Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23

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. ПРЕДМЕТ И МАТЕРИАЛ STRATEGIES AND METHODOLOGICAL SCHEME OF CINEMA RESEARCH. THING AND MATERIAL

В первой статье из цикла работ, посвящённых анализу существующих и потенциально возможных алгоритмов исследования кинематографа, речь идёт о необходимости понимания принципиального разделения исследуемого на предмет и материал. Обусловлено это тем, что если для киноведения и разнообразных дискурсов о кинематографе, он является непосредственно тем, в отношении чего реализуется познавательная активность, то есть предметом исследования (в методологическом значении), то для дисциплин с собственной предметной областью (философия, культурология, психология и т. п.) тот или иной аспект кинематографа выступает лишь в качестве материала, на котором исследуется их частный дисциплинарный предмет. В ситуации отсутствия полноценного академического киноведения понимание этого необходимо для принципиального разведения существующих представлений о кинематографе по характеру полагаемых в основу исследовательской активности исходных познавательных установок.

Ключевые слова: киноведение, наука о кино, методология киноведения, предмет киноведения, материал киноведения, кинематограф, кинообразование, фильм, дисциплинарность, дискурсивность

Для цитирования: 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

In the first article in a series of works devoted to the analysis of existing and potentially possible algorithms for the research of cinematography, we are talking about the need to understand the fundamental division of the researched into thing and material. This is due to the fact that if for cinema studies and various discourses about cinematography, it is directly that in relation to which cognitive activity is realized, that is, the thing of research (in a methodological sense), then for disciplines with their own thing area (philosophy, cultural studies, psychology, etc.), this or that aspect of cinematography acts only as a material on which their particular disciplinary thing is investigated. In the absence of a full-fledged academic cinematography, this understanding is necessary for the fundamental dilution of existing ideas about cinematography by the nature of the initial cognitive attitudes that are the basis of research activity.

Keywords: cinema studies, cinema science, methodology of cinema studies, thing of cinema studies, material of cinema studies, cinematography, cinema education, film, disciplinarity, discursivity

For citation: Schtein S.Yu. "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

Оказавшись в незнакомом месте, человек некоторое время присматривается к нему, определяя характер и возможную специфику своего пространственного нахождения. Получая информацию через элементы своей сенсорной системы, он автоматически или сознательно сопоставляет её с той информацией, которая у него уже наличествует, и таким образом формирует знание о месте своего нахождения и определённое понимание его в системе исходно существующего знания. Точно так же развёртывается начальное познание человеком того или иного аспекта данности, который недоступен ему для непосредственного восприятия – например, истории, социума, деятельности... Главное отличие заключается в том, что вместо самостоятельно непосредственно получаемой эмпирической информации человек имеет сумму некой опосредованной информации – чьё-то или чьи-то представления в отношении им познаваемого. И в этом кроется целый ряд фундаментальных проблем. Во-первых, это проблема возможной негомогенности, либо даже противоречивости

имеющихся на актуальный момент представлений в отношении познаваемого. Во-вторых, это проблема познавательной ситуативности, в которой то или иное представление оказывается для человека либо доступным, либо недоступным и в то же время, возможно, уже и определённым образом субъективно оцененным – как адекватное, либо неадекватное познаваемому. И наконец, в-третьих, это проблема невозможности исходно вообще не доверять имеющимся представлениям, ведь в противном случае человеку либо придётся каким-то образом самостоятельно формировать для себя знание о познаваемом (что невозможно без принятия хотя бы каких-то исходных данных, которые получены из имеющихся опосредованных представлений), либо человек окажется в ситуации полного солипсизма – отрицания всего, что не обнаруживается в его собственном сознании. Отчасти данные проблемы снимаются тем, что называется наукой и образующими её научными дисциплинами, пафос существования которых обусловлен той социальной ответственностью, которую готовы нести учёные, составляющие научное сообщество конкретной дисциплины, за качество продуцируемого ими знания – его заместительный или условно заместительный характер в отношении познаваемого в актуальный момент времени. Однако в связи с этим возникает ещё одна – глобальная проблема, обусловленная тем, что так как в основе даже научного знания лежат некие исходные познавательные установки и допущения, то принятие его за знание – информацию, соответствующую факту, полностью дело веры в эти, а не в какие-то иные возможные познавательные условия...

Столь долгая преамбула в начале разговора о методико-методологической схеме исследований кинематографа была необходима, чтобы в полной мере проиллюстрировать то, что происходящее в системе знаний о кинематографе не есть нечто сверхординарное, обусловленное исключительно слабостью киноведческих исследований и киноведения как дисциплинарной предметности, а вполне обычная ситуация. Другой вопрос, что при конкретизации того, в отношении чего реализуется познавательная активность – в данном случае – в отношении кинематографа, возникает необходимость уточнения некоторых аспектов, фиксация которых позволит объяснить логику раскрытия предполагаемой схемы.

Для того, кто условно «с нуля» начинает постижение кинематографа, главнейшим вопросом оказывается необходимость формирования самой общей «системы координат», в которую затем уже будет вписываться всё иное – частное знание о кино. Однако, в связи с принципиальной разнохарактерностью знания о кинематографе, такая единая «система координат» просто-напросто отсутствует. В лучшем случае – её подменяет рассказ об истории кино, или, точнее, о истории фильмов, или даже – только игровых фильмов. Причём и рассказ об истории кино нельзя однозначно охарактеризовать как единообразный и конвенциональный – не обусловленный той или иной концептуальной (субъективной) точкой зрения. При этом самые общие принципы деления знания на дисциплинарное и дискурсивное достаточно подробно изложены [Штейн, 2020, с. 116-129], а так же применены в отношении знания о кинематографе (см., например: [Штейн, 2019-а, с. 257-287; Штейн, 2017]) и даже ещё шире – в отношении вообще экранных искусств [Штейн, 2019-б]. Однако есть важный методологический аспект, который ранее был недостаточно освещён, хотя отчасти он непосредственно связан с делением знания о чём-то конкретном (в нашем случае – о кинематографе) на дисциплинарное и дискурсивное. Это вопрос принципиальной вариативности исследуемого, которая в соответствии со спецификой конкретной познавательной деятельности, может определять его либо в качестве предмета, либо в качестве материала исследования. Понимание же этого даёт более точную картину того наличествующего знания, которое, несмотря на кажущееся единство исследуемого, относясь к разным дисциплинам, может вообще и не являться знанием об этом исследуемом, но знанием о предмете, который постигается на материале этого «исследуемого».

Для того, чтобы проанализировать, каким образом осуществляется такая вариативность в отношении кинематографа, для начала необходимо провести её описание безотносительно какой-либо конкретики (1. *Предмет и материал исследования*), что позволит затем более

принципиально выделить и описать ситуации, в которых кинематограф оказывается материалом для исследования – тем, через что исследуется нечто (2. *Кинематограф как материал для исследования*), а так же определить и проанализировать ситуации, в которых кинематограф является предметом исследования – тем, что исследуется само по себе (3. *Кинематограф как предмет исследования*).

1. Предмет и материал исследования

В методологическом значении *предмет* – это то, что определено для исследования, что непосредственно исследуется. С точного определения предмета начинается любое исследование. Невозможно полноценно вести научно-исследовательскую деятельность (особенно в гуманитарных дисциплинах), если предмет обозначен абстрактно, либо широко – в форме некоего условного фокуса интереса. При этом, безусловно, на каком-то предварительном этапе у исследователя может быть некая широкая область, которая его интересует – как раз вот этот фокус его интереса, который в результате реализации подготовительной работы постепенно сужается и конкретизируется до предмета. Собственно поэтому первый этап научно-исследовательской деятельности и может быть охарактеризован как фокусирующий, а его продуктом определён конкретный предмет исследования (см. подробнее об алгоритме познавательной активности [Штейн, 2020, с. 132-135]).

При рассмотрении термина *материал* исследования в связке с термином предмет исследования, первый приобретает значение того, через что исследуется предмет, на основе чего он исследуется. Необходимость определения материала, на котором исследуется предмет, безусловно, нужна в том случае, когда понимание этого не следует из формулировки самого предмета.

Например, в предмете «функции детали в картине Брейгеля «Охотники на снегу»» уже содержится определение материала, которым в данном случае является картина «Охотники на снегу». В то же время для предмета «функции детали в картинах Брейгеля» либо должен быть определён материал – конкретные картины, на основе которых будет исследован данный предмет, либо подразумевается, что предмет будет исследован вообще на материале всех картин Брейгеля, и в этом случае он может и не указываться. Однако для предмета «функции детали в европейском изобразительном искусстве XVI века» материал не может быть не определён, так как невозможно данный предмет исследовать на всём существующем материале – он слишком объёмен, разрознён и даже отчасти неопределён (например, вопрос: будет или нет относиться изобразительное искусство России того периода к европейскому искусству?), поэтому скорее всего об этом можно только заявить, но практически реализовать просто-напросто невозможно.

Но это всё самые элементарные аспекты деления исследуемого на предмет и материал, которые усложняются в связи с использованием данных терминов в реалиях исследовательской работы в условиях дисциплинарного познания.

Для более точного понимания кратко оговорим основную специфику исследовательской работы в условиях нахождения исследователя в конкретной дисциплинарной предметности (ДП).

Во-первых, дисциплинарный исследователь может реализовывать свою познавательную активность исключительно в отношении того, что находится в границах той предметной области, которая соответствует его дисциплине. То есть предметы своих исследований он вычленяет из данной предметной области (рис. 1.1).

Во-вторых, так как смысл существования любой научной дисциплины заключается в том, что ею формируется такая совокупность знаний в отношении предметной области, за заместительный, либо условно заместительный характер которой в актуальный момент времени несёт определённую социальную ответственность научное сообщество, которое как раз и образует данную дисциплину, то продукт познавательной активности дисциплинарного исследователя (при условии его качественного соответствия требованиям, предъявляемым к знанию в реалиях конкретной дисциплины) должен встраиваться в качестве компонента в данную существующую систему знаний (рис. 1.2).

Рис. 1.1.

Рис. 1.2.

Чтобы не только схематически представить, каким образом возникает вариативность при определении предмета безотносительно, либо, напротив, через его обусловленность конкретным материалом, но, главным образом, дабы объяснить важность этого деления для познавательной деятельности в дисциплинарных условиях, необходимо описать специфику объект-предметных отношений в философском значении.

В философском значении *объект* – то, что противостоит субъекту, осуществляющему в его отношении познавательную активность, в результате которой производится производное – *предмет* в философском значении, в котором самому объекту соответствует только какая-то часть – реальное (real) в предмете, а всё иное является тем, что привносится в него в результате реализации субъектом данной познавательной активности – фантомное (fantom) в предмете (рис. 2) [Штейн, 2020, с. 107-108]. На масштабе коллективной познавательной активности, например

Рис. 2.

дисциплинарной, это выражается в том, что любой научной дисциплиной исходно не только выделяется, нечто в отношении чего может вестись познавательная активность – *объектная область*, но и вследствие невозможности не полагать в основу познавательной активности тех или иных допущений формируется собственная уникальная *предметная область*, в которой точно так же, как и в связке объект-предмет в философском значении, обнаруживается реальное – соответствующее определённой объектной области, и фантомное – образуемое исходными установками и допущениями, лежащими в основе данной конкретной дисциплины (рис. 3) [Штейн, 2020, с. 109-111].

Рис. 3.

При исследовании предмета (в методологическом значении) из исходных условностей той или иной конкретной дисциплины, данный предмет может либо находиться и в реальной, и в фантомной частях предметной области дисциплины (рис. 4-а), либо изначально находится только в фантомной части (рис. 4-б1), и вот тогда для приобретения им реального, без которого просто-напросто исследование невозможно, и оказывается необходим материал – часть реального предметной области дисциплины, к которому и происходит обращение (рис. 4-б2).

Приведём самый общий пример. В качестве основного допущения, формирующего искусствоведение, как специфическую дисциплинарную предметность, является утверждение, что те или иные продукты деятельности могут быть интерпретированы как искусство. Вот это утверждение и есть основа фантомной предметной области искусствоведения, реальным в которой является всё то, что оказывается таким образом интерпретируемым – изобразительные, скульптурные, архитектурные формы и т. п. Определяя в качестве предмета исследования «функции детали в картине Брейгеля «Охотники на снегу»», исследователем берётся то, что лежит в реальном предметной области искусствоведения – картина Брейгеля «Охотники на снегу», и в фантомном – функции детали, которых самих по себе безотносительно исследовательской рефлексии в отношении данного реального просто-напросто не существует – они лишь обнаруживаются в результате возникновения определённой специфической исследовательской рефлексии (рис. 5-а). Если же определить предметом исследования «функции детали в европейском изобразительном искусстве XVI века», то значит пытаться рассматривать то, что полностью находится в фантомной части предметной области искусствоведения, ведь ни функции детали, ни Европы, ни изобразительного искусства, ни даже XVI века, самих по себе безотносительно определённой исследовательской рефлексии не существует. Поэтому оказывается необходимым определить для данного предмета материал в реальном предметной области искусствоведения, который станет реальной частью данного предмета (рис. 5-б).

Рис. 4.

Рис. 5.

Ситуация принципиально усложняется, когда оказывается, что та часть объектной области, которая является частью реального предметной области одной дисциплины, в том или ином или даже в тех или иных исследованиях, реализуемых из другой дисциплинарной предметности, используется в качестве материала для исследования собственного предмета. Причём эта ситуация может разворачиваться в двух разных вариантах.

Первый вариант. Объектная область какой-то дисциплины или её сегмент исходно потенциально являются частью объектной области иной дисциплины (рис. 6-а). Например, для психофизиологии, при исследовании восприятия человека, обращение к такому материалу как восприятие человеком картин является частным случаем восприятия человеком плоскостных изображений; в данном случае картины как то, что может восприниматься человеком, потенциальная часть объектной области психофизиологии.

Рис. 6-а.

Второй вариант. Обращение к объектной области иной дисциплины как к материалу для исследования предмета происходит в качестве эксперимента (рис. 6-б). Например, для той же самой психофизиологии, при исследовании восприятия человека, обращение к такому материалу как восприятие человеком подписей к картинам в условиях выставочного пространства (которые являются частью объектной области музеологии и искусствоведческих исследований, связанных с кураторством и арт-менеджментом) является частным случаем ситуативного восприятия человеком имманентной данности и специально не определяется в качестве части объектной области психофизиологии. Хотя, конечно, в данном варианте то, что определяется как экспериментальный материал для исследования при определённых условиях, вполне может рассматриваться как потенциальная часть объектной области иной дисциплины из первого варианта.

Рис. 6-б.

Но ещё более ситуация усложняется, если в качестве материала используется не часть объектной области иной дисциплины, а часть её предметной области – некоторая совокупность реального и фантомного её предметной области (рис. 6-с). Продолжая пример с психофизиологией, можно указать, что иллюстрацией данного варианта является рассмотрение с её позиций восприятия человека, через обращение к такому материалу как восприятие человеком не просто картин, а картин как произведений искусства: таким образом рассматривается не «чистый» – объектный материал – картины, а «фантомный» – предметный материал искусствоведения – картины как произведения искусства.

Рис. 6-с.

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

Предмет и материал

Определённая сложность и противоречивость всех этих трёх ситуаций заключается в том, что в результате реализации познавательной активности из конкретной дисциплинарной предметности, знание о предмете, полученное с использованием материала, входящего в объектную или даже предметную область иной дисциплины, попадает в знаниевую «сетку» той дисциплины, из которой осуществлялось исследование – в ней оно полностью удовлетворяет тем условиям, которые существуют в данной системе знаний, однако, по тем или иным причинам в этом знании может оказаться заинтересованной и та дисциплинарная предметность, чья объектная или предметная область использовалась в качестве материала, но формальный перенос знания из одной дисциплинарной знаниевой «сетки» в иную невозможен: для второй из рассматриваемых дисциплин это знание не будет знанием в отношении её предметной области, так как исследованный предмет существует только в предметной области первой дисциплины. В то же время в гуманитарных дисциплинах такой перенос, если не повсеместно, то постоянно происходит, что приводит, во-первых, к противоречивости и неопределённости статуса такого знания для той дисциплины, вне которой оно формировалось, во-вторых, в случае принятия такого знания той дисциплиной, вне которой оно формировалось, – к негомогенности знаний внутри знаниевой «сетки», соответствующей этой дисциплине, и наконец, в-третьих, к потенциальной или реальной неопределённости дисциплинарной идентичности самой этой дисциплины, возникающей в лучшем случае только на масштабе данного знания.

2. Кинематограф как материал для исследования

При рассмотрении использования кинематографа в качестве материала для исследования при необходимости вполне может быть использован исторический подход, позволяющий проследить последовательность обращения к кинематографу как к материалу различными дисциплинами. Однако, в данном случае это не принципиально. Но в то же время обращение к кинематографу как к материалу прежде чем к кинематографу как к предмету как раз и обусловлено исходной исторической ситуацией: кинематограф в конце XIX века возникает как чистый феномен – его не было, и вот он появился, а следовательно, в отношении него до его появления и не было никакой исследовательской рефлексии – отсутствовал и предмет, и материал. Поэтому исходно всё то знание о кинематографе, которое возникает после его появления, формируется теми, кто либо включён в ту или иную дисциплинарную предметность, либо в устойчивый или ситуативный дискурс. Что, естественно, определённым образом влияет и на характер исследовательской активности, и на её результат.

Все дисциплины, из которых может реализовываться обращение к кинематографу как к материалу для исследования собственных предметов, допустимо разделить на естественнонаучные, социогуманитарные и «пограничные» (находящиеся между естественнонаучными и социогуманитарными).

Несмотря на то, что технически кинематограф возникает и эволюционирует во времени в связи с появлением тех или иных конкретных знаний в физике, химии, физиологии, той естественнонаучной дисциплиной, которой может осуществляться обращение к кинематографу как к материалу, через который исследуется свой предмет, является только физиология (физике и химии просто-напросто нечего исследовать через кинематограф). Восприятие человеком совокупности визуальных и звуковых раздражителей, поступающих к нему через фильм (либо даже шире – любое экранное произведение), является тем материалом – частным случаем, через который физиологией исследуется предмет «физиология человеческого восприятия».

Среди «пограничных» дисциплин можно выделить по крайней мере две, которыми определённые аспекты кинематографа используются в качестве материала – психологию и антропологию.

Психологией могут использоваться в качестве материала различные аспекты кинематографа, основными из которых можно определить моделируемые в фильмах психологические типы и ситуации взаимоотношений между людьми, а также отношение зрителя к моделируемому в фильмах – заинтересованность в том или ином, проецирование наблюдаемого на собственную личность и т. п.

Антропологией кинематограф задействуется в качестве материала, с использованием которого оказывается возможным проследить трансформацию, происходящую с типом лиц, фигур, поведением людей (не останавливаясь здесь на том, насколько это является вообще возможным и корректным, ведь тот или иной человек, появляющийся на экране в целостности фильма, даже документального, является результатом принятого автором фильма решения о целесообразности этого с точки зрения иных компонентов создаваемого целого).

Потенциально, наверное, любые из социогуманитарных дисциплин могут обращаться к кинематографу как к материалу для исследования собственных предметов. Выделим и перечислим здесь основные: философия, филология, социология, культурология, искусствоведение. Кратко характеризуя интерес данных дисциплин в отношении кинематографа, укажем только самое основное, что, конечно же, не исключает чего-то иного.

Философию кинематограф интересует в двух основных аспектах. Во-первых, – как часть бытия, которая определённым образом является и продуктом человеческой деятельности, и за счёт своей фотографической природы отображением как её самой, так и тех условий, в которых существует человек, – природы. Во-вторых, – как то, посредством чего (главным образом – через моделирование в фильмах тех или иных ситуаций) выражаются философские концепции.

Филология обращается к кинематографу как к материалу главным образом, чтобы исследовать преломление литературных текстов, которое происходит через призму, использующего их средства.

Социология использует кинематограф как объёмный материал, посредством которого можно исследовать различные аспекты социального: структуру социума (гомогенность или разрозненность, что выражается в единстве или разности зрительских предпочтений), обусловленность кинематографа определёнными социальными запросами – их удовлетворение либо игнорирование (что характеризует специфику отношений между различными социальными группами), перенос социальных моделей из жизни на экран, либо, напротив, игнорирование кинематографом определённых социальных моделей, но в то же время и обратный процесс – воспроизведение реальными людьми социальных моделей, которые актуализируются в фильмах (отчасти здесь социологические исследования кинематографа перекликаются с исследованиями психологическими).

Культурологию кинематограф интересует как материал, поскольку сам по себе любой фильм является специфической формой культуры – авторским или коллективным выражением той или иной культурной идентичности, но в то же время то, что наличествует в самом фильме (главным образом – в игровом), есть не что иное, как модель определённой культурной идентичности. Различные же аспекты фильма, выражающие как нечто непосредственное – показываемое (зафиксированную культурную среду, в которой определённым – «культурным» образом осуществляет свою жизнедеятельность человек), так и опосредованное – определённое отношение к показываемому автором (через выбор способа показа, помещение показываемого в том или ином качестве в структуру целого), являются для культурологии ничем иным как материалом, на основе которого может исследоваться такой предмет как культурная антропология.

Искусствоведение, если пока не затрагивать ситуацию, в которой фильм исходно рассматривается как форма искусства, главным образом заинтересовано в кинематографе как в материале, в случае рассмотрения преломления через призму кадра традиционных форм искусства. И в то же время – через нахождение в фильмах аллюзий на классическое изобразительное искусство, что утверждает искусствоведение в том, что в его собственном предмете (главным образом – в работах мастеров прошлого) проявлены некие архетипические аспекты данности, которые с использованием иных

средств (в данном случае – кинематографических) можно лишь повторить, либо, не желая повторять, – трансформировать.

В итоге необходимо заключить, что продуктом интересующих нас исследований всех перечисленных дисциплин, безотносительно их принадлежности к естественнонаучным, «пограничным» или социогуманитарным, является знание о конкретном предмете, исходно не связанном с кинематографом, но в данном случае исследованном на его материале. Первичная же функция такого знания – заместительная, в условиях знаниевой «сетки» той дисциплины, в условиях которой спродуцировано это знание. Однако в ситуации отсутствия дисциплинарного знания о кинематографе те или иные аспекты дисциплинарного знания о кинематографе-материале могут функционально использоваться как условно заместительное знание (рис. 7.1).

Рис. 7.1.

3. Кинематограф как предмет исследования

Что-либо оказывается предметом исследования, если оно интересует сфокусировавшегося на нём само по себе. Вне научных дисциплин это может происходить в условиях либо индивидуальной, либо дискурсивных познавательных ситуаций, основным отличием которых являются два взаимообусловленных аспекта. Во-первых – это первичная функция получаемого знания, которая в индивидуальной познавательной ситуации обусловлена заинтересованностью в этом знании самого субъекта, реализующего познавательную активность, а в дискурсивных познавательных ситуациях – реальной или даже только потенциальной востребованностью этого знания внутри конкретного дискурса, под которым в данном случае понимается некое единство субъектов, объединённых либо общей предметной областью (предметный дискурс), либо некой концептуальной позицией, с которой может рассматриваться гипотетически что угодно (концептуальный дискурс), либо и тем и другим одновременно (предметно-концептуальный дискурс). Во-вторых – это как раз либо наличие, либо отсутствие такого дискурса, в который был бы включён субъект, реализующий познавательную активность в отношении предмета (подробнее о различении познавательных ситуаций и дискурсов, см. [Штейн, 2020, с. 116-121]).

Не останавливаясь на истории возникновения специфических дискурсов, для которых кинематограф или те или иные его аспекты были бы предметной областью, можно сразу артикулировать два важных момента: если при отсутствии специфических дискурсов о кинематографе кто-то фокусировался на нём как на исследуемом, то такой субъект находился либо

в индивидуальной познавательной ситуации, либо в дисциплинарной, обусловленной предметной областью, в которую кинематограф не входил, однако, с появлением таких дискурсов, которые главным образом формировались на основе того или иного средства коммуникации – журнала, клуба, образовательного учреждения, позволяющего осуществлять обмен результатами своей индивидуальной познавательной активности в отношении кинематографа, продолжать существовать в индивидуальной познавательной ситуации стало не продуктивно, а в дисциплинарной, при условии, что кинематограф являлся не материалом, а предметом, просто-напросто не функционально.

Однако есть ещё один важный момент, который необходимо здесь оговорить: тот или иной конкретный дискурс может быть либо *обособленным* – не связанным с предметной областью, которая им выделяется в качестве исследуемой, и таким образом продуцируемое дискурсивное знание первично всегда находится в стороне от исследуемого, либо *внутрисистемным* – в том или ином качестве встроенным в соответствующую дискурсу предметную область, и тогда получаемое дискурсивное знание оказывается первично функционально внутри самой этой предметной области [Штейн, 2020, с. 120-121]. Собственно с этим мы и сталкиваемся, когда разговор заходит о специфических дискурсах о кинематографе. Реально или потенциально могут существовать как обособленные, так и внутрисистемные дискурсы о кино. Если с обособленными дискурсами о кино всё более или менее понятно – они возникают и существуют пока есть некое сообщество, поддерживающее данный конкретный дискурс, то ситуацию с внутрисистемными дискурсами необходимо прояснить.

Существование кинематографа как системы-деятельности, которая образуется целым рядом разнохарактерных взаимообусловленных видов деятельности (фильмопроизводство, прокат, кинообразование и т. п.), невозможно без специфического знания о самом кинематографе. Такое знание главным образом используется в двух качествах: как средство рекламы и как средство для образовательной деятельности, направленной на включение обучающихся в данную систему, в роли действующих субъектов. В отсутствие внутри кинематографа как системы-деятельности специально выделяемых – институализированных видов деятельности, связанных с получением знаний, которые предполагается затем использовать в определённом качестве, их функцию выполняют внутрисистемные дискурсы, некоторые из которых затем как раз и трансформируются в полноценные институализированные внутрисистемные виды деятельности (при этом, конечно же, не переставая оставаться дискурсами, которые должны характеризоваться как внутрисистемные). Например, исходная совокупность знаний о различных аспектах кинематографа была сформирована теми, кто непосредственно работал в нём – режиссёрами, драматургами, операторами, являясь таким образом ничем иным как специфической саморефлексивной активностью, фиксирующей собственный опыт (в некоторых случаях – его проблематизацию) в качестве знания, которое главным образом оказывается функциональным в профессиональном кинообразовании. Или, если исходно говорить о кинообразовании, то, например, при невозможности или неэффективности использования в его условиях существующей саморефлексии кинематографистов возникает специфическая познавательная активность, предполагающая получение такого знания, которое будет функционально в конкретных ситуативных образовательных условиях.

По характеру исходной познавательной активности могут быть определены четыре основных типа внутрисистемных дискурсов о кино:

- рефлексивный внутрисистемный дискурс;
- образовательный внутрисистемный дискурс;
- прямой рекламный внутрисистемный дискурс;
- косвенный рекламный внутрисистемный дискурс (формирование заинтересованности

потенциального зрителя в том или ином фильме, актёре, вообще – в кинематографе, как в форме досуга, интереса, ни через рекламу, а определённым образом дидактически подаваемую информацию, в которой в то же время может содержаться и знание – фактологическое,

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

Предмет и материал

биографическое, контекстуальное; наиболее ярким примером данного типа дискурса является советское киноведение, созданное государством как раз для решения описанных задач).

Обособленные и внутрисистемные дискурсы могут менять характер. Обособленные дискурсы, в ситуации заинтересованности в них кинематографом системой-деятельности, главным образом, конечно же, в рекламном качестве, могут трансформироваться в косвенные рекламные внутрисистемные дискурсы (примером является история журнала «Cahiers du Cinéma», время от времени из обособленного дискурса о кино трансформирующегося в дискурс внутрисистемный). Обратный переход также вполне возможен в связи с нежеланием субъектов, образующих тот или иной внутрисистемный дискурс, обслуживать ситуационные запросы кинематографа-системы (в качестве примера можно привести уже упоминавшееся советское киноведение, внутри которого формировались субдискурсы, которыми уже не обслуживались запросы кинематографа-системы, а формировались собственные – дискурсивные представления о кино).

Обособленные и внутрисистемные дискурсы по специфике их организации могут определяться как условные (не имеющие институализирующего фактора – организационной структуры, зафиксированного канала фиксации дискурсивной идентичности – печатного издания, интернет-ресурса) и институализированные (как раз имеющие организационную структуру или канал фиксации дискурсивной идентичности, либо, как правило, и то и другое), а по отношению к актуальному моменту их рассмотрения – как исторические (бывшие когда-то, но на настоящий момент не функционирующие) и актуальные.

При необходимости обособленные и внутрисистемные дискурсы о кино вполне могут обращаться к дисциплинарным предметностям и апроприировать знания, спродуцированные в их условиях о кинематографе-материале.

Но в то же время, при наличии в дисциплинах, для которых кинематограф исходно являлся материалом для исследования своих предметов, ситуативных обстоятельств и/или «критической» массы собственного дисциплинарно переработанного знания о кинематографе, из этих дисциплин могут вычлениваться специфические дискурсы, которые в случае потери дисциплинарного статуса (например, статуса субдисциплины по отношению к родительской дисциплине) оказываются обособленными или внутрисистемными дискурсами о кино.

Несмотря на разность возможного первичного функционального использования, которое может быть любым внутри самого дискурса, в условиях которого это знание спродуцировано, продуктом и обособленных, и внутрисистемных дискурсов о кино будет концептуализированное представление о локальных аспектах кинематографа. В ситуации же отсутствия дисциплинарного знания о кинематографе, те или иные аспекты дискурсивного знания, либо даже то или иное конкретное дискурсивное знание может быть функционально использовано как условно заместительное (рис. 7.2).

Для киноведения как дисциплины кинематограф – предметная область, в отношении которой должно быть спродуцировано такое знание, которое, во-первых, должно быть целостно и непротиворечиво, а во-вторых, по крайней мере на какой-то актуальный момент времени – заместительным. Однако дисциплинарный статус киноведения достаточно условен [Штейн, 2019-а, с. 268-287]. Это обусловлено целым рядом проблем, основными из которых являются следующие.

Во-первых, это раздвоенность киноведения на две дисциплины – киноведение, которое является субдисциплиной искусствоведения, и самостоятельное от искусствоведения киноведение. Для первого – кинематограф как предмет исследования отдельными субъектами, образующими дисциплину, и предметная область для всей дисциплины, ограничен фильмами, которые рассматриваются как своеобразные формы искусства, а все остальные аспекты кинематографа исследуются постольку, поскольку они влияют на формосодержательную целостность фильма. Продукт киноведения-искусствоведения – целостное и непротиворечивое знание о кино (фильмах) как искусстве. Для обособленного от искусствоведения киноведения, предметной областью

Рис. 7.2.

является не только сам кинематограф – вся совокупность образующих его видов деятельности, а так же и иные аспекты, взаимосвязанные с кинематографом, и в то же время все входящие в него внутрисистемные дискурсы (как компоненты его формосодержательной целостности), но также, потенциально, и вообще все иные дискурсы о кино – как то, что не входя в целостность самого кинематографа, возникает вследствие самого факта его наличия и специфического функционирования.

Вторая проблема обусловлена тем, что киноведение, исторически выделяясь в дисциплинарную предметность, после того как формируются всевозможные разнообразные обособленные и внутрисистемные дискурсы о кино, а также кино становится материалом для исследования собственных предметов иными дисциплинами, просто-напросто не может не использовать уже имеющееся – дискурсивное и иностандартное знание в отношении кинематографа. Однако это приводит к методологической и терминологической неомогенности киноведческого знания, к его исходной вариативности, и даже – произвольности, которая свойственна дискурсам (откуда она и привносится), но не научной дисциплине. При этом, конечно, киноведение-дисциплина вполне может обращаться и к дискурсивному знанию о кино, и к знанию, полученному в условиях иных дисциплин, при использовании кинематографа в качестве материала, апроприировать это знание, но только в том случае, если оно бесконфликтно встраивается в знаниевую «сетку» киноведения.

Третья проблема касается того, что в один и тот же исторический момент может сосуществовать множество разнохарактерного киноведческого знания: собственно дисциплинарное – искусствоведческое и обособленное от искусствоведения, а также дискурсивное и иностандартное. При этом такое знание может принципиально и не разводиться на

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

Предмет и материал

дисциплинарное и иное. Причём уже даже при сопоставлении искусствоведческого и обособленного от искусствования дисциплинарного знания о кинематографе возникает конфликт их несоответствия. Ещё больший конфликт существует между дисциплинарным и дискурсивным знанием о кино. С учётом же предыдущей проблемы, при непринципиальности отношения киноведения-дисциплины к характеру, структуре организации, гомогенности формируемого им знания, а также ситуативной специфики конкретного момента, даже само отделение дисциплинарного знания от дискурсивного может оказываться весьма затруднительным.

Возвращаясь от общих дисциплинарных проблем искусствования к рассматриваемому вопросу, необходимо оговорить несколько важных моментов.

Неотъемлемой и объёмной частью киноведческих исследований является элементарная фиксация и систематизация эмпирических фактов самого разного характера – от даты рождения режиссёра, времени выхода на экран конкретного фильма, до использования при создании того или иного фильма определённых средств (камеры, плёнки и т.п.). Таким образом, формируется историческое знание о кинематографе в целом, либо о том или ином его аспекте. Историческое знание не может быть не эмпирическим. Другой вопрос, что для исследования истории кинематографа (шире – истории чего угодно) необходим материал, через который она будет исследоваться. В данном случае деление исследуемого на предмет и материал вроде бы не принципиально – предмет просто-напросто не может исследоваться без материала, который и даёт возможность вообще формировать хоть какое-то знание о предмете (наличие же чёткой артикуляции исследуемого материала в самом предмете или в том объекте, аспектом которого исследуется предмет, либо отдельно – вопрос определённой академической культуры). Но важность оговаривания не столько самого деления исследуемого на предмет и материал, а фиксация информации о наличествующем материале, через который формируется знание о предмете, чрезвычайно необходима (например, предмет «биография конкретного автора» всецело обусловлен тем материалом, который даёт возможность вести исследование: при наличии большого количества фактологической информации, дневников, писем, автобиографии, воспоминаний – это будет совершенно иное исследование, чем в том случае, когда всё это отсутствует – в такой ситуации предмет окажется вообще невозможным для исследования).

Однако не только предмет исторического исследования, но и предмет иного конкретного дисциплинарного киноведческого исследования может рассматриваться на каком-то материале, который в большинстве случаев как раз и будет определять реальное в предмете (например, исследование символического использования цвета в фильмах требует указания в качестве материала тех фильмов, на основе анализа которых будет исследован данный предмет). Что определённым образом характеризует и само это конкретное исследование, и специфику получаемого знания – оно является *эмпирическим*. Равно как эмпирическими оказываются делаемые на его основе выводы и обобщения (например то, что цвет как символ используется так-то и так-то, что выводится из анализа эмпирического материала, означает, что при корректности проведённого исследования, это является верным только по отношению к проанализированным фильмам, так как исследование этого же предмета на ином материале может дать и иные результаты). В случае же, если обобщения, получаемые в результате проведённого эмпирического исследования утверждаются как верные в отношении вообще любого материала, то возникает ситуация формирования *теоретического знания* – знания, которое независимо от конкретного эмпирического материала и по крайней мере в актуальный момент верно само по себе как информационный заместитель факта. Вследствие обусловленности такого знания эмпирическим характером его получения-выведения оно может быть определено как *эмпирически-теоретическое*.

Но эмпирический характер ведения исследования – не данность киноведения. Это данность исключительно истории кино, как части киноведения. Исследование кинематографа вполне может вестись и на теоретическом уровне. Другой вопрос, что для этого необходим принципиально иной методологический инструментарий, позволяющий формировать знание безотносительно

эмпирического материала¹. В такого рода исследованиях всегда наличествует предмет, но отсутствует материал (в противном случае – это будет уже эмпирически-теоретическое исследование). Причём указание на материал не обнаруживается и в предмете (как в случае с эмпирическими исследованиями, оговариваемыми ранее). Это обусловлено тем, что уже через саму формулировку предмета схватывается то, что может, во-первых, наличествовать безотносительно материала, но в то же время через материал получать конкретизацию, а во-вторых, быть информационно выраженным и при определённых условиях (например, дисциплинарных) приниматься за знание. Например, такой предмет как «драматургическая конструкция игрового фильма», может быть исследован эмпирически-теоретически – через анализ материала (конкретную выборку игровых фильмов), позволяющий выводить некие закономерности, итоговая фиксация которых и может утверждаться в качестве теоретического знания. Но этот же предмет может исследоваться и чисто теоретически: через моделирование (теоретическое) такой структуры драматургической конструкции, которая могла бы быть спроецирована на любой игровой фильм независимо от его конкретики (если же в результате такого проецирования возникают не оговоренные при создании теоретической модели несоответствия, то полученное знание не может использоваться в условиях дисциплины как теоретическое, являясь ничем иным, как вариативным представлением предмета – тем, что обычно формируется в условиях дискурсивной познавательной ситуации).

Обобщая, можно чётко определить три основных типа киноведческого знания:

- историческое;
- эмпирически-теоретическое;
- теоретическое.

В связи с этим обобщением, безусловно, надо оговорить, что в ситуации отсутствия целостного дисциплинарного киноведения, одним из типов киноведческого знания является *псевдотеоретическое знание* – концептуальные представления, продуцируемые в условиях разнообразных дискурсов о кино или иных дисциплин. Именно наличие такого знания и его утверждение в условиях дисциплинарного киноведения в качестве теоретического, тормозит формирование реального теоретического знания. Обусловлено это целым рядом взаимосвязанных причин. Во-первых, так как существующее сообщество исследователей кино сформировано в условиях именно дискурсивного знания о кинематографе, то наличествует определённая инерция, не позволяющая им перестраивать уже сложенные воззрения на предмет, что в данном конкретном случае требует принципиального отказа от существующих представлений, то есть – отказа от самих себя, от части собственной уже прожитой жизни. Во-вторых, на основе существующих представлений, как правило, нагромождены уже иные представления, что делает их более устойчивыми к критике, отражаемой как раз доводом наличия определённой традиции, выполняющей в данном случае функцию институализирующего фактора. Ну, и, в-третьих, просто-напросто пиетет к определённым авторам таких представлений (например, к самим кинематографистам, к критикам или исследователям кино, в определённые исторические периоды сыгравших значимую роль для кинематографа), без учёта того, что в данном случае под сомнение вовсе не ставится чей-то авторитет, но качество того, что должно быть принято за знание.

И последнее, что здесь необходимо оговорить – это характер знания, формируемого в условиях киноведения-дисциплины. С одной стороны – это *фундаментальное знание* – знание, являющееся в актуальный момент знаниевым заместителем конкретной предметной области. С другой стороны – из той или иной деятельности, входящей в кинематограф-систему, может выдвигаться запрос к дисциплинарному киноведению в определённом знании о том или ином аспекте кинематографа, которое по отношению к иному знанию, существующему в его знаниевой «сетке», будет не фундаментальным, а ситуативно *прикладным* – актуальным в связи с возможностью его конкретного функционального использования вне киноведения-дисциплины. При ответе на такой запрос,

¹ Этому будет посвящена одна из следующих статей цикла – Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Методология.

Предмет и материал

дисциплинарное киноведение всегда отчасти теряет свой дисциплинарный статус, оказываясь частью собственной предметной области – внутрисистемным дискурсом. Прикладные исследования в условиях фундаментальных дисциплин возможны только в том случае, если они направлены на саму эту дисциплину – оптимизацию методико-методологической базы ведения познавательной активности и выражения её результатов (например, как данная статья).

В итоге, всё то, что было оговорено при рассмотрении дисциплинарного киноведения, расширяет конструируемую схему (рис. 7.3), которая в таком виде вполне может быть использована в качестве дидактического погружения в понимание не только специфики принципиального разделения кинематографа на предмет и материал исследования, но и характера разнообразной исследовательской активности в его отношении.

Необходимость принципиального и чёткого деления исследуемого на предмет и материал возникает в ситуации наличия разнохарактерных дискурсов, формирующих свои представления об исследуемом, а также размытости дисциплинарной идентичности той дисциплины, предметную область которой и образует это исследуемое. Что, собственно, и обнаруживается, когда исследуемым определяется кинематограф, а дисциплиной о нём – киноведение.

Рис. 7.3.

ЛИТЕРАТУРА

1. Штейн С.Ю. Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. – Москва: РГГУ, 2019. – С. 234-314. (a)
2. Штейн С.Ю. Демаркация дисциплинарного и дискурсивного знания о кино // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 2А. С.349-358.
3. Штейн С.Ю. Дисциплинарное и дискурсивное знание в отношении экранных и зрелищных форм искусства: проблема демаркации // Наука телевидения, №15.1, 2019. С. 11-29. DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.1-11-29 (b)
4. Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020. 192 с. ISBN 978-5-7281-2898-4

REFERENCES

1. Schtein S.Yu. "Granicy kinovedeniya kak subdisciplinarnoj predmetnosti iskusstvovedeniya" [The boundaries of cinema studies as a subdisciplinary subject of art studies]. *Logika vizual'nyh reprezentacij v iskusstve: ot ikonopisnogo prostranstva i arhitektury k jekrannomu 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. (a) (in Russ.)
2. Schtein S.Yu. "Demarkatsiya distsiplinarnogo i diskursivnogo znaniya o kino" [Demarcation of disciplinary and discursive knowledge of cinema]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization]. 2017, no. 7 (2A), pp. 349-358. (in Russ.)
3. Schtein S.Yu. "Disciplinarnoe i diskursivnoe znanie v otnoshenii jekrannyh i zrelishnyh form iskusstva: problema demarkacii" [Disciplinary and discursive knowledge regarding screen and spectacular forms of art: the problem of demarcation]. *The Art and Science of Television*. 2019, no. 15.1, pp. 11-29. DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.1-11-29 (b) (in Russ.)
4. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. (in Russ.)