» в схематическом изображении (рис. 13).

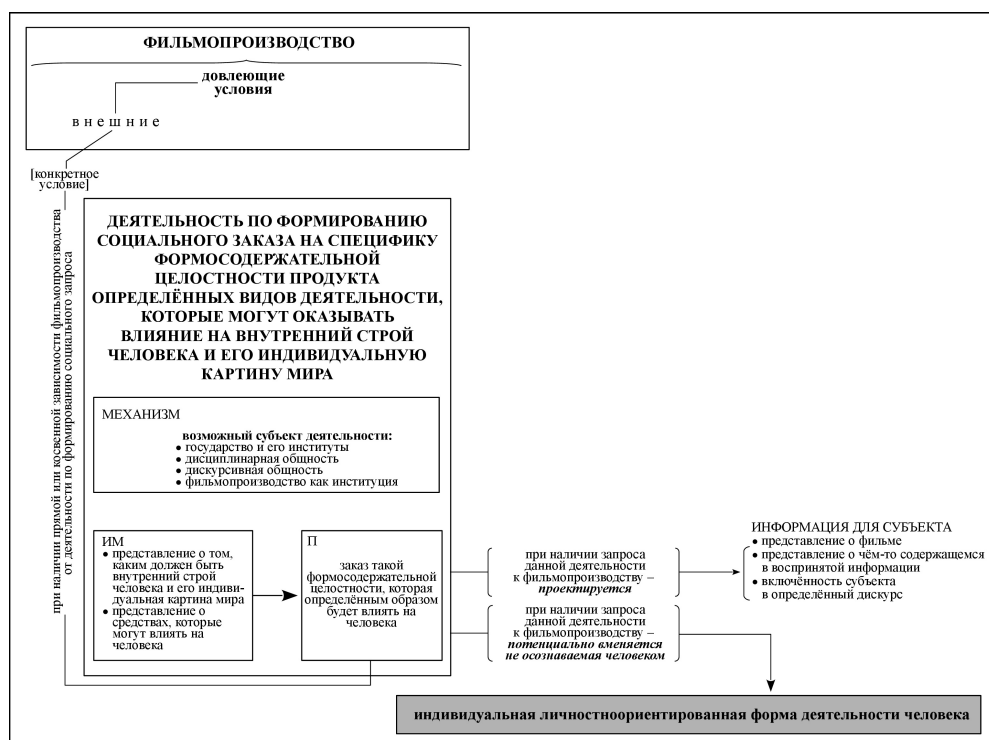


Рис. 13.

2.9. Организация кинофестивалей и кинопремий. Двумя специфическими для кинематографа видами деятельности являются деятельность по организации кинофестивалей и деятельность по организации кинопремий. По сути они есть ни что иное, как один из инструментов косвенного социального заказа к фильмопроизводству, который реализуется через формирование с помощью данных видов деятельности определённых специфических дискурсов, включённость в которые приносит фильмам рекламу, которая является не напрямую коммерческой, а экспертной. Таким образом, для фильма (фильмопроизводства, прокатной деятельности) кинофестиваль и кинопремия – средство. Тогда как для самих этих видов деятельности средством являются фильмы, с использованием которых удаётся утверждать и поддерживать определённый дискурс.

Учитывая ограниченность кинопремий главным образом локальным национальным дискурсом, при том, что кинофестивали могут быть как локально (концептуально), так и национально дискурсивны в качестве исходного материала для деятельности по организации кинопремий, можно определить концепцию национального кинематографического дискурса, а для деятельности по организации кинофестивалей – концепцию локального или национального кинематографического дискурса. Продуктом же и в том и в другом случае будет утверждение/поддержание этих дискурсов.

О характере той или иной конкретной рассматриваемой деятельности можно судить по тому, является ли она самокупаемая или спонсируемая. В ситуации спонсируемости данных видов деятельности важно определение характера приносимых спонсору дивидендов – экономических (в данном случае кинофестиваль и кинопремия – средство для прямой коммерческой рекламы) или репутационных (в этом случае – средство для косвенной коммерческой рекламы).

Выразим основное содержание блока «организация кинофестивалей и кинопремий» в схематическом изображении (рис. 14).

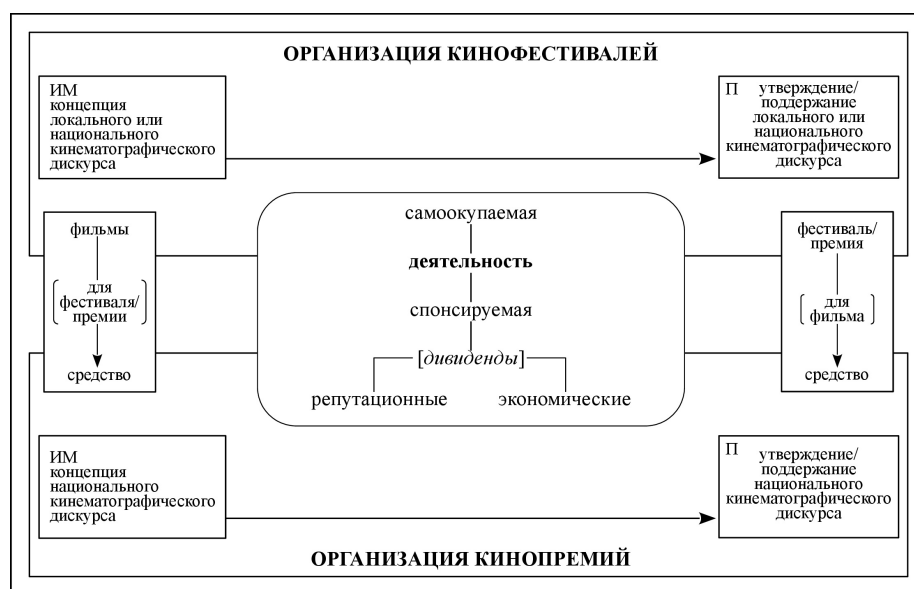


Рис. 14.

2.10. Организация киноклубов. Данный вид деятельности в разные периоды истории кинематографа приобретал большую или меньшую важность для кинематографа-полисистемы, что обуславливалось как положением кинематографа в социокультурной данности, так и спецификой самого социума, в котором наличествовали группы, нуждающиеся в такой форме приобщения к фильмам или нет. Но в то же время – наличием или отсутствием средств коммуникации, делающих фильмы более доступными (если любой фильм можно посмотреть дома, то зачем ходить куда-то), а также наличием социальных институтов или субъектов, готовых инициировать и реализовывать эту деятельность.

Содержание деятельности по организации кино клубов в полной мере выражает её продукт – субъекты, включённые в дискурс. Для его получения необходим исходный материал в форме фильмов, субъектов, которые могут и хотят воспринимать фильмы в организуемых условиях (не просто потенциальные зрители, но дискурсанты, разделяющие условия конкретного дискурса), а также самого главного, без чего продукт будет невозможен (либо сама эта деятельность окажется специфическим вариантом прокатной деятельности) – концепции дискурса.

Данный вид деятельности может быть инициирован «снизу» с целью создания формы для существования дискурса. Сложность функционирования кино клуба, возникшего в результате низовой инициативы, заключается в его исходном некоммерческом целеполагании при том, что сама реализация этой деятельности является весьма ресурсозатратной (необходимо помещение, средства коммуникации, средства кино-видеопоза, средства для приобретения прав на показ фильмов). С развитием сети Интернет появляется мощное средство, с использованием которого оказывается доступной специфическая форма существования кино клуба – в on-line формате. Хотя и она требует определённых экономических и человеческих ресурсов. Поэтому всё-таки более распространена ситуация, в которой организация кино клуба является инициативой «сверху» – от государства и его институтов, социоориентированных департаментов коммерческих структур, причём в данном случае не с одним, а с различными возможными целеполаганиями: кино клуб как форма культурного досуга, инициирование дискурса (в ситуации его отсутствия), поддержка дискурса (при его наличии, в том числе – как поддержка имеющейся низовой инициативы).

Выразим основное содержание блока «организация кино клубов» в схематическом изображении (рис. 15).

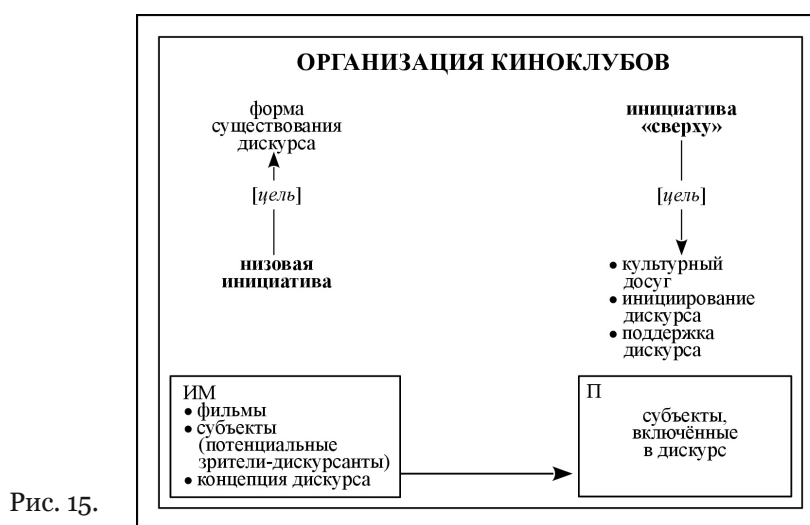


Рис. 15.

2.11. Организация фильмосохранения. Реализация данного вида деятельности даёт возможность при необходимости обращаться к фильмам, которые не используются прокатной деятельностью либо по тем или иным причинам вообще не актуализировались. На первый взгляд это какой-то второстепенный вид деятельности в целостности кинематографополисисистемы, но для исследователей кино именно им сохраняется материал, дающий возможность для сложения полной картины в отношении кинопроцесса в тот или иной исторический период. Отсутствие или не должная реализация данной деятельности приводит к утрате кинематографических памятников. Именно поэтому субдеятельностью внутри фильмосохранения может быть определена деятельность по реставрации фильмов, исходным материалом которой является фильм с утраченной изначальной материальной и формосодержательной целостностью, а продуктом – фильм с исходной материальной и формосодержательной целостностью.

В настоящее время, в ситуации сетевого распространения фильмов, фильмосохранение всё более конвергирует с прокатной деятельностью, создавая условия для перманентного проката любого из существующих фильмов, который оказывается сохранён для восприятия его экранной формы.

Как и при рассмотрении иных видов деятельности, формализуя основные компоненты, можно заключить, что исходным материалом для деятельности по организации фильмосохранения является фильм, а продуктом – фильм с сохранённой исходной материальной и формосодержательной целостностью (рис. 16).

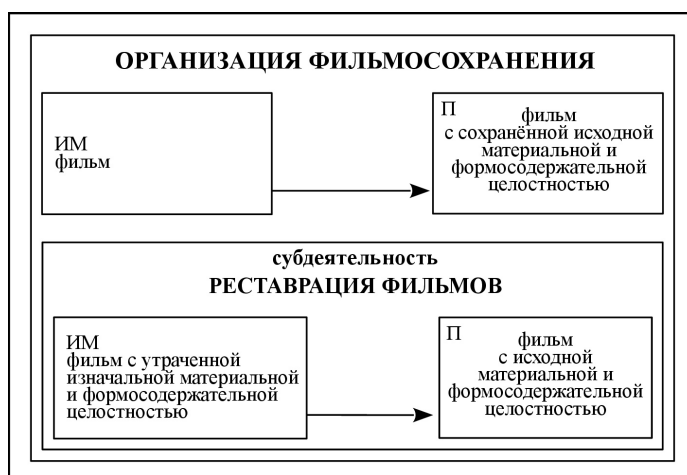


Рис. 16.

2.12. Рефлексивно-исследовательская деятельность. Описывая в первой статье цикла кинематограф как предмет исследования, были достаточно подробно разобраны ситуации разнохарактерного развёртывания рефлексивно-исследовательской деятельности в условиях как внутрисистемных дискурсов о кино, так и дискурсов о кино обособленных, которые в определённых ситуациях могут оказываться дискурсами внутрисистемными [Штейн, 2021, с. 16-19]. Также была описана ситуация, в которой киноведением как дистанцируемой от кинематографа дисциплиной, при решении каких-то прикладных для самого кинематографа задач, эта дисциплина трансформируется во внутрисистемный дискурс [Штейн, 2021, с. 21-22].

Если на самом общем масштабе представить связку исходный материал – продукт для данного вида деятельности, то они будут выглядеть следующим образом: исходный материал – любой аспект кинематографа, продукт – вербально выраженная информация о конкретном аспекте кинематографа. Причём в данном случае важным дополнением является то, что полученный продукт должен быть так или иначе функционален в ином или иных видах деятельности, образующих кинематограф-полисистему, ведь в противном случае деятельность, в условиях которой он получен, либо только условно может считаться внутрисистемной, либо вообще не будет являться таковой. Однако необходимо оговорить, что в ситуации апроприации кинематографом-полисистемой знания о том или ином её аспекте, которые спродуцированы дисциплинарным киноведением или в условия иных дисциплин (и в том и в другом случае первичная функция этого знания – заместительная в отношении части предметной области внутри условностей самих этих дисциплин), познавательная деятельность этих дисциплин не будет для кинематографа внутрисистемной. Конечно, вполне возможны и иные подобные случаи, поэтому при рассмотрении той или иной конкретизации рефлексивно-исследовательской деятельности как компонента кинематограф-полисистемы необходимо как можно более точно определять её связи с иными видами деятельности данной полисистемы – однозначным определением конкретной рефлексивно-исследовательской деятельности как внутрисистемной может считаться первичная функция её продукта для кинематографа. Но в то же время, при выводе из кинематографа конкретных видов рефлексивно-исследовательской деятельности, необходимо всё-таки определять возможную функциональность их продукта для кинематографа.

В качестве примера приведём два конкретизированных вида деятельности, которые могут быть охарактеризованы как рефлексивно-исследовательские, и результат которых используется в различных дискурсах, связанных с кинематографом, и различных видах деятельности, входящих в него (например, фильмопроизводство, образовательная деятельность), а значит, являющийся функциональным (и даже первично функциональным) в кинематографополисисистеме, при том, что сами эти деятельности вполне могут быть и независимы от кинематографа.

Во-первых, это деятельность по группировке и периодизации фильмов, которая может реализовываться индивидуально или коллективно в условиях дисциплины, дискурса или обособленных самим индивидом условиях. Исходным материалом для данной деятельности является некоторая (вся) совокупность существующих фильмов, а продуктом – фильм/фильмы (исходя из масштаба реализации деятельности), спозиционированные по отношению к иным фильмам по определённому принципу. При этом можно определить наиболее устойчивые принципы такого позиционирования:

- территориальный;
- исторический;
- территориально-исторический;
- биографический;
- тематический;
- жанровый;
- стилистический.

Во-вторых, это деятельность по определению «места» фильма/фильмов в культуре, которая также может реализовываться индивидуально или коллективно в условиях дисциплины, дискурса или обособленных самим индивидом условиях. Исходным материалом для данной деятельности также является некоторая (вся) совокупность существующих фильмов, а продуктом в данном случае – «место» фильма/фильмов в культуре. При этом фильм может рассматриваться по-разному: как вид искусства, как средство коммуникации, как культурная форма и т. п., что определённым образом будет сказываться на конечном результате. Важным фактором для реализуемого определения является масштаб, который может быть глобальным, условным (выделяемым по определённому принципу с учётом определённых аспектов), локальным.

Выразим основное содержание блока «рефлексивно-исследовательская деятельность» в схематическом изображении (рис. 17).

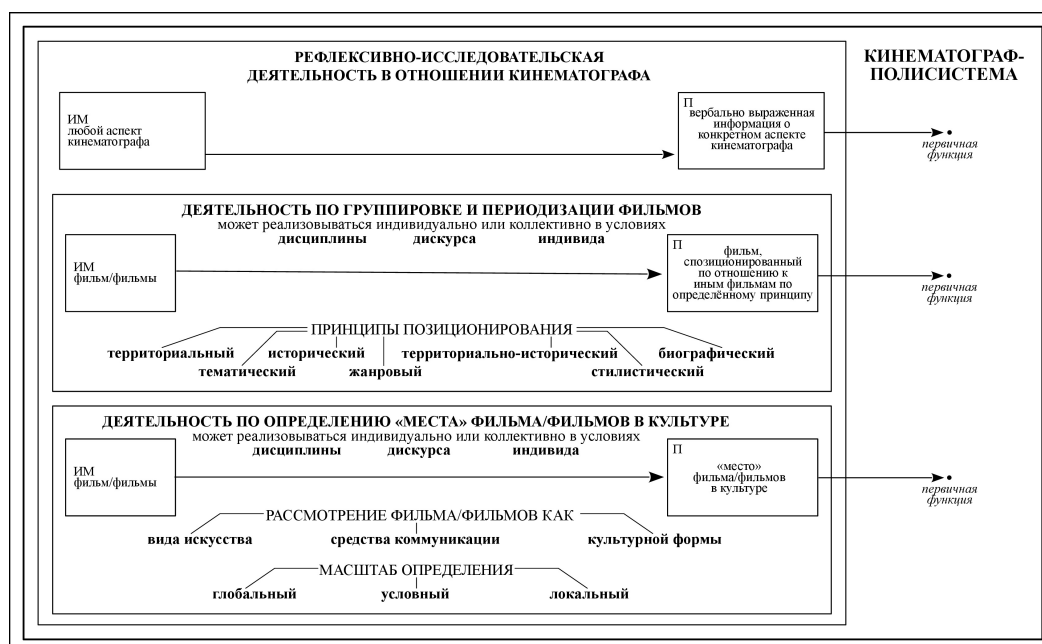


Рис. 17.

2.13. Кинообразование. В механизмах различных видов деятельности, образующих кинематограф-полисистему, есть функции, реализация которых либо не требует никакого специального образования (грузчик, администратор и т. п.), либо требует, но не специфического для кинематографа (водитель, бухгалтер и т. п.). Но есть и различной степени сложности специальности, которые существуют только в кинематографе и требуют определённого образования: кинорежиссёр, оператор, монтажёр, киномеханик, кинокритик и т. п. В ситуации отсутствия специального кинообразования, оно замещается опытным постижением специфики той или иной конкретной специальности при наблюдении за ней в непосредственных условиях реализации её функций в деятельности. Однако, чем сложнее функция, тем более трудным оказывается её опытное постижение. Кроме того, в такого рода образовании есть очень много недостатков: специфичность получаемого знания, обусловленная ситуативностью конкретно наблюдаемого, неполнота, отсутствие знания теоретических основ.

Собственно же профессиональное кинообразование возникает в ситуации формирования устойчивого запроса либо от самих видов деятельности, входящих в кинематограф, на определённых специалистов, которые были бы подготовлены в условиях образовательной деятельности, либо от отдельных субъектов в получении определённой специальности, связанной с кинематографом. Соответственно, независимо от государственных и спонсорских дотаций, кинообразование может существовать только в непрекращающейся ситуации такого рода двухстороннего запроса.

Но образовательная деятельность может не только запрашиваться производственной деятельностью, но и инициироваться и реализовываться ею самой. Однако, чем более сложным и глубоким оказывается знание, которое должен освоить обучающийся, тем не функциональней оказывается такая образовательная модель (если возможны и функционируют курсы при крупных студиях для монтажёров, ассистентов режиссёра/оператора, то такие же курсы для режиссёров и операторов просто-напросто невозможны).

Если не вводить никакой конкретизации, то можно определить, что исходным материалом для кинообразования является либо вообще любой человек, либо человек, который хочет включиться в конкретную функцию в деятельности, входящей в кинематограф-полисистему, а продуктом – специалист, способный реализовывать конкретную функцию в деятельности, входящей в кинематограф-полисистему. (Отдельно оговорим, но так как это является единственным – исключительным частным случаем в кинообразовании, то не будем переносить его на схематическое построение: актёр в условиях фильмопроизводства оказывается не субъектом механизма деятельности, а одним из компонентов исходного материала, поэтому его профессиональная подготовка всегда связана с определёнными рисками, обусловленными тем, что, несмотря на полученное образование, он может оказаться так и не востребованным в связи с наличествующей физиологической и психоэмоциональной индивидуальностью, которая просто-напросто в актуальный момент не коррелирует с иным материалом, который используется при создании фильмов.)

Выделим две возможные принципиальные специфические формы существования кинообразования:

- кинообразование, подстраивающееся под ситуативный запрос кинематограф-полисистемы;
- кинообразование, ориентирующееся на наличие гипотетического теоретического знания о кинематографе.

В первом случае мы имеем ситуацию, в которой подготавливаемый специалист реально готов функционировать в конкретной деятельности в актуальный момент времени (причём зачастую в реалиях только конкретной страны), но при возможной трансформации как самой этой деятельности, так и только его функции, он не подготовлен к самоадаптации к изменившимся условиям (его возможная адаптивная мобильность обусловлена не полученным образованием,

а личностными качествами). Тогда как во втором случае обученный специалист, обладая знанием об общей рамке деятельности, в которой он должен функционировать, независимо от её ситуативной конкретизации, о своей функции в данной деятельности, а также о существующих на актуальный момент основных принципиальных вариантах ситуативной конкретизации этой деятельности и связанной с этим трансформацией интересующей функции, потенциально готов адаптироваться к любым изменениям.

В то же время качество кинообразования обусловлено качеством наличествующего знания о кинематографе, которое будучи спродуцированным внутри самой системы, всегда ситуативно и отображает всего лишь какие-то аспекты целого, к тому же зачастую пропущенные через ту или иную концептуальную призму взгляда исследователя на свой предмет, а также решаемую при этом конкретную прикладную задачу. Полноценно же дисциплинарное киноведческое знание, о чём уже шёл разговор ранее, по сути только чаётся. А это как раз обусловлено тем, что киноведческое образование существует в условиях внутрисистемного кинообразования, в котором киновед исходно представляется как субъект, так или иначе функционирующий внутри кинематографа-полисистемы, а не как независимый от неё академический исследователь (примером такого внутрисистемного образования киноведов-прикладников является работа киноведческой кафедры ВГИКа).

Выразим основное содержание блока «кинообразование» в схематическом изображении (рис. 18).

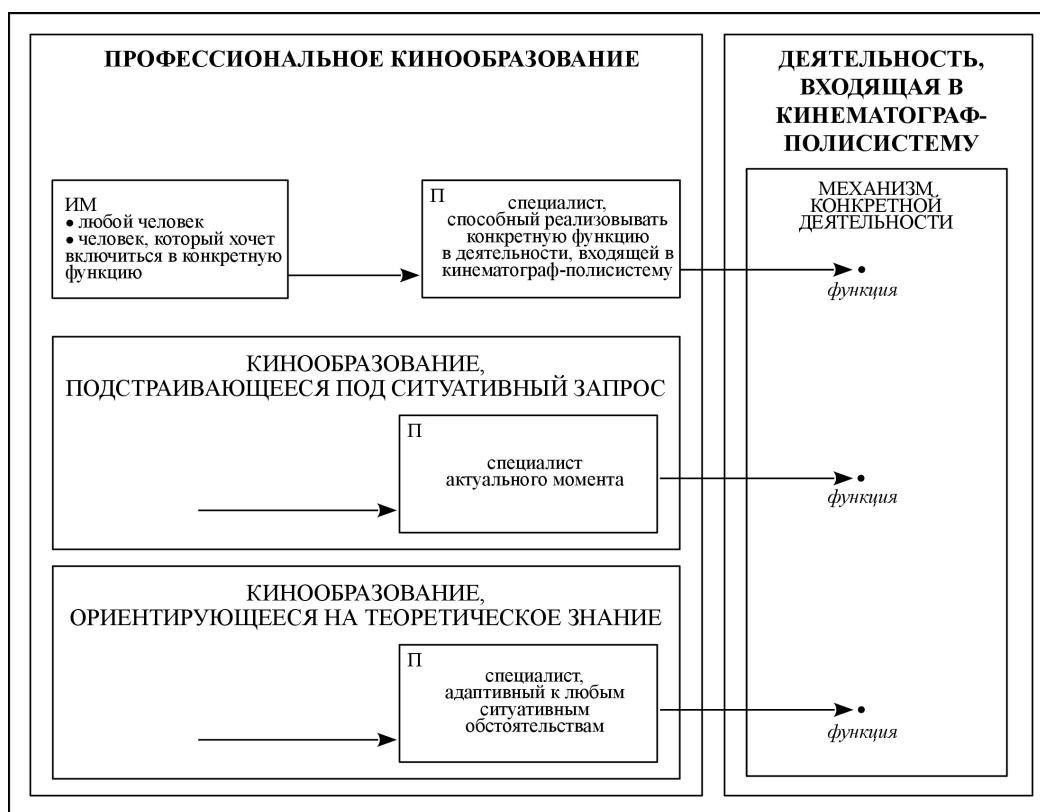
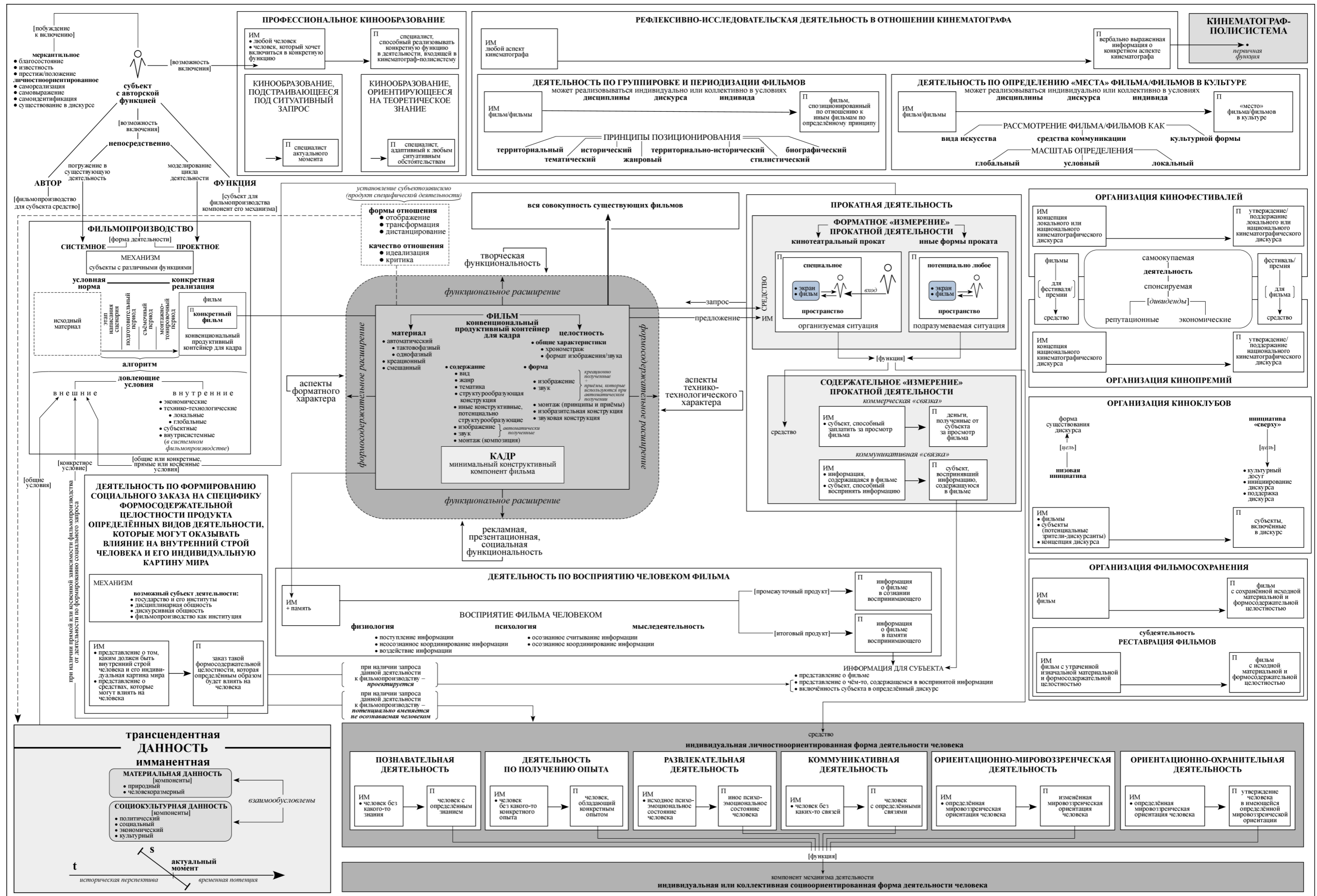


Рис. 18.

Сводя во едино все полученные схематические блоки, по возможности сохраняя и дополняя отмечаемые в самом тексте отношения между ними, мы получаем теоретическую модель материала онтологической схемы предметной области киноведения, выполненную на среднем масштабе её возможного выражения (рис. 19). Имея это построение, теперь можно наглядно позиционировать по отношению к нему любую информацию о кинематографе (дискурсивную и дисциплинарную) – чётко определяя место её предмета (в методологическом значении) в структуре целого кинематографа-полисистемы и выражение в ней отношений данного предмета с иными компонентами целого, что является одной из главнейших процедур распредмечивания, после



С.Ю. Штейн *Методико-методологическая схема исследований кинематографа.*

Предметная область

реализации которой уже можно переходить к выявлению той методологии, которая использовалась при формировании представления в отношении чётко определённого предмета. Но с другой стороны, полученное построение – средство для дисциплинарного исследователя кинематографа, которое может быть использовано, во-первых, для определения того исходного материала, который необходим для ведения полноценного исследования тех или иных компонентов данного целого, а во-вторых, для выбора того оптимального методологического инструментария, который для этого может быть задействован¹¹. И с этой точки зрения сконструированная теоретическая модель материала онтологической схемы предметной области киноведения – отсутствовавшее ранее функциональное дидактическое средство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лебедев Н.А. Внимание, кинематограф! – Москва: Искусство, 1974.
2. Метц К. Будет ли у кино второе столетие? // Киноведческие записки. 1991. №12. С. 30.
3. Основные направления и проблемы современного киноведения. Проект 1989 года / Составители: Л. Козлов, В. Соколов, И. Шилова, М. Ямпольский // Киноведческие записки. 1994. №22. С. 80-84.
4. Розин В.М. Введение в схемологию: схемы в философии, культуре, науке, проектировании. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
5. Смирнов В.А. Генетический метод построения научной теории // Философские проблемы современной формальной логики. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1962. – С. 263-284.
6. Стёпин В.С. Генетически-конструктивный метод // Энциклопедия эпистемологии и философии науки / Российская академия наук, Институт философии РАН. – Москва: Канон+, 2009. – С. 140.
7. Штейн С.Ю. Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствования // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. – Москва: РГГУ, 2019. – С. 234-314. (a)
8. Штейн С.Ю. Кино-фотография-звукозапись. Феномен автоматической фиксации: онтология, филогенез, онтогенез производных форм // Артикульт. 2019. 1(33). С. 6-32. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-6-32 (b)
9. Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020. 192 с. ISBN 978-5-7281-2898-4
10. Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал // Артикульт. 2021. №2(42). С. 6-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23
11. Штейн С.Ю. От теории к методологии кино // Вестник ВГИК. 2015. №1 (23). С. 26-36. (a)
12. Штейн С.Ю. От теории к методологии кино // Вестник ВГИК. 2015. №2 (24). С. 20-30. (b)
13. Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С. 233-280.

REFERENCES

1. Lebedev N.A. *Vnimanie, kinematograf!* [Attention, cinema!]. Moscow, Iskusstvo, 1974. (in Russ.)
2. Metz K. "Budet li u kino vtoroe stoletie?" [Will cinema have a second century?] *Kinovedcheskie zapiski* [Film studies notes]. 1991, no. 12, p. 30. (in Russ.)
3. "Osnovnye napravlenija i problemy sovremennogo kinovedenija. Proekt 1989 goda" [The main directions and problems of modern film studies. Project 1989]. Compiled by L. Kozlov, V. Sokolov, I. Shilova, M. Yampolsky. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinematographic Notes]. 1994, no. 22, pp. 80-84. (in Russ.)
4. Rozin V.M. *Vvedenie v shemologiju: shemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovanii* [Introduction to Schemology: Schemes in Philosophy, Culture, Science, Design]. Moscow, Knizhnyj dom «LIBROKOM», 2011. (in Russ.)
5. Shtein S.Yu. "Granicy kinovedenija kak subdisciplinarnoj predmetnosti iskusstvovedenija" [The boundaries of cinema studies as a subdisciplinary subject of art studies]. *Logika vizual'nyh reprezentacij v iskusstve: ot ikonopisnogo prostranstva i arhitektury k jekranomu obrazu* [Logic of visual representations in art: from icon-painting space and architecture to screen image]. Moscow, Izdatel'stvo Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 2019. Pp. 234-314. (in Russ.) (a)

¹¹ Этому будет посвящена следующая статья цикла – Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Методология.

Thing area

6. Schtein S.Yu. "Kino-fotografija-zvukozapis'. Fenomen avtomaticheskoy fiksacii: ontologija, filogenez, ontogenez proizvodnyh form" [Cinema-photo-sound recording. Automatic fixation phenomenon: ontology, phylogenesis, ontogenesis of derivative forms]. *Articult.* 2019, no. 1(33), pp. 6-32. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-6-32 (b)
7. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. 192 p. ISBN 978-5-7281-2898-4
8. Schtein S.Yu. "Metodiko-metodologicheskaja shema issledovanij kinematografa. Predmet i material" [Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing and material]. *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 6-23. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23
9. Schtein S.Yu. "Ot teorii k metodologii kino" [From Theory to Methodology of Cinema]. *Vestnik VGIK* [Bulletin of Film Art]. 2015, no. 1(23), pp. 26-36. (in Russ.) (a)
10. Schtein S.Yu. "Ot teorii k metodologii kino" [From Theory to Methodology of Cinema]. *Vestnik VGIK* [Bulletin of Film Art]. 2015, no. 2(24), pp. 20-30. (in Russ.) (b)
11. Shchedrovitsky G.P. "Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva teorii dejatel'nosti" [The basic concepts and categorical means of the activity theory]. Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.233-280. (in Russ.)
12. Smirnov V.A. "Geneticheskij metod postroenija nauchnoj teorii" [Genetic method of constructing a scientific theory]. *Filosofskie problemy sovremennoj formal'noj logiki* [Philosophical problems of modern formal logic]. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1962. Pp. 263-284. (in Russ.)
13. Stjopin V.S. "Geneticheski-konstruktivnyj metod" [Genetically constructive method]. *Jenciklopedija jepistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science]. Moscow, Kanon+, 2009. P. 140. (in Russ.)