

ОНТОЛОГИЯ КИНО И ДЕОНТОЛОГИЗАЦИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

Статья посвящена описанию ключевых аспектов деонтологизации кинематографического материала – такого рода трансформации онтологического содержания фиксируемого, в результате которой связь между ним и экранной формой зафиксированного теряет полноту онтологического соответствия.

Ключевые слова: методология кино, онтология кино, деонтологизация кино, деонтологизация кинематографического материала.

Если в рамках киноведческих исследований не актуализировать вопрос наличия у кино уникальной онтологии, то по большому счету вся проблематика исследования фильмов – это сугубо вопрос интерпретации знаков вне или в рамках того или иного предметного дискурса: внешнего, связанного с автономными дисциплинарными предметностями (философия, культурология, психология и т. д.), или же внутреннего, порождаемого продуктами внутрисистемной (в границах кинематографа – системы деятельности) специфической и в общем-то ненормированной деятельности по получению и организации знаний о кинематографе.

В то же время существует целый ряд вопросов, касающихся непосредственно онтологии кино, вернее – знаниевой сетки в ее отношении, которые до сих пор остаются не вполне, а то и вовсе неактуализированными. Одним из таких вопросов и является деонтологизация кинематографического материала – такого рода трансформация онтологического содержания фиксируемого, в результате которой связь между ним и экранной формой зафиксированного теряет полноту онтологического соответствия.

I. Онтологическое и моделируемое содержание кинематографического материала

Несмотря на то что «онтологическая теория кино» прочно связана с именем Андре Базена, можно уверенно сказать, что французский теоретик не столько прояснил онтологический аспект кинематографа (он его мощно актуализировал), сколько внес определенную сумятицу в его понимание. Если мы обратимся к работам самого Базена¹, а также к результатам их распремечивания², то мы увидим, что французский теоретик, при понимании принципиальной разницы между ними, постоянно смешивает два совершенно отличных понятия: онтологическое содержание и моделируемое содержание кинематографического материала. Например, в случае довлеющего моделирующего воздействия субъекта-автора на фиксируемое Базен однозначно говорит о потере получаемым кинематографическим материалом онтологичности, то есть о его деонтологизации, тогда как речь идет исключительно о характере получения моделируемого содержания³. Без принципиального же разделения этих понятий совершенно невозможно говорить об истинной деонтологизации кинематографического материала.

Если обратиться к достаточно формализованной теоретической модели онтологии кино⁴, то можно однозначно установить, что онтологическое содержание кинематографического материала связано с физическим процессом фиксации техническим аппаратом отдельных элементов формы, разворачивающегося в зоне его «внимания» ситуационного континуума, а моделируемое содержание – с воздействием субъекта-автора на аппарат фиксации, а также на внутрикадровое пространство до и непосредственно в момент фиксации. В то же время каково бы ни было это моделирующее воздействие – между фиксируемым, зафиксированным и его экранной формой может быть установлена связь в форме онтологического соответствия. А то, что, например, игру актера в студийных декорациях (онтологическое содержание) доверчивый зритель принимает за некую действительность – бытование принца датского в замке Эльсинор (моделируемое содержание), то это уже проблема не онтологии кино, а психологии зрительского восприятия. Или же то, что что-то одно в результате преднамеренной или случайной фальсификации выдается за нечто другое – чисто этический вопрос взаимоотношений между автором и зрителями.

Это первый чрезвычайно важный аспект, который требовалось прояснить прежде, чем начать разговор непосредственно о деонтологизации кинематографического материала.

II. Онтологическая целостность кинематографического материала

Говоря о кинематографическом материале, подразумевается нечто получаемое с использованием технического аппарата фиксации. Причем обязательным условием является наличие визуальной составляющей, которая в процессе актуализации получает форму двухмерного/псевдотрехмерного изображения, создающего иллюзию развертывания-движения материально-пространственной формы ситуационного континуума во времени, соответствующей материально-пространственной форме фиксируемого ситуационного континуума. В противном случае в итоге мы будем иметь дело уже не с кинематографическим материалом, а, например, с фотографическим материалом (при наличии формы двухмерного изображения при актуализации фотографии отсутствует иллюзия развертывания-движения материально-пространственной формы ситуационного континуума во времени, соответствующей материально-пространственной форме фиксируемого ситуационного континуума) или с аудиоматериалом (будучи элементом материально-пространственной формы ситуационного континуума звук при актуализации, понятное дело, не получает форму изображения).

В то же время звук наравне с изображением (выражением формы пространственных объектов, приобретающих за счет кинематографической иллюзии пространственно-временную протяженность) – полноценный элемент материально-пространственной формы ситуационного континуума, доступной для фиксации техническим аппаратом, в отличие, например, от запахов, температуры, влажности и т. д., которые, при потенциальной возможности их фиксации, являются выражением *состояния* ситуационного континуума, выражаемого в кинематографическом материале через два элемента его онтологической целостности – изображение и звук.

С другой же стороны, точно так же, как отсутствие звуковой составляющей при наличии зафиксированного изображения подразумевает его потенциальное наличие, отсутствие изображения при наличии зафиксированного звука говорит точно о том же. И, таким образом, говоря об обязательном условии для кинематографического материала наличия визуальной составляющей, мы следуем не столько за формальной логикой, сколько за определенной традицией, связанной с практическим применением зафиксированного материала в рамках кинематографа – системы деятельности.

В рамках настоящей работы, в которой мы все-таки изначально говорим об онтологии кино – это вполне допустимо. Однако если нам придется вести более общий разговор об онтологии средств механической фиксации материально-пространственной формы ситуационного континуума, то, безусловно, это замечание необходимо будет учитывать.

И это второй важнейший аспект, без которого уяснение вопроса о деонтологизации кинематографического материала было бы невозможным.

III. Деонтологизация кинематографического материала

Во-первых, необходимо сказать о том, что доказательно не будет являться деонтологизацией кинематографического материала. Деонтологизацией не будет являться неполнота фиксации элементов материально-пространственной формы ситуационного континуума – отсутствие звука (заметим в скобках – и изображения), цвета, расфокус изображения, недо- или переэкспозиция, не говоря уже о упомянутых выше характеристиках состояния элементов материально-пространственной формы ситуационного континуума – запах, температура, влажность и т. д. Всё это естественным образом списывается на ограничение функциональных возможностей аппарата фиксации, которые никоим образом не влияют на установление между фиксируемым, зафиксированным и его экранной формой связи в форме полного онтологического соответствия.

Из этого можно сделать самое общее заключение о том, что же будет являться деонтологизацией кинематографического материала: деонтологизация кинематографического материала – это любое воздействие на зафиксированное или на процесс актуализации зафиксированного, в результате которого нарушается связь в форме прямого онтологического соответствия между фиксируемым, зафиксированным и его экранной формой.

Исходя из наличествующего опыта анализа процессов фильмопроизводства, связанных непосредственно с процессом фиксации и с процессами манипуляций с зафиксированным, можно определить, что наличествуют как минимум три основных вида деонтологизации кинематографического материала, первый из которых возникает вследствие несоответствия онтологического «ритма» между фиксируемым ситуационным континуумом и экранной

формой зафиксированного, второй вид образуется в связи с несоответствием элементов целостности онтологического содержания, а третий – связан с трансформацией элементов онтологического содержания. Рассмотрим перечисленные виды деонтологизации кинематографического материала по отдельности.

IV. Первый вид деонтологизации кинематографического материала

Процесс фиксации материально-пространственной формы ситуационного континуума, одним из свойств которого является его саморазвертывание во временном измерении, связан с определенным временным «шагом», с которым технический аппарат осуществляет его фиксацию. Это с одной стороны. А с другой стороны, процесс актуализации зафиксированного – его перевод в экранную форму также связан с определенным временным «шагом». Несовпадение этих «шагов» приводит к несоответствию онтологического «ритма» между фиксируемым и экранной формой зафиксированного, что приводит к нарушению между ними связи в форме прямого онтологического соответствия, а следовательно, деонтологизирует наличествующий кинематографический материал.

В качестве самого яркого примера этого вида деонтологизации можно привести актуализацию фотографического изображения: «шаг» фиксации техническим аппаратом саморазвертывания материально-пространственной формы ситуационного континуума фиксируемого равен той или иной доле секунды, в то же время актуализация фотографии – равна потенциально бесконечному количеству времени, в течение которого она демонстрируется в том или ином формате, но никак не в «шаг», равный доле секунды. Таким образом, можно сделать чрезвычайно важное заключение, связанное уже не столько с кинематографическим материалом и его деонтологизацией, а с онтологией фотографии: процесс актуализации фотографии тотально деонтологизирует ее.

Если же обратиться к распространенным ситуациям деонтологизации непосредственно кинематографического материала, связанным с несоответствием онтологического «ритма» между фиксируемым ситуационным континуумом и экранной формой зафиксированного, то это будут случаи использования при актуализации зафиксированного замедления или же ускорения ритмического «шага».

V. Второй вид деонтологизации кинематографического материала

Если принимать за онтологическую целостность кинематографического материала потенциальное единство двух элементов – изображения и звука (что мы и сделали ранее), то в случае, если один из элементов данного единства онтологически будет не соответствовать другому элементу, второй элемент также будет не соответствовать первому, и, таким образом, друг на друга они будут оказывать деонтологизирующее воздействие, во-первых, нарушающее потенциальную целостность кинематографического материала, а во-вторых, при актуализации зафиксированного делающее невозможным установление связи в форме онтологического соответствия между фиксируемым и экранной формой зафиксированного.

Проще говоря, если изображение было зафиксировано в одно время, а звук в другое, то при их соединении будет возникать несоответствие элементов целостности онтологического содержания: звук будет деонтологизировать изображение, а изображение – звук.

Несмотря на то что выше мы уже это оговаривали, важно подчеркнуть, что речь здесь идет исключительно об онтологическом содержании! С помощью моделирующей трансформации онтологических элементов (изображения и/или звука) можно добиться формального соответствия между ними на уровне моделируемого содержания (звук соответствует изображению, изображение соответствует звуку), но это никаким образом не повлияет на изменения характера отношения между актуализированной формой зафиксированного и соответствующим ей фиксируемым, вернее даже фиксируемыми (для изображения и звука будет свое фиксируемое) – между ними будет отсутствовать связь в форме прямого онтологического соответствия.

В то же время к данному виду деонтологизации должны быть отнесены случаи нарушения онтологической целостности внутри самих онтологических элементов: для изображения – это всевозможные случаи совмещения как минимум двух онтологически самостоятельных изображений (двойная экспозиция, рирпроекция), для звука – совмещение двух и более волн, онтологически не соответствующих друг другу.

VI. Третий вид деонтологизации кинематографического материала

Любое трансформирующее воздействие на элементы онтологической целостности кинематографического материала, в результате реализации которого между получаемым и соответствующим трансформируемому фиксируемым нарушается связь в форме прямого онтологического соответствия, может быть охарактеризовано как деонтологизация кинематографического материала.

Главным образом данный вид деонтологизации связан с появлением и распространением компьютерных технологий, позволяющих трансформировать наличествующее онтологическое содержание кинематографического материала. Однако при этом, в результате трансформации фрагментов того или иного элемента онтологической целостности (изображения или звука), тотальной трансформации их не происходит, в противном случае мы должны были бы заключить, что тогда мы имеем дело уже не с кинематографическим материалом, а с чем-то иным – материалом рукотворным (собственно, к чему постепенно и склоняется кинопромышленность), однако в таком случае – в случае полного отказа при создании фильма от зафиксированного – необходимо будет констатировать переход к совершенно иному виду деятельности.

В связи с этим можно сказать, что в результате трансформации элементов онтологической целостности кинематографического материала, при нарушении связи в форме прямого онтологического соответствия, между фиксируемым и актуализируемой формой зафиксированного, можно установить отношение в форме прямого *неполного* онтологического соответствия.

Из вышесказанного возникает странный вывод, связанный с тем, что данный вид деонтологизации, несмотря на то что, по крайней мере, при восприятии кинематографического материала, трансформированного таким образом, он может показаться наиболее мощным инструментом деонтологизации по сравнению с первыми двумя видами, оказывается не таким тотальным: в конечном счете фрагментарность онтологического содержания, окруженного содержанием рукотворным (смоделированным не кинематографическими средствами), может быть рассмотрена как результат технической ограниченности аппарата фиксации (при этом не имеет никакого значения тот факт, что данное ограничение было наложено на материал не в процессе фиксации, а на этапе манипулирования им).

VII. Восприятие субъектом-зрителем деонтологизированного кинематографического материала

Рассматривая основные аспекты деонтологизации кинематографического материала исключительно в теоретическом ключе и вне вопроса восприятия актуализированной формы зафиксированного в любом его состоянии субъектом-зрителем, изначально было понятно, что включение человека в рассмотрение данной проблемы требует несколько иных исследовательских подходов и методов, выходящих за рамки киноведческой компетенции. В условиях ограниченности познания гуманитарными методами эта проблема оказывается принципиально концептуальна, то есть предметна – субъективна.

В теоретическом построении онтологии кино с использованием метапарадигмального подхода ключевым моментом, связанным с субъектом-зрителем, было то, что удалось описать процесс восприятия субъектом актуализированной формы зафиксированного, свидетелем которой он не был, и определить его как процесс трансцендентно-физиологический (то, что субъект-зритель мог только представить вследствие восприятия актуализированной формы зафиксированного, сообщается ему в качестве его реально пережитого)⁵. Однако для того, чтобы вывести это теоретическое построение на более высокий уровень научности, необходима определенная исследовательская программа, связанная с исследованием психофизиологического состояния человека в процессе восприятия кинематографического материала, в том числе с использованием и без различных видов деонтологизации.

В качестве рабочей гипотезы можно предположить, что при корректности проведенного исследования психофизиологический ответ человека на раздражитель в форме актуализированного кинематографического материала с различными дополнительными условиями (отсутствие деонтологизации, деонтологизация кинематографического материала с использованием различных видов деонтологизации), с учетом возможного влияния на зрительское восприятие моделируемого содержания, наличествующего в исходном онтологическом содержании, которое по возможности необходимо максимально деактивировать, будет разниться. И это, во-первых, докажет значимость работ, посвященных различным аспектам онтологии кино, а во-вторых, возможно, даст дополнительные инструменты для исследования онтологии кино в рамках киноведческих исследований.

Проблематизируя после сделанного теоретического описания ключевых аспектов деонтологизации кинематографического материала исследовательскую ситуацию, связанную с рассмотрением данного вопроса в контексте личности потенциального субъекта-зрителя, и предлагая последующее движение в сторону междисциплинарности – привлечения экспериментальной базы психофизиологии, необходимо тут же сделать чрезвычайно важную оговорку: возможный отрицательный результат психофизиологических экспериментов вовсе не будет означать доказательства ложности гипотезы, связанной с особым – трансцендентно-физиологическим – воздействием экранной формы зафиксированного на субъекта-зрителя, но выражением того, что или наличествующий на настоящее время технический инструментарий психофизиологических исследований просто-напросто не позволяет получить предполагаемый результат, либо, что такой результат вообще не может быть получен в рамках естественно-научной формы рациональности.

Примечания

- ¹ *Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T. 1: Ontologie et Langage. P.: Les Éditions du Cerf, 1958.*
- ² *Штейн С.Ю. Онтология кино в концепции Андре Базена: Дис. ... канд. искусствоведения. М.: Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова, 2011.*
- ³ См., например: *Bazin A. Le Monde du silence // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T. 1. P. 59–64; Idem. Montage interdit // Ibid. P. 117–129.*
- ⁴ *Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. № 2 (10). С. 98–106.*
- ⁵ Там же. С. 100–102.