

С.Ю. Штейн

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ

sergey@schtein.ru

ОНТОЛОГИЯ КИНО И ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ КЛЮЧЕВЫХ ВОПРОСОВ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО КИНОВЕДЕНИЯ*

В статье осуществляется построение неформализованной онтологии кино, актуализируются такие понятия, связанные с онтологией кино, как онтологическое и моделируемое содержание, выводится логически выстроенный аксиоматический ряд, связанный с онтологией кино, обосновывается онтологически немедийный характер кинематографа, вводится онтологическая классификация кинематографических произведений, а также ставится вопрос о принципиальной возможности формирования методологической парадигмы в отношении кинематографа — полноценной функциональной кинонауки, позволяющей реализовывать на её базе такие образовательные программы, которые были бы независимы от личности обучающего, но исключительно от наличествующего на актуальный момент времени знания, организованного и выраженного в форме методологической парадигмы.

Ключевые слова: методология кино, онтология кино, теория кино, аксиоматический ряд онтологии кино, методолог кино, парадигмолог, методологическая парадигма, кинонаука, кинообразование, онтологическая классификация фильмов

Вопрос «Что такое онтология кино?» не менее, а скорее даже во много раз более существеннее и важнее, чем вопрос «Что такое кино?». Хотя, собственно, вопрос «Что такое кино?» и подразумевает вопрос «Что такое онтология кино?», но в то же время является косвенным отображением той познавательной ситуации, в которой находился человек его задавший — может быть и не впервые¹, но впервые с прямым отсылком к вопросу непосредственно об онтологии кино — Андре Базен, который в предисловии к первому тому своей знаменитой работы делится с читателем деталями этой самой ситуации — поясняя обстоятельства создания книги, и тут же словно оправдываясь и извиняясь за них перед читателем:

© Штейн С.Ю., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

¹ В двадцатых годах двадцатого века в отечественной литературе вышел целый ряд работ, в заглавии которых был вынесен данный вопрос: Кациграс А.И. Что такое кино. — М.: Кинопечать, 1926; Радецкий П.С. Что такое кино? — М.; Л.: Кинопечать, 1927; Серпинский С.В. Что такое кино? — М.; Л.: Госиздат, 1928.

In article is constructed the non-formalized ontology of cinema, such concepts connected with ontology of cinema as the ontological and modelled content are actualized, logically built axiomatic row connected with ontology of cinema is deduced, ontologically of not media character of cinema is substantiated, ontological classification of cinematographic works is entered, and also is raised the question of principle possibility of formation of a methodological paradigm concerning a cinematograph — the full-fledged functional cinema science, allowing to realize such educational programs which would be independent of the personality student, but exclusive from the knowledge presented on an actual time point organized and expressed in the form of a methodological paradigm.

Keywords: methodology of cinema, ontology of cinema, film theory, axiomatic row of ontology of cinema, methodologist of cinema, paradigmologist, methodological paradigm, cinema science, cinema education, ontological classification of movies

«Это первая книга серии, состоящей по крайней мере из четырёх томов, объединяющая статьи, опубликованные после войны. [...] ...автор, насколько это только было возможно, выбирал статьи наименее напрямую обусловленные злободневной журналистикой. Из этого следует, что тон и, главным образом, размер статей здесь объединённых будет существенно меняться; критерий, которым мы руководствовались - приоритет содержания над формой, поэтому та или иная двух-трёхстраничная статья, появившаяся в еженедельнике, в тексте этой книги имеет не меньшую ценность, чем изучение целого журнала или даже может стать для возводимого нами здания краеугольным камнем, необходимым для надёжности фасада»². И далее: «Каждый раз, когда нам это казалось целесообразным, мы никоим образом не стеснялись их [статьи - Прим. С.Ш.] исправлять – как форму, так и содержание. [...] ...вместо того, чтобы насильно встраивать в существующие статьи наши сегодняшние размышления, чтобы не нарушать естественное течение мыслей»³.

Спустя ровно пятьдесят пять лет после выхода в свет работы Базена, мы не просто можем напрямую задаться вопросом «Что такое онтология кино?», но сознательно сформировать такую познавательную ситуацию, за которую не придётся ни оправдываться, ни извиняться, но которая позволит актуализировать широкий круг вопросов, связанных с кинотеорией и наукой о кино в целом.

I. Онтология кино и проблема метаязыка киноведческих исследований

Как это ни странно, но, наверное, основной проблемой, которая не позволяет исследователям вести полноценный разговор об онтологии кино, является даже не отсутствие такого метода, с помощью которого такой разговор мог бы быть продуктивен, и о чём шла речь в предыдущих работах⁴ (хотя, конечно, это и является серьёзнейшей проблемой), но нечто иное — отсутствие в киноведческой науке такого формализованного метаязыка, с помощью которого можно было бы развёртывать полноценный научный дискурс.

И это, конечно, не новость. В чуть ли не единственной статье в отечественном киноведении за всю его столетнюю историю, в которой предпринята попытка проблематизации вопросов методов и языка теоретических киноведческих исследований, констатация данного факта доведена до аксиоматического вывода (симптоматично, что речь идёт именно об онтологии кино):

«Методологическая слабость концепций типа Кракауэра и Базена состоит в том, что онтология киноискусства выводится на основе индуктивно-эмпирического подхода. А фундаментальные понятия «эстетические предпочтения», «мумификация» не являются теоретическими конструкторами, они вводятся чисто феноменологически как "протокольная" фиксация интуитивно очевидных признаков киноискусства. Не имея теоретической онтологии и будучи разноприродными по своим основаниям, эти понятия с трудом, а в ряде случаев и вообще не поддаются теоретической систематизации. Следовательно, они не могут в полной мере выполнять функции исходных конструкторов целостной теории. Естественно поэтому, что всеобщность и необходимость фундаментальных понятий по отношению к киноискусству вообще обосновываются в подобных концепциях лишь (или главным образом) при помощи анализа конкретных фильмов, то есть путём ассимиляции эмпирически-конкретного материала киноискусства, а не разворачивается в теоретически концептуальный каркас науки. Ни теория, ни методология не выделяются в специальный слой научного познания. Они как бы «погружены» в эмпирически конкретный анализ фильмов. Поэтому общие модели киноискусства в таких теориях скорее мозаичны, нежели логически конструктивны. Они не требуют и специального

² Bazin A. Avant-Propos // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.7. [Перевод Сергея Штейна]

³ Ibid., p.8.

⁴ См. Штейн С. Ю. Кинематограф — методология — познание [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2012. — №4 (8). — С.1-19; Штейн С. Ю. Онтология кино: выход на метод-медиа [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2013. — №5 (9). — С.20-31.

*С.Штейн Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов
теоретического киноведения*

теоретического языка, поскольку рассчитаны на «общегуманитарный», искусствоведческий стиль мышления (тезаурус) читателя, на его традиционный социокультурный опыт, понимаемый в самом широком смысле этого слова»⁵.

Однако предпринимаемые попытки ввода такого формализованного языка сталкиваются, как минимум, с двумя серьёзными препятствиями, которые автор настоящей работы испытал на собственном опыте.

Первое препятствие на пути к развёртыванию теоретических построений в киноведении с использованием формализованного метаязыка связано с его неприятием как членами так называемого «научного сообщества» (диссертационное исследование «Онтология кино в концепции Андре Базена»⁶, которое изначально проводилось в условиях максимальной формализации метаязыка, в конечном счёте было максимально деформализовано, но и в таком виде получило упрёки диссертационного совета в излишней формализации; такие работы, как «Кинематограф — методология — познание», «Онтология кино: выход на метод-медиа», посвящённые своеобразному методологическому выходу из существующего исследовательского тупика, в котором находится теоретическое киноведение, работы выполненные на достаточно высоком уровне формализации были проигнорированы «научным сообществом»), так и теми, кто формально к нему не принадлежит, но восприятие которых хотя бы отчасти несомненно формируется этим самым «сообществом» (непонимание, нежелание включаться в непонимаемое, а вследствие — неприятие формализованного метаязыка в рамках теоретического постижения кинематографа было встречено как при ведении целого ряда специальных дисциплин, таких как теория и социология кино, в рамках магистерской программы «Искусство кино» по направлению 035400.68 История искусств, так и при проведении в стенах РГГУ цикличного научного семинара «Онтология кино: деонтологизация кинематографа и онтологизация артпространств»).

Второе препятствие связано с самим метаязыком: будучи методозависимым, формализованный метаязык требует, во-первых, уже сформированного метода, а, во-вторых, при отсутствии — ввода, а при наличии — объяснения каждого из терминов метаязыка, что превращает существенную часть киноведческого исследования в чисто методологическую работу (объём методологической части первого — формализованного варианта вышеупомянутого диссертационного исследования, в разы превосходил исследование непосредственно самого предмета и по суммарному листажу приближался к верхней планке объёма докторской диссертации; объём проделанной работы, связанной с описанием познавательной стратегии и конкретного, удовлетворяющего ей метода — метода полиразмерного теоретического моделирования, а также вводом метаязычных терминов, необходимых для полноценного описания онтологии кино с использованием избранного метода, на настоящий момент составляет порядка пяти авторских листов). Причём при существующем отсутствии полноценной коммуникации между членами «научного сообщества» — использованный однажды методологический конструктор, включающий в себя соответствующий ему метаязычный лексикон, должным образом не институализируется, что вынуждает автора каждый раз актуализировать одни и те же методологические выкладки.

В то же время познавательная ситуация, в которой оказывается учёный, не всегда складывается таким образом, что появляется возможность «единомоментного» и целостного изложения полученных знаний, притом, что отдельные части такого знания по разным причинам требуют срочной актуализации. Конечно же, одна из основных таких причин — включение исследователя в педагогическую деятельность и его желание не ретранслировать устаревшие знания и дефиниции. В таком случае учёному, продуцирующему знание, полученное с помощью не институализированного в данном «научном сообществе» метода, приходится или каждый раз заново

⁵ Соколов В. С. О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения // Кино: методология исследования. — М.: Искусство, 1984. — С.56-57.

⁶ Штейн С.Ю. Онтология кино в концепции Андре Базена : дисс. ... канд.искусствоведения : 17.00.03 : защищена 20.04.2011 [Место защиты: Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова] : утв. 09.02.2012 [Текст] / С.Ю. Штейн. — М., 2011.

повторять одни и те же используемые им методологические установки и выкладки, или же, если это оказывается возможным, пытаться излагать полученные знания, изначально выраженные в формализованном виде, на языке, соответствующем уровню мышления членов данного «сообщества», сокращая метаязычные термины до минимума.

В настоящей работе осуществляется попытка теоретического построения неформализованной онтологии кино на основе формализованной познавательной стратегии и формализованных методов.

II. Ключевые аспекты неформализованной онтологии кино

Если рассматривать кинематограф как целостный объект, то в самом общем виде можно определить его как совокупность взаимосвязанных видов человеческой деятельности. Изначально обуславливающим остальные виды деятельности — центральным видом кинематографической деятельности, является *фильмопроизводство*. Однако фильмопроизводство обуславливается таким видом деятельности как *организация трансляционного фильмопотребления*, которое в конечном счёте может реализовываться и без актуального фильмопроизводства (наличие созданных фильмов даже без их последующего производства позволяет это делать)⁷.

Фильмопроизводство может быть представлено в виде процессуальной множественности, по отношению к которой центральным процессом — процессом, по отношению к которому одна половина процессов, входящих в процессуальную множественность, является, условно говоря, подготовительной, а вторая — подчинённой и зависящей от производного материала, получаемого в результате его реализации, является *процесс фиксации реализующейся внутрикадровой ситуации*, который, в свою очередь, взаимосвязан с *процессом реализации внутрикадровой ситуации в момент фиксации*.

Процесс фиксации (fixation process)⁸ невозможен без двух элементов, которые по отношению к данному процессу могут быть охарактеризованы как субстанциональные (сущностные и неизменные) — *аппарата фиксации* (apparatus fixation — AF) и того, что он фиксирует. При этом фиксируемое не может быть определено ни как реальность (данное определение слишком абстрактно), ни как видимая часть материальной действительности (данное определение подразумевает, что исследование ограничивается естественнонаучной формой рациональности, рассматривающей действительность исключительно в его материальном аспекте), но, очевидно, как-то иначе — таким образом, чтобы данное определение, с одной стороны, исключало изначальный субъективный взгляд на предмет, а с другой — было бы настолько операционно достаточным, чтобы его можно было использовать в дальнейших производных теоретических построениях. Поэтому определим фиксируемое как *ситуационный континуум* (situational continuum — SC) — *совокупность материальных и любых иных факторов, объединённых неким единством (например, временным, пространственным, пространственно-временным (spatio-temporal — st), тем или иным принципом локализации ситуационного континуума)*.

Сущность же самого процесса фиксации, о котором мы говорим в связи с кинематографом/фотографией, а также онтологически схожего с ним — процесса фиксации звука, заключается в том, что он позволяет получать такого рода производное, которое будет в том или ином аспекте безусловно соответствовать фиксируемому. Например, доказуемо и бесспорно, что одним из таких аспектов в упомянутых процессах является локализованная аппаратом фиксации визуальная/аудиовизуальная/звуковая составляющая материальной части ситуационного континуума в момент фиксации.

⁷ Данный тезис сродни мысли Кристиана Метца: «...я полагаю, что, если фильм, демонстрирующийся в кинотеатре, и кино как таковое исчезнут, изучение кино и фильма как наука останется» (Будет ли у кино второе столетие? [Текст] // Киноведческие записки. — 1991. — №12 — С.30.)

⁸ Несмотря на деформализованный характер настоящей работы, условные сокращения, основанные на английском переводе употребляемых или вводимых терминов, указываются для последующего их использования в конструируемых схемах.

Производным — результатом (или продуктом) процесса фиксации является *зафиксированное* (fixed). Определим сначала его таким образом, чтобы полученная дефиниция могла бы быть применима к производному процесса фиксации независимо от его специфики (фотографическая фиксация, кинематографическая фиксация, фиксация звука): *зафиксированное — локализованный функциональными возможностями аппарата фиксации ситуационный континуум, фрагментированная совокупность элементов которого сохранена на том или ином материальном носителе, позволяющем актуализировать их в форме соответствующей фрагментированным элементам фиксируемого ситуационного континуума.*

В отношении кинематографической фиксации, данное определение может быть развёрнуто следующим образом: *зафиксированное — ограниченный рамкой кадра, осуществлённый в определённый пространственно-временной период ситуационный континуум, визуальная/аудиовизуальная форма материальной составляющей которого локализована функциональными возможностями аппарата фиксации и сохранена на том или ином материальном носителе для последующего возможного воспроизведения на плоскости в виде двумерного/псевдотрёхмерного изображения, создающего иллюзию естественного (в преднамеренных случаях — неестественного) развёртывания-движения материально-пространственной формы ситуационного континуума во времени, соответствующей материально-пространственной форме фиксируемого ситуационного континуума.*

При этом важным дополнением является то, что между зафиксированным и соответствующим ему фиксируемым (ситуационным континуумом) может быть установлена связь в виде *прямого онтологического соответствия* (direct ontological compliance).

Организация трансляционного фильмопотребления также может быть представлена в виде процессуальной множественности, по отношению к которой центральным процессом является *процесс проекции* (process of projection) / *трансляции* (process of translation) *зафиксированного*.

Процесс проекции/трансляции зафиксированного может быть представлен в двух принципиальных формах: процесс проекции и процесс трансляции, разность которых определяется тем, что в первом случае *проекторный аппарат* (projection apparatus — PA), осуществляющий проекцию зафиксированного, трансформирует им некую независимую от него — самореализующуюся ситуацию, а во втором случае — *трансляционный аппарат* (translational apparatus — TA), осуществляющий трансляцию зафиксированного, трансформирует сам себя как элемент самореализующейся ситуации. Так как в неформализованном и упрощённом построении онтологии кино нам не так важна разница между этими двумя процессами, то мы можем дать единое определение для того производного продукта, который получается вследствие их реализации — *экранная форма зафиксированного* (screen form fixed), являющаяся одним из элементов самореализующейся ситуации в момент проекции/трансляции.

И опять же мы вправе установить между экранной формой зафиксированного и соответствующим ему фиксируемым (ситуационным континуумом) связь в виде прямого онтологического соответствия (*схема 1*).

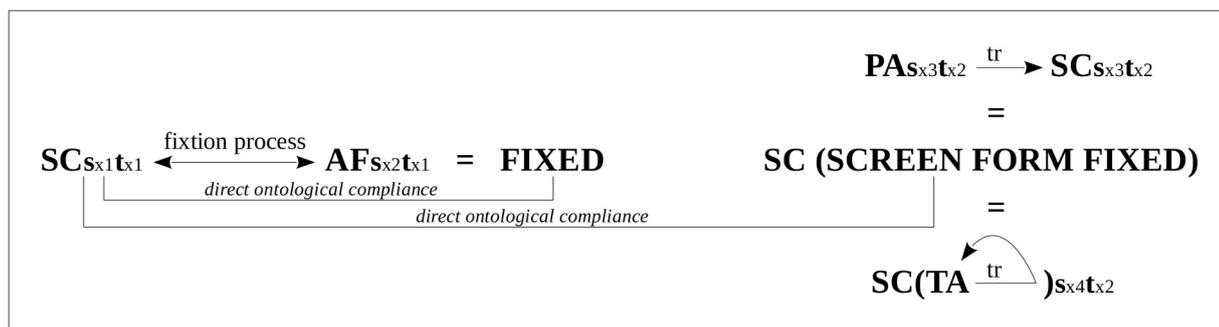


Схема 1

III. Человек в неформализованной онтологии кино

Сложности в дальнейшем построении неформализованной структуры онтологии кино возникают тогда, когда появляется необходимость ввода в неё человека. Притом вроде бы всё очень просто и по идее не должно вызывать никаких особых затруднений.

Есть человек, которого можно определить как *субъект-автор* (subject-author — SA), который оказывает возможное *трансформирующее* (transformation — tr) воздействие как на ситуацию до и непосредственно в момент фиксации (*внутрикадровое моделирование* — *intraframe modelling*), так и на сам аппарат фиксации в момент фиксации (*аппаратное моделирование* — *apparatus modeling*), а также участвует в процессах, в рамках которых происходит *манипулирование доэкранной формой зафиксированного* (pre-screen forms fixed): *процесс коррекции зафиксированного* (process of correction of the fixed), *процесс трансформации зафиксированного* (process of transformation of the fixed), *процесс организации зафиксированного* (монтаж) (process of the organization of the fixed), *процесс определения фильмической целостности* (process of determination of film integrity).

Также есть *субъект-зритель* (subject-viewer — SV), который воспринимает экранную форму зафиксированного, как правило в виде *фильмической целостности* (film) или же её фрагмента, и в редких случаях — в виде единичного зафиксированного.

Ключевой же вопрос связан с тем, каким образом определить отношение между субъектом-зрителем, воспринимающим экранную форму зафиксированного и соответствующей ей ситуацией (ситуационным континуумом), между которыми установлена связь в форме прямого онтологического соответствия.

Для того, чтобы определить место и отношение человека к понятию ситуационный континуум, его зафиксированной форме и её актуализированному состоянию, введем несколько производных понятий:

актуальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум — совокупность материальных и любых иных факторов, напрямую или опосредованно воспринимаемых человеком или же оказывающих на него воздействие в актуальный момент времени (здесь и далее, понятие локализованный, применяемое в отношении человека, определяет свойство человека локализовать ситуационный континуум, которое при более детальном рассмотрении может быть разделено и классифицировано на различные формы: зрительная локализация, звуковая локализация и т. д., что в рамках настоящего исследования делаться не будет);

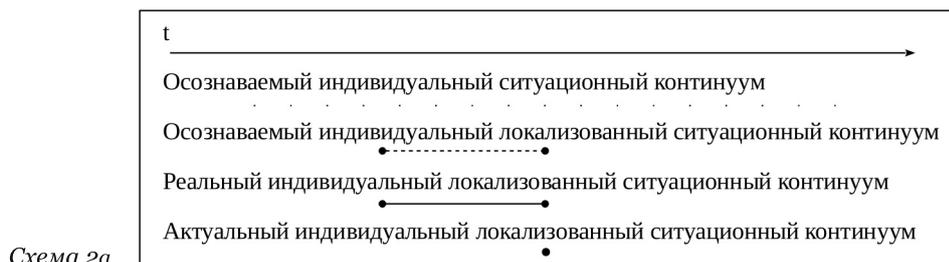
реальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум — совокупность материальных и любых иных факторов, напрямую или опосредованно воспринятых человеком в период от его рождения (возможно, даже с эмбрионального состояния) до актуального момента времени;

осознаваемый индивидуальный локализованный ситуационный континуум — совокупность материальных и любых иных факторов, напрямую или опосредованно воспринятых человеком в период от его рождения (возможно, даже с эмбрионального состояния) до актуального момента времени, которые человек может мысленно актуализировать в той или иной — целостной или фрагментарной форме в актуальный момент времени;

осознаваемый индивидуальный ситуационный континуум — совокупность материальных и любых иных факторов, объединённых неким единством, которые человек может мысленно актуализировать в актуальный момент времени.

По отношению к условной оси (стреле) времени, актуальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум схематически может быть выражен в виде точки, реальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум — в виде прямой, ограниченной двумя точками — рождение (точка рождения, как уже оговаривалось выше, вариативна в периоде от эмбрионального состояния до физического рождения) и актуальный момент времени, осознаваемый индивидуальный локализованный ситуационный континуум — в виде пунктирной линии, также ограниченной двумя указанными точками, осознаваемый индивидуальный

ситуационный континуум — пунктирной линией, ничем не ограниченной и выходящей за обе границы осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума (схема 2а).

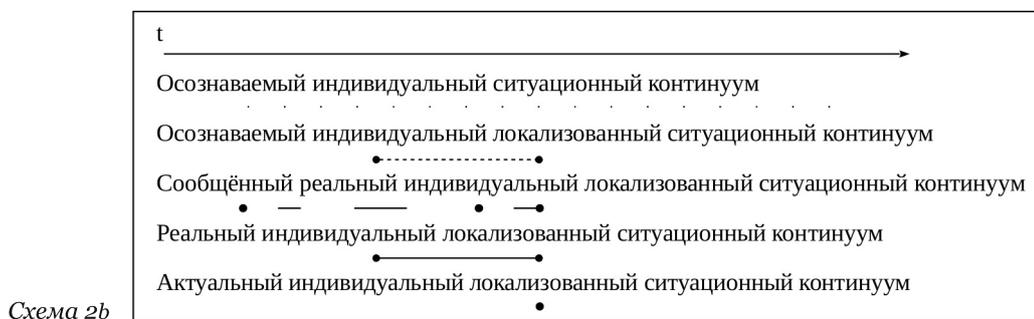


Для субъекта-автора (при условии, что он был непосредственным свидетелем фиксируемой ситуации) экранная форма зафиксированного является элементом его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума. Для субъекта-зрителя фиксируемая ситуация не является элементом его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, но тем, что он может только представить в рамках осознаваемого индивидуального ситуационного континуума, однако, при восприятии субъектом-зрителем экранной формы зафиксированного в актуальный момент времени данная ситуация сообщается ему в качестве элемента его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума.

Совокупность таким образом сообщённого может быть выделена и представлена в виде самостоятельного понятия, принципиально отличного от реального индивидуального локализованного ситуационного континуума:

сообщённый реальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум — совокупность материальных и любых иных факторов в форме ситуационного континуума, локализованного и зафиксированного аппаратом фиксации, изначально не являющегося частью реального индивидуального локализованного ситуационного континуума человека, но сообщённого ему в качестве такового через актуальную (в кинематографе — экранную) форму зафиксированного.

По отношению к условной оси времени и к другим однородным понятиям, сообщённый реальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум может быть представлен в виде дискретных точек (зафиксированное в форме фотографии) и периодов (зафиксированное в форме звуковой волны, допустимо рассматриваемое как длительность — кинематографическое зафиксированное), ограниченных актуальным моментом и первыми доступными для восприятия формами зафиксированного (первые фотографические изображения и записанные звуки, доступные в настоящее время для восприятия), располагаемыми на одной условной прямой над реальным индивидуальным локализованным ситуационным континуумом (схема 2б).



На данном этапе построения процесс восприятия субъектом-зрителем экранной формы зафиксированного может быть представлен, во-первых, в виде перевода ситуационного континуума, обусловленного конкретной пространственно-временной координатой, который для субъекта-зрителя является исключительно элементом осознаваемого индивидуального ситуационного континуума, в актуальное состояние в форме *онтологического содержания* (ontological content, ONT), соответствующего ситуационному континууму в момент фиксации с учётом функциональных возможностей его локализации аппаратом фиксации, а, во-вторых, в последующем переводе

актуализированного для субъекта онтологического содержания, находящегося в зафиксированном на условные линии реального индивидуального локализованного ситуационного континуума и сообщённого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, на которых, по отношению к условной оси времени, они будут между собой не совпадать, так как нахождение сообщённого онтологического содержания на линии реального индивидуального локализованного ситуационного континуума будет соответствовать времени его актуализации для субъекта-зрителя, а нахождение на линии сообщённого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума — времени того ситуационного континуума, которое фиксировалось, и с которым у актуализируемого зафиксированного установлена связь в виде прямого онтологического соответствия⁹. Между сообщённым субъекту-зрителю онтологическим содержанием и соответствующим ему ситуационным континуумом в момент фиксации с учётом функциональных возможностей его локализации аппаратом фиксации может быть установлена связь в форме прямого онтологического соответствия.

Интересная проблема возникает с определением процесса сообщения субъекту-зрителю онтологического содержания. Во-первых, можно совершенно чётко установить, что этот процесс не связан с сознанием воспринимающего субъекта, а, во-вторых, констатировать, что восприятие субъектом онтологического содержания зафиксированного двойственно — это, с одной стороны, чистый физиологический процесс, а с другой — процесс трансцендентный. Поэтому данный процесс невозможно никак иначе определить, кроме как в таком противоречивом дуализме — *трансцендентно-физиологический процесс* (transcendental-physiological process).

Для наглядности выразим полученные выводы в форме промежуточной схемы (схема 3а).

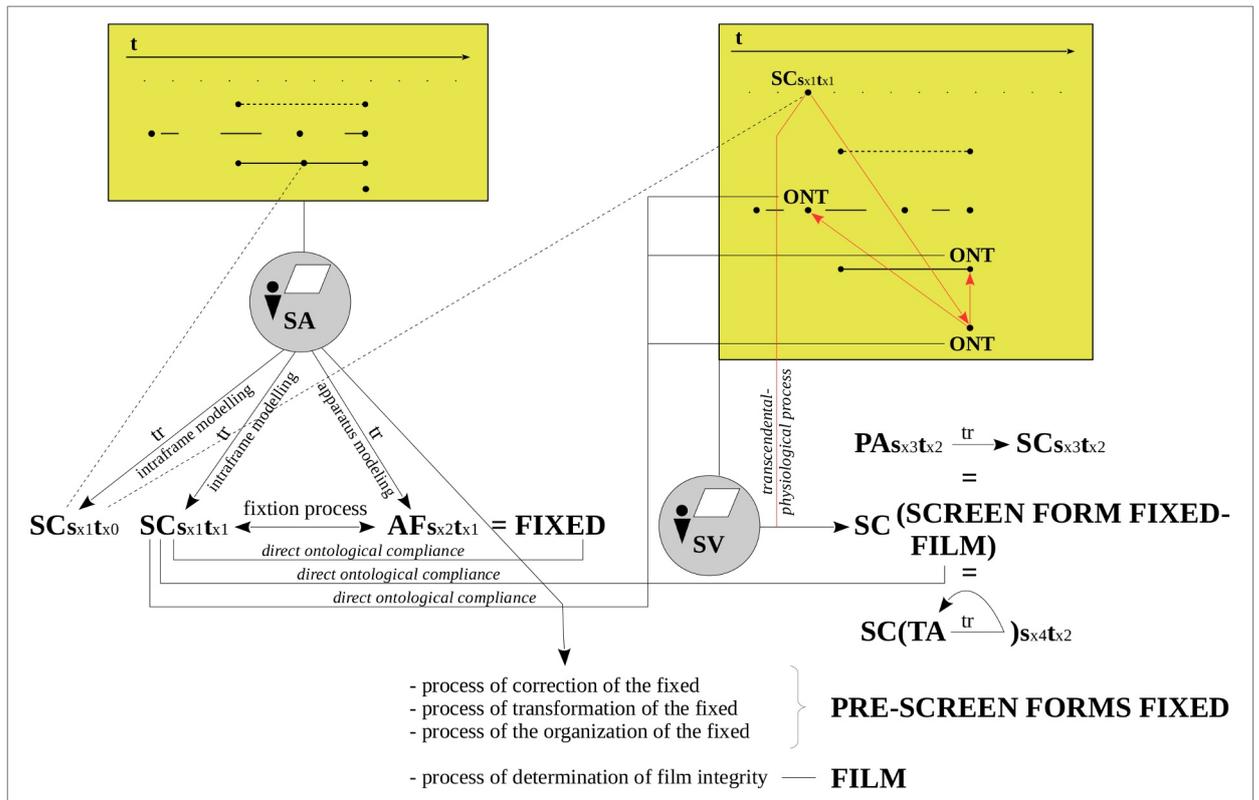


Схема 3а

Так как экранная форма зафиксированного на сознательном уровне почти всегда субъектом-зрителем так или иначе интерпретируется — соотносится с неким абстрактным ситуационным континуумом, который не является элементом его реального индивидуального локализованного

⁹ Совпадение положения рассматриваемого онтологического содержания на линиях реального индивидуального локализованного ситуационного континуума и сообщённого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума возможно только в случае восприятия субъектом-зрителем прямой трансляции, с известной поправкой на небольшую разницу, связанную с минимальной задержкой хода транслируемого сигнала.

ситуационного континуума, то необходимо ввести понятие *моделируемое содержание* (modelled content, MOD), которое, с одной стороны, может быть сознательно создаваться субъектом-автором путём определённого рода трансформации как ситуации до и в момент фиксации, так и трансформации зафиксированного материала, а, с другой стороны, — восприниматься субъектом-зрителем путем сознательного соотнесения экранной формы зафиксированного с неким абстрактным ситуационным континуумом, не соответствующим ситуационному континууму в момент фиксации. При этом моделируемое субъектом-автором и воспринимаемое как моделируемое субъектом-зрителем между собой могут соответствовать или же нет, что характеризует общность или разность наличествующего у субъекта-автора и субъекта-зрителя осознаваемого индивидуального ситуационного континуума, но также/или при условном соответствии осознаваемого индивидуального ситуационного континуума — характер вывода мыслительных «аллюзий» в ответ на одно и то же онтологическое содержание, на уровне мышления интерпретируемое как содержание моделируемое.

Положительное соотнесение онтологического содержания интерпретируемого как моделируемое содержание, с неким *моделируемым* (modelled), которым может быть в том или ином масштабе рассмотренный условный *ситуационный период* (situational period — S-period), допустимо определить как *условное не онтологическое соответствие* (conditional not ontological compliance). При этом важно заметить, что данное отношение устанавливается субъектом-зрителем между экранной формой зафиксированного и моделируемым, на основании индивидуального метода, ограниченно доступного для анализа только вследствие наличия вербального выражения им своей позиции к устанавливаемому отношению.

Восприятие моделируемого содержания однозначно может быть определено как *мыслительный процесс* (intellective process). Другой вопрос — процесс сознательный или бессознательный, процесс активный или автоматический.

На основании вышеизложенного может быть выведен логически выстроенный аксиоматический ряд, связанный с онтологией кино.

Аксиома первая. Онтологическое содержание всегда объективно.

Аксиома вторая. Само по себе онтологическое содержание не интерпретируемо.

Данная аксиома видится наиболее сложной для понимания и требует пояснения. Если ситуационный континуум, локализованный тем или иным образом, может быть как угодно интерпретируем — принципиальным условием для такой интерпретации является изначальная вариативная относительность к нему субъекта-интерпретатора, то онтологическое содержание просто-напросто не может быть объективно (!) ни к чему другому отнесено, кроме как к соответствующему ему локализованному ситуационному континууму. И, таким образом, любая интерпретация онтологического содержания будет либо интерпретацией уже самого локализованного ситуационного континуума (аксиома третья), либо тех средств, которые были использованы для получения зафиксированного (аксиома четвертая).

Аксиома третья. Любая интерпретация онтологического содержания является интерпретацией самого локализованного ситуационного континуума, соответствующего данному онтологическому содержанию.

Аксиома четвертая. Интерпретация средств и методов, которые были использованы для получения зафиксированного, не является и не может являться интерпретацией онтологического содержания.

Аксиома пятая. Любая интерпретация онтологического содержания ложна, так как само по себе онтологическое содержание не интерпретируемо (аксиома вторая), а то, что позиционируется как интерпретация — либо является результатом интерпретации локализованного ситуационного континуума, соответствующего данному онтологическому содержанию (аксиома третья), либо выражением интерпретации тех средств, которые были использованы для получения зафиксированного (аксиома четвертая).

Аксиома шестая. Моделируемое содержание возникает в результате соотнесения онтологического содержания с неким ситуационным континуумом, онтологически ему не соответствующим.

Аксиома седьмая. Интерпретация исключительно средств, которые были использованы для получения зафиксированного, не может привести к формированию моделируемого содержания, но к ложной интерпретации онтологического содержания (аксиомы четвёртая и пятая).

Аксиома восьмая. Так как у субъекта-зрителя на уровне реального индивидуального локализованного ситуационного континуума нет соответствия с онтологическим содержанием, воспринимаемого им зафиксированного, то процесс соотнесения онтологического содержания с неким ситуационным континуумом, онтологически ему не соответствующим — процесс формирования моделируемого содержания субъектом-зрителем, является процессом бессознательным и автоматическим.

Аксиома девятая. Сознательное отношение субъекта-зрителя к онтологическому содержанию как к онтологическому содержанию формируется вследствие отказа от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализации онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума; сознательное отношение субъекта-зрителя к моделируемому содержанию как к моделируемому содержанию формируется вследствие интерпретации бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого.

Аксиома десятая. Сознательное отношение субъекта-зрителя к онтологическому содержанию как к онтологическому содержанию через отказ от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализацию онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума является возможным только вследствие наличия трансцендентально-физиологического процесса, в результате реализации которого онтологическое содержание сообщается субъекту-зрителю в качестве элемента его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, ведь в противном случае — субъект-зритель не имел бы возможности опытно доказать факт наличия связи в виде онтологического соответствия между онтологическим содержанием и соответствующим ему локализованным аппаратом фиксации ситуационным континуумом, который до сообщения онтологического содержания субъекту-зрителю не являлся элементом его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума.

Аксиома одиннадцатая. Сознательное отношение субъекта-зрителя к онтологическому содержанию как к онтологическому содержанию через отказ от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализацию онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума не связано с процессом сознательного установления прямой онтологической связи между онтологическим содержанием и соответствующим ему локализованным аппаратом фиксации ситуационным континуумом, но с очевидным и опытно доказуемым фактом, что такая связь является *условием* наличия самого онтологического содержания.

Аксиома двенадцатая. Онтологическое содержание в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума, актуализированного через его перевод в данное качество из элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, является тем же онтологическим содержанием, которое соответствует зафиксированному ситуационному континууму, а, следовательно, является объективным (аксиома первая) и само по себе не интерпретируемым (аксиома вторая).

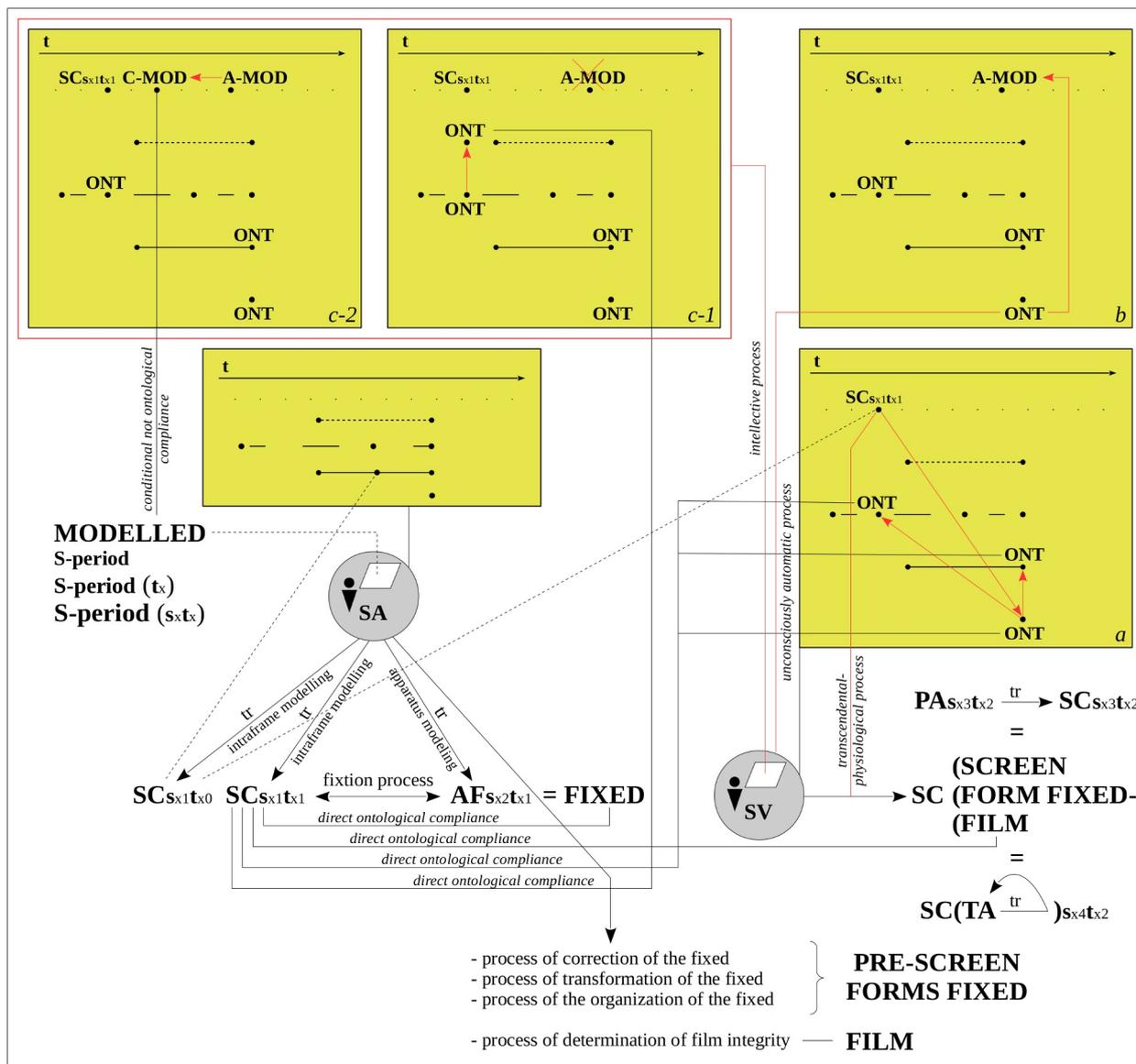


Схема 3б

На основании положений выведенного аксиоматического ряда может быть проведено членение взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного на три принципиальных процессуальных этапа, первые два из которых необратимы, а третий — вариативен:

а) трансцендентально-физиологический процесс сообщения онтологического содержания субъекту-зрителю в качестве элемента его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, соответствующего времени его актуализации для субъекта-зрителя, а также элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, соответствующего времени того ситуационного континуума, которое фиксировалось, и с которым у актуализируемого зафиксированного установлена связь в виде прямого онтологического соответствия;

б) бессознательно автоматический процесс (unconsciously automatic process) формирования субъектом-зрителем моделируемого содержания, которое должно быть маркировано как *автоматически моделируемое содержание* (automatically modelled content, A-MOD) и расположено на любом участке ничем неограниченной условной линии осознаваемого индивидуального ситуационного континуума;

с-1) процесс сознательного отказа от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализации онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве

элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума, допустимо выходящего за начальную точку реального индивидуального локализованного ситуационного континуума субъекта-зрителя и имеющего связь с соответствующим онтологическому содержанию ситуационным континуумом в виде прямого онтологического соответствия;

с-2) сознательная интерпретация бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого, которое, во-первых, может не совпадать с моделируемым содержанием, сформированным в результате бессознательно автоматического процесса, и потому должно быть маркировано как *сознательно моделируемое содержание* (*consciously modelled content, C-MOD*), а, во-вторых, располагаться на любом участке ничем неограниченной условной линии осознаваемого индивидуального ситуационного континуума.

Собственно, после определения этого, текстовое построение онтологии кино может быть выражено в форме итоговой схемы (*схема 3б*).

Сделанное описание и приведённая финальная схема являются уже тем максимально субъектонеzáвисимым выражением онтологии кино, которое возможно представить при минимальной формализации знаний.

IV. Кино как не медиа и онтологическая классификация кинематографических произведений

Полученное построение позволяет сделать важное заключение, которое касается традиционного рассмотрения кинематографа как одной из форм медиа.

Не вдаваясь в терминологические подробности и различия форм медиа, можно принять за самое общее их определение следующее выражение: медиа — это средство передачи информации. Таким образом, если говорить о кинематографе исключительно в разрезе онтологического содержания зафиксированного, то кино не является медиа, так как посредством актуализации зафиксированного в его экранной форме передаётся не информация, но сам объект, локализованный аппаратом фиксации — ограниченный рамкой кадра пространственно-временной континуум, в форме его визуальной/аудиовизуальной составляющей. А вот, если интерпретировать зафиксированный ситуационный континуум, выраженный в экранной форме, как информацию, то кино, конечно, медиа! Но с тем же успехом тогда можно интерпретировать как информацию и непосредственно ситуационный континуум, что, однако, ведёт к заключению, что его прямое восприятие человеком — само восприятие человеком действительности, должно быть определено как медиа. И отчасти это так! Ведь исходной — первейшей формой медиа, возникающей в процессе взаимодействия человека с действительностью, является ни что иное как метод. Поэтому и при восприятии экранной формы зафиксированного, и при восприятии непосредственно ситуационного континуума между ними и человеком есть только один посредник — метод-медиа. Однако сами же по себе — ни ситуационный континуум, ни экранная форма зафиксированного медиа не являются! Кинематограф же становится формой медиа только тогда, когда человек начинает сознательно воспринимать экранную форму зафиксированного как моделируемое содержание, то есть — как информацию, полученную в результате сознательной интерпретации бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого.

Также с использованием полученного построения появляется возможность введения специфического — онтологического классификатора кинематографических произведений, который может быть применён для их теоретически обоснованного видового деления и внутривидовой классификации, а также для иных — более широких целей.

В основе классификации лежат обоснованные выше понятия — онтологическое и моделируемое содержание, а также выведенный аксиоматический ряд, связанный с онтологией кино, и членение взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного на три принципиальных процессуальных этапа. Так как первые два этапа необратимы — независимы от сознания человека

(на первом этапе происходит сообщение онтологического содержания субъекту-зрителю в качестве элемента его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, а на втором — бессознательно автоматический процесс формирования субъектом-зрителем моделируемого содержания), то в качестве основы для проводимой классификации будет взят третий — вариативный процесс, а также различные модификации двух его принципиальных разновидностей.

Сразу же следует оговориться, что, если сами классы являются выражением своеобразных возможных архитипических сознательных отношений субъекта-зрителя к кинематографическим формам, то приводимые в качестве примера конкретные фильмы — выражением индивидуального сознательного отношения к ним отдельно взятого субъекта (автора настоящей работы).

Первый класс составляют кинематографические формы, в которых третий принципиальный вариативный этап взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного связан с процессом сознательного отказа от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализации онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума. При этом осознаётся моделирующее воздействие субъекта-автора на процесс фиксации, которое ограничивается аппаратным моделированием. К этому классу может быть отнесена неорганизованная кино и видеохроника.

Второй класс составляют кинематографические формы, в которых третий принципиальный вариативный этап взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного связан с процессом сознательного отказа от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализации онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума. При этом осознаётся моделирующее воздействие субъекта-автора, связанное как с аппаратным моделированием, так и с организацией зафиксированного материала. К данному классу относятся хроникально-документальные и документальные фильмы, в которых не выявляется интерпретируемое моделируемое содержание (например, такие фильмы, как «Нанук с севера», «Мистерия Пикассо», «Тише!» и т.д.).

Третий класс составляют кинематографические формы, в которых третий принципиальный вариативный этап взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного связан как с процессом сознательного отказа от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализации онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума, так и с процессом сознательной интерпретации бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого. При этом осознаётся определённая зависимость моделируемого содержания от содержания онтологического.

Данный класс условно можно разделить на два подкласса: первый — в котором субъектом-зрителем устанавливается зависимость моделируемого содержания от онтологического содержания (в качестве примера можно привести такие экспериментальные фильмы на грани игрового кино и документалистики, как «Я тебя люблю» и «Я тебя не люблю» П. Костомарова и А. Расторгуева, а также документальные фильмы, в которых средствами монтажа, методом избирательности зафиксированного материала, несмотря на изначальное отсутствие в зафиксированном моделируемого содержания, таковое создаётся — например, такие фильмы, как «Три песни о Ленине», «И всё-таки я верю...», «Анна от 6 до 18» и т.д.), второй — в котором субъектом-зрителем онтологическое содержание интерпретируется как действенный фон для развёртывания моделируемого содержания (это, например, такие фильмы, как «Похитители велосипедов», «Застава Ильича», «Прогулка» и т.д.).

Первые два класса, а также первый подкласс третьего класса составляют классовый вид — документальное кино.

Четвёртый класс составляют кинематографические формы, в которых третий принципиальный вариативный этап взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного связан с процессом сознательной интерпретации бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого.

Данный класс условно можно разделить на три подкласса: первый — в котором субъектом-зрителем устанавливается тяготение моделируемого содержания к условному не онтологическому соответствию с моделируемым, связанное с использованием совокупности средств воздействия на ситуационный континуум до и в момент фиксации, а также в результате реализации процесса организации зафиксированного (большинство игровых фильмов, снятых до появления цифровых технологий), второй — в котором субъектом-зрителем устанавливается тяготение моделируемого содержания к условному не онтологическому соответствию с моделируемым, связанное с использованием средств трансформации (деонтологизации) зафиксированного (большинство современных фильмов с наличием компьютерной графики, заменяющей собой реальные ситуационные локации), третий — в котором субъектом-зрителем устанавливается тяготение моделируемого содержания к условному не онтологическому соответствию с моделируемым посредством условных знаков (это, например, такие фильмы, как «Юный Фриц», «Интервенция», «Догвилль» и т.д.).

Пятый класс составляют кинематографические формы, в которых третий принципиальный вариативный этап взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного связан с процессом сознательной интерпретации бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого, но в то же время субъектом-зрителем осознаётся и онтологическое содержание, которое таким образом де-моделируется (deMOD), что моделируемое содержание, имеющее всегда своей основой онтологическое содержание, или соотносится с моделируемым весьма условно, или же вообще не соотносится.

Данный класс условно можно разделить на два подкласса: первый — в котором моделируемое содержание соотносится с моделируемым весьма условно (это большая часть так называемых авангардных фильмов, в которых присутствует фигуративность элементов действительности), второй — в котором моделируемое содержание вообще не может быть соотнесено ни с каким моделируемым (киноабстракции, не фигуративная анимация).

Третий, четвёртый и пятый классы составляют классовый вид — игровое кино.

Шестой класс составляют кинематографические формы, в которых третий принципиальный вариативный этап взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного связан с процессом сознательной интерпретации бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого, но в то же время субъектом-зрителем осознаётся и онтологическое содержание, которое с моделируемым содержанием может быть соотнесено только в качестве формального онтологического содержания (formONT), которое присутствует исключительно как средство для создания такого рода моделируемого содержания, которое может приобрести с моделируемым отношение только в виде *условного соответствия* (conditional compliance) (любого рода анимация, при создании которой используется процесс фиксации).

Седьмой класс составляют кинематографические формы, в которых отсутствует онтологическое содержание, а моделируемое содержание соотносится с моделируемым только в виде условного соответствия (любого рода анимация, при создании которой не используется процесс фиксации).

Второй подкласс пятого класса, а также шестой и седьмой классы составляют классовый вид — анимационное кино.

Ещё один классовый вид — научно-популярное кино, образуют второй и третий классы (возможное и частое использование в научно-популярном кино моделируемого содержания не

позволяет совместить его с документальным кино).

Очевидно, что данная классификация (схема 4) при всей её функциональности подразумевает и определённые допущения, главным образом связанные с отнесением конкретного кинематографического произведения к тому или иному классу, возможность совмещения в одном и том же фильме характеристик двух и даже более классов и подклассов, из которых исследователем одна из характеристик избирается в качестве главной — магистральной, формообразующей, и по ней уже и происходит классификация всего целого, что, конечно же, связано с личностью и индивидуальностью каждого конкретного субъекта-зрителя, и о чём, впрочем, уже говорилось выше. Однако такого рода классификация и не предполагает математической строгости! Но реализует достаточную для данных объектов — кинематографических произведений, логичность и системность.

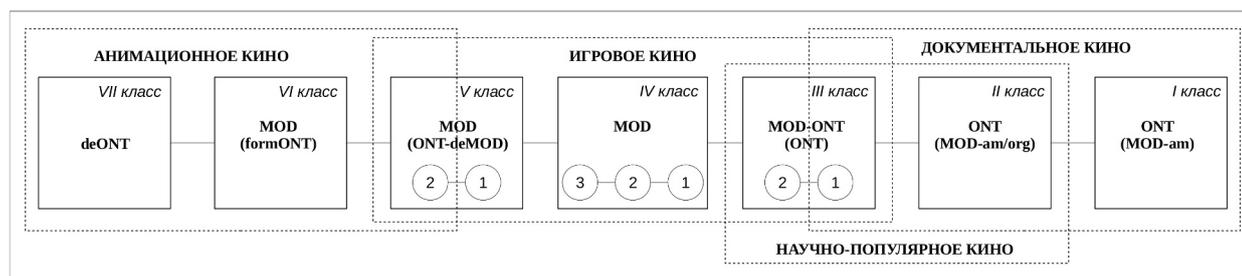


Схема 4

V. Внутренняя теория и теория кино как методологическая парадигма

Если продолжить объективировать (пусть даже и в неформализованном виде) элементы кинематографа, то в конце концов будет создана субъектонеzáвисимая теоретическая модель кинематографа, выраженная в форме текста, а в случае использования метода схематизации — в форме схемы, впрочем, неотъемлемой частью которой будет являться её подробное описание. Данная модель, конечно же, не будет моделью-заместителем моделируемого объекта, но выражением того, что можно в данном моделируемом объективировать.

По отношению к такой модели, к отдельным её частям и элементам, все тексты, которые сейчас формально причисляются к так называемой теории кино, будут являться их предметными представлениями, то есть выражением искажающих свойств как той индивидуальной познавательной ситуации, в которой находился исследователь, так и того метода, который им использовался в его работе. Совокупность такого рода работ может быть охарактеризована как *внутренняя теория*, которая развёртывается не вне объекта и независимо от него, а непосредственно внутри него — как один из его элементов (предметно-функциональный элемент).

То же построение, которое является субъектонеzáвисимой теоретической моделью объекта, включающей в себя совокупность его предметных представлений в качестве предметно-функционального элемента объекта-системы, есть ни что иное как методологическая парадигма в отношении данного объекта (схема 5).

Что меняется с появлением методологической парадигмы в отношении кинематографа?

Во-первых, впервые возникает полноценная функциональная наука о кино, в которой вся совокупность знаний о кинематографе организована в рамках одной — методологической формы рациональности¹⁰.

Во-вторых, меняется принцип возможного теоретизирования. Наличие методологической парадигмы предполагает, что продуцирование полноценного знания в отношении исследуемого объекта связано с расширением структуры объективированного, оптимизацией её выражения, в том числе в отношении частей предметно-функционального элемента, которые изначально соотносятся

¹⁰ См. Штейн С. Ю. Онтология кино: выход на метод-медиа [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2013. — №5 (9). — С.26.

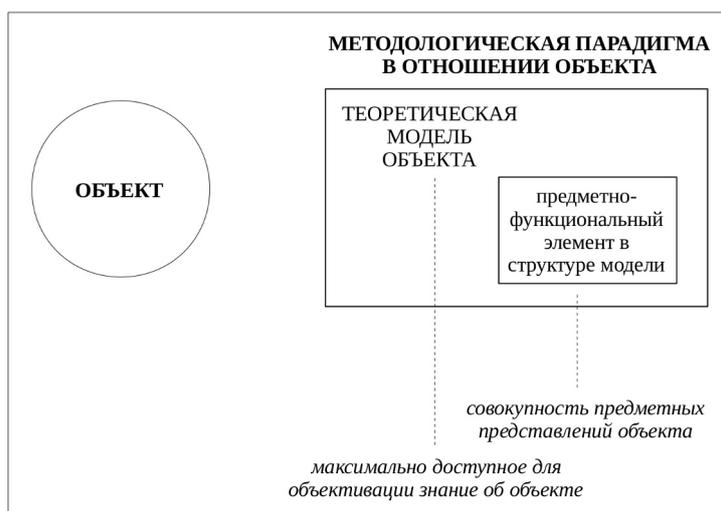


Схема 5

между собой сперва по предмету представления, а затем уже по использованному при этом методу¹¹. Любое новое знание — объективированное или же предметное, возможно только вследствие его пропуска через процесс перманентной рефлексии: знание соотносится с соответствующей ему в объекте областью, элементом или же составной частью элемента в имеющейся объективированной модели, проверяется на возможную уникальность и субъектонеzáвисимость, и только затем включается в качестве нового объективированного знания в структуре имеющейся модели, или новой составной части предметнофункционального элемента, или же констатируется его принципиальная вторичность по отношению к имеющемуся объективированному или предметному знанию.

В-третьих, принципиально меняется личность кинотеоретика. Из свободного «художника», принцип теоретизирования которого основан на познавательном волюнтаризме, метапарадигмальный теоретик кино превращается в полноценного учёного — *методолога кино*. При этом методолог кино, по сути, является тем же парадигмологом, но ограниченным областью своего магистрального интереса — кинематографом.

И, наконец, в-четвёртых, возникает уникальная возможность для формирования полноценной образовательной системы, в которой учащийся впервые окажется независим от личности преподавателя, но исключительно от имеющегося на настоящий момент времени знания, выраженного в форме методологической парадигмы.

Так как с кинообразованием напрямую связано репродуцирование существующих знаний, а также реализация всех основных видов деятельности, образующих кинематограф как целостный объект, то остановимся отдельно на этом вопросе.

Но прежде отметим, что появление познавательной стратегии, связанной с метапарадигмальным строительством — чрезвычайно важный этап не только для кинонауки, но и для всей гуманитарной науки в целом. Почему? Да потому, что человек, кроме того, что он по самой природе своей является заложником ограниченности опытного познания, функциональность которого замкнута рамками естественнонаучной формы рациональности, так он ещё тотально зависим от той познавательной ситуации, в которой он находится, и которая формируется помимо его воли совокупностью окружающих его условий и обстоятельств, так что самоограничение какой-либо иллюзией, будь то философское или какое-либо иное представление, учение, концепция или даже замысловатый методологический конструктор, которой-то и не даёт сформироваться, которую-то, при наличии, и развеивает метапарадигмальное познание — непозволительная для человека

¹¹ Принцип организации представлений в границах предметно-функционального элемента вариативен, а учитывая, что в предметных представлениях кинематографа предмет как правило размыт, то, возможно, придётся использовать какой-то иной принцип, чем тот, который был указан. Главное же условие, которое предъявляется к такого рода принципу — получаемая структура должна быть функциональна в плане простоты обращения к ней за поиском знаниевых соответствий, проводимых в рамках процесса перманентной рефлексии.

роскошь! Или, что впрочем ни сколь не оправдывает человека — глупость.

VI. Метaparадигмальное кинообразование

Если цель любой науки — это получение и организация знаний максимально соответствующих той или иной объектной области, которые бы максимально соответствовали ей, то цель образования — это адекватная передача сформированных наукой знаний с помощью наиболее оптимальных дидактических методов.

В наличествующей ситуации, когда полноценной кинонауки, как мы определили, нет, но есть совокупность разрозненных предметных представлений о тех или иных частях кинематографа, образовательный процесс не может никак иначе быть реализован, кроме как по кумулятивному принципу. Вследствие этого предметные представления группируются по формальным признакам в «теорию кино», «социологию кино», «философию кино» и т. д. Содержательная же часть такого рода «сборок» обуславливается их исполнителями — уровнем и ограниченностью их собственного образования, их субъективными взглядами и предпочтениями.

Как бы то ни было, но таким странным образом формируется иллюзия наличия единой знаниевой сетки в отношении объектной области, связанной с кинематографом, которая-то и становится содержанием образовательных программ.

Результат функционирования такого рода более чем странной образовательной системы, основанной на знаниевой сетке, не соответствующей соотносимой с ней объектной области, был бы однозначно бесплоден, если бы кинообразование не содержало бы в себе *два аспекта*: одним из которых является необходимость формирования у учащихся представления о кинематографе, включающем в себя понимание его места и роли в ряду классических искусств, в культуре, в контексте социокультурной перспективы, а второй — связан с включением учащихся в ту или иную деятельность в системе кинематографа. На практике же оказывается, что, если первый аспект тотально зависим от теоретического знания, то второй аспект может быть и независим от теории и вполне реализуем с использованием знания опытного (так или иначе предварительно организованного или же каждый раз интуитивно воспроизводимого), вытекающего из реалий и конкретики того или иного вида деятельности, связанной с кинематографом.

Таким образом, возникают две принципиально разные образовательные модели, связанные с кинематографом: *«ремесленная» модель*, имеющая своей целью исключительно подготовку специалиста по той или иной кинематографической специальности (знаниевой базой для данной модели является опытное знание, вполне достаточное для достижения поставленной цели) и *«академическая» модель*, цель которой заключается в воспитании всесторонне образованной личности-специалиста по той или иной кинематографической специальности (знаниевая база этой модели формируется, во-первых, из общего гуманитарного базиса, составленного по кумулятивному принципу, во-вторых, из фрагментированных субъективных представлений об отдельных частях кинематографа, также составленных по кумулятивному принципу, и, в-третьих, из опытных — вполне конкретных ремесленных знаний, которые, дополняя разрозненные фрагментарные знания теоретические, за неимением возможности сравнить получаемое с чем-то иным, создают иллюзию достаточности и даже полноты знаний о кинематографе).

В результате исторического развития двух этих моделей каждая из них отягощается целым рядом однотипных и разнохарактерных проблем, некоторые из которых до сих пор остаются не до конца или же вовсе не разрешимыми.

Для «ремесленной» модели такими проблемами являются:

- необходимость включения в опытное знание базовых основ знания теоретического, которого, как мы уже говорили выше, нет в таком целостном и организованном виде, чтобы оно не тянуло за собой совокупность субъективных представлений, не имеющих к необходимому знанию никакого отношения;

- невозможность ведения полноценных образовательных программ для специалистов по

ключевым кинематографическим специальностям (сценарист, режиссёр, оператор, художник-постановщик) без наличия у обучающихся уже сформированного и достаточно целостного и глубокого общекультурного «бэкграунда»;

- субъектозависимость образования, зависимость его как от личности педагога, так и от тех технических, технологических и организационных условий, которые обусловлены исторической и географической локацией, в которой реализуется конкретный образовательный процесс в рамках данной модели.

При невозможности разрешения данных проблем в рамках «ремесленной» модели кинообразования в ситуации отсутствия полноценной кинонауки (увеличение доли специфического предметно-теоретического знания о кинематографе, а также знания общенаучного, ведёт к смене целеполагания с «ремесленного» на «академическое»), все негативные следствия этого перекладываются на учащихся, которые должны каким-то образом самостоятельно компенсировать недополученный объём теоретических знаний, как о той области деятельности, в которой они после окончания учебного заведения уже признаны специалистами, так и о социокультурной действительности в её исторической перспективе, в актуальной форме которой им предстоит осуществлять собственную профессиональную деятельность.

Для «академической» модели отягощающими и неразрешимыми на настоящий момент проблемами являются:

- отсутствие теоретически целостного знания о кинематографе, которое должно было бы составить знаниевое ядро кинообразования для любого конечного профессионального направления (собственно, это проблема связана с всё тем же отсутствием полноценной функциональной кинонауки);

- формальная связь между общеобразовательными, специальными теоретическими и специальными практикоориентированными дисциплинами, что, по сути, является отображением кумулятивного принципа, по которому организуются как сами образовательные дисциплины, так и их совокупность, формирующая образовательные программы и направления (собственно, на это и на возможные пути разрешения данной проблемы, на примере режиссуры, ещё в 1936 году указывал Эйзенштейн¹²);

- определённая зависимость образовательного процесса от практикоориентированных дисциплин, которые, с одной стороны, вроде бы дополняют образование столь необходимой профессиональной составляющей, но, с другой стороны, ни являясь логическим продолжением теоретического базиса, но вполне самостоятельным знанием, компрометируют как всю общеобразовательную и специальную теоретическую части «академической» модели кинообразования, так и саму эту модель (у обучающегося возникает естественный вопрос: «Если к моей будущей профессиональной деятельности имеют отношения только те знания, которые я могу получить в формате курсов, кратковременного дополнительного образования, то зачем мне тратить годы на нахождение в методологически не связанной и противоречивой «академической» образовательной модели?»).

Ситуация, в которой появляется методологическая парадигма в отношении кинематографа, позволяет разрешить все эти проблемы и сформировать полноценную метапарадигмальную образовательную систему, состоящую из трёх взаимосвязанных по методу и метаязыку блоков: общеобразовательного теоретического блока, специального теоретического блока, практикоориентированного блока.

¹² «...на каждом этапе необходимы экскурсии в соответствующие фазы других отраслей творчески созидательной активности, прослеживающие те же элементы и закономерности в других сферах и областях.

Таким образом, предмет режиссуры на каждом этапе его прохождения органически соприкасается и планомерно возрастает в соседние дисциплины. [...]

Это обуславливает взаимосвязь всех дисциплин факультета в целом и ликвидирует хаотическое взаимоприсутствие безотносительных или безотносительно изучаемых дисциплин, что обычно является характерным для программ по художественному образованию». (Эйзенштейн С.М. Программа преподавания теории и практики режиссуры // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С.132.)

Центральное место в такой системе, естественно, будет занимать сама методологическая парадигма в отношении кинематографа — совокупность доступных для объективации знаний о кинематографе, выраженная в виде его знаниевой модели (базовая часть методологической парадигмы), одним из элементов которой (предметнофункциональный элемент) является организованная и классифицированная по предметам и методам совокупность существующих субъективных представлений кинематографа. Базовая часть методологической парадигмы может составить предмет учебной дисциплины *Теория кинематографической деятельности*, а предметнофункциональный элемент — учебную дисциплину *Система предметных представлений кинематографа*.

Наличие исторической перспективы в отношении кинематографа будет обеспечивать традиционный курс *Истории кино* (отечественного — для иллюстрации возможности использования предметно-исторического и предметно-тематического принципов периодизации, привязанных к политической и социокультурной истории отдельно взятой страны, и зарубежного — для создания общей картины эволюции кинематографической деятельности и её производных форм, а также их предметных представлений и самопрезентаций, организованные знания о которых являются отображением принципа предметно-стилевой периодизации), который, впрочем, и это главное его отличие от традиционного киноведческого курса — должен быть как на уровне самого принципа различения объективированного и субъектозависимого знания, так и на уровне метаязыка, сопряжён с двумя базовыми учебными дисциплинами.

Реализация связи между специальным теоретическим блоком и практикоориентированным блоком, в рамках которого учащиеся непосредственно включаются в ту или иную деятельность, связанную с кинематографом, будет осуществляться через учебную дисциплину *Теоретические основы* того вида деятельности, по которому реализуется образовательная программа (например, *Теоретические основы кинорежиссуры*, в которой уже не будет формального деления режиссуры на игровую и документальную, так как такого рода разделение является рудиментом вне метапарадигмального образования, но, говоря о кинорежиссуре, теперь необходимо говорить о *поливидовой режиссуре*).

Отличие реализации практикоориентированного блока в системе метапарадигмального кинообразования от его реализации в существующих образовательных моделях заключается в том, что любого рода знания, умения, компетенции не просто формируются, но полноценно надстраиваются на системно организованные знания о теоретических основах того вида деятельности, по которому осуществляется образовательная программа.

Реализация общеобразовательного теоретического блока связана с необходимостью создания в своём роде уникальной учебной дисциплины — *Система человеческой деятельности* (с учётом наличия внятной методологической стратегии — вполне реализуемой), в рамках которой такие предметы, традиционно включаемые в общеобразовательный модуль «академической» модели кинообразования, как история, философия, история религии, культурология, эстетика, история литературы, театра, изобразительного искусства, музыки, с использованием метапарадигмальных принципов были бы объединены в одно целостное и системное знание. Целостное же и системное изучение многообразия форм бытия человека главным образом имеет своей целью формирование в учащихся понимания неоднозначности любой интерпретации того или иного артефакта, представления и события, но понимания человека как элемента социокультурной системы-деятельности, в которой он функционирует, а тех или иных артефактов, представлений и событий, как производных той уникальной творческой/познавательной/бытийной ситуации, в которой он находился. Всё это напрямую переплетается с практической кинематографической деятельностью: существует огромное количество кинематографических форм (фильмов), в которых моделируется тот или иной, не соответствующий актуальному состоянию ситуационный период (прошлое, будущее), но моделируемое априори является всего лишь авторским образом этого периода — выражением его личной творческой ситуации, а также того целеполагания, которое он задаёт,

снимая фильм, но также и тех методов, которые он использует. Теоретическая база, формируемая курсом «Система человеческой деятельности», образует знаниевые условия для проведения работы по распределению такого рода — любого рода фильмов с моделируемым содержанием, но также и для создания учащимися собственных кинематографических форм, в которых будет присутствовать уже их личный образ того или иного ситуационного периода — дня, года, века, эпохи, который может являться сознаваемым (а, значит, — потенциально управляемым!) отображением как их собственной творческой ситуации, так и определённым образом заданного целеполагания.

Будучи связаны единым методом и метаязыком, общеобразовательный и специальный теоретические блоки по большому счёту уже будут составлять одно целое, не требующее никаких иных «соединительных конструкций».

Наверное, самая большая проблема, которая, по крайней мере, на первых порах будет сопровождать метапарадигмальное кинообразование — это отсутствие необходимого количества педагогов, способных реализовывать ведение всех дисциплин в том виде, в котором они образуют его программную целостность. Ведь личность метапарадигмального педагога — это этакий «методологический Эйзенштейн» — интеллектуал, владеющий Методом, не ограниченным ни одной из форм рациональности.

VII. Третье послание к парадигмологам¹³

Культура и искусство — самые страшные для человека формы язычества, так как они возбуждают в человеке иллюзию его творческой самости и бессмертия, оборачиваются манящей целью, при том, что единственной целью человеческой жизни является сам человек. Разоблачение же обмана и подмены возможно только с помощью Бога и... метода.

У дизайнеров есть упражнение: отсечение от портрета человека всего лишнего — доведение изображаемого до формы конструктивной схемы. Всё сознательное бытие человека так или иначе связано с познанием. Метод — это единственное, что остаётся от познания после отсечения всего лишнего. Но чтобы не быть оторванными от действительности как методологи — наследники Щедровицкого (неспроста ведь многие из них вернулись в конце-концов в ту или иную предметность), которые не способны ни на что, кроме проблематизации и рефлексии, метод должен врасти в систему метапарадигмальных принципов и, впитав её в себя, стать единственно возможным Методом.

Но такой Метод должен быть настолько операбельным, а владение им настолько мастерским, чтобы любое знание можно было бы спродуцировать в любой момент времени вне зависимости от наличия или отсутствия каких-либо внешних условий. Метод внутри! Знание внутри! Всё, что вовне — иллюзия, которая может быть утеряна в любой момент — утеряно также безвозвратно как умершее тело...

Поэтому и педагогика парадигмолога — владеющего Методом — это «платоновская школа», в которой знание передаётся непосредственно от учителя ученику без каких-либо посредников, будь то человек или даже текст, написанный самим учителем. Это Таинство, принимаемое из рук учителя, посвящение, которое налагает на посвящённого епитимью исповедования принятого и священническое право учительствования.

Однако есть ещё более страшное нечто, чем культура и искусство — сам Метод. И поэтому-то он непременно должен содержать в себе возможность саморазоблачения, возвышающую его над другими методами.

В то же время, каким бы ни был метод, он всегда лишь то, что выражает реализацию операционной системы/души человека на материальном теле. Если же от человека отсечь и метод, то нельзя уже будет точно сказать человек ли это или уже животное, оставшееся один на один с миром...

¹³ Первое и второе послание к парадигмологам см. в Штейн С. Ю. Кинематограф — методология — познание [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2012. — №4 (8). — С.15-16; Штейн С. Ю. Онтология кино: выход на метод-медиа [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2013. — №5 (9). — С.30.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Анна от 6 до 18 (1993, реж. Н. Михалков, Россия/Франция), игр.
2. Догвилль / Dogville (2003, реж. Л. фон Триер, Дания/Швеция/Великобритания...), игр.
3. Застава Ильича (1965, реж. М. Хуциев, СССР), игр.
4. И всё-таки я верю... (1974, реж. М. Ромм, Э. Климов, Г. Лавров, М. Хуциев, СССР), док.
5. Интервенция (1968, реж. Г. Полока, СССР), игр.
6. Мистерия Пикассо / Le Mystère Picasso (1955, реж. А.-Ж. Клузо, Франция), док.
7. Нанук с севера / Nanook of the North (1922, реж. Р. Флаэрти, США), док.
8. Похитители велосипедов / Ladri di biciclette (1948, реж. В. де Сика, Италия), игр.
9. Прогулка (2003, реж. А. Учитель, Россия), игр.
10. Тише! (2003, реж. В. Косаковский, Россия), док.
11. Три песни о Ленине (1934, реж. Дзига Вертов, СССР), игр.
12. Юный Фриц (1942, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР), игр.
13. Я тебя люблю (2010, реж. П. Костомаров, А. Расторгуев, Россия), эксперим.
14. Я тебя не люблю (2012, реж. П. Костомаров, А. Расторгуев, Россия), эксперим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будет ли у кино второе столетие? [Текст] // Киноведческие записки. — 1991. — №12 — С.29-33.
2. Кациграс А.И. Что такое кино. Вып. 1 [Текст] : почему фигуры движутся на экране / Главполитпросвет, Художеств. Совет по делам кино. — М.: Кинопечать, 1926.
3. Радецкий П.С. Что такое кино? (от сценария - к экрану) [Текст] : популярные очерки производства и потребления кинокартин. — М.; Л.: Кинопечать, 1927.
4. Серпинский С.В. Что такое кино? [Текст] : с рисунками. — М.; Л.: Госиздат, 1928.
5. Соколов В. С. О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения [Текст] // Кино: методология исследования. — М.: Искусство, 1984. — С.48-74.
6. Штейн С. Ю. Онтология кино: выход на метод-медиа [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2013. — №5 (9). — С.20-31.
7. Штейн С. Ю. Кинематограф — методология — познание [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2012. — №4 (8). — С.1-19.
8. Штейн С.Ю. Онтология кино в концепции Андре Базена : дисс. ... канд.искусствоведения : 17.00.03 : защищена 20.04.2011 [Место защиты: Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова] : утв. 09.02.2012 [Текст] / С.Ю. Штейн. — М., 2011.
9. Эйзенштейн С.М. Программа преподавания теории и практики режиссуры [Текст] // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С.131-155.
10. Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. — Paris: Les Éditions du Cerf, 1958.