

ОНТОЛОГИЯ КИНО И ОНТОЛОГИЯ ЗВУКОЗАПИСИ

Статья посвящена вычленению звукозаписи из структурной целостности знаниевой модели онтологии кино, построению ее обособленной онтологии, которая могла бы рассматриваться как начальная в онтогенезе звукозаписи, а также предварительному рассмотрению возможных онтологизирующих функций звукозаписи в различных ситуациях.

Ключевые слова: онтология кино, онтология звукозаписи, филогенез феномена автоматической фиксации, онтогенез кино.

На сегодняшний день существующая достаточно формализованная знаниевая модель онтологии кино¹ является наиболее строгим методологическим построением в отношении средств автоматической фиксации элементов окружающей человека действительности. Звукозапись, включенная в данное построение, рассматривается в нем как одно из функциональных свойств аппарата фиксации. В то же время обособление звукозаписи, осуществляемое через ее онтологическое построение, позволит не только формировать на основе этого построения методологические парадигмы, связанные с записью и использованием записанного звука, но и в определенных ситуациях рассматривать отдельные аспекты кинематографа и иных видов деятельности, в которых используется записанный звук, с точки зрения онтологизирующей функции самой звукозаписи.

1. Звукозапись в структуре знаниевой модели онтологии кино

В связи с тем что кинематограф как средство автоматической фиксации элементов окружающей человека действительности – локализованного средствами аппарата фиксации ситуационного континуума тяготеет к антропоморфной полноте его «восприятия», связанной с фиксацией и последующей актуализацией изображения и звука (в той или иной технически доступной форме – «плоскостной» или объемной), а также возможным искусственным моделированием таких элементов ситуационной целостности, как запах, температура, влажность, тактильные раздражители, то при конструировании знаниевой модели² онтологии кино хотя и оговаривалось, что возможны схожие по своей структуре онтологии (онтология фотографии, онтология звукозаписи), но не проводилось специального их разделения внутри данного построения. Причем если в первой части определения зафиксированного как продукта процесса автоматической фиксации звук как элемент потенциальной кинематографической целостности учитывался («зафиксированное – ограниченный рамкой кадра, осуществленный в определенный пространственно-временной период ситуационный континуум, визуальная / аудиовизуальная форма материальной составляющей которого локализована функциональными возможностями аппарата фиксации...»³), то во второй его части звук, конечно же ошибочно, был вообще проигнорирован («...и сохранена на том или ином материальном носителе для последующего возможного воспроизведения на плоскости в виде двухмерного / псевдотрехмерного изображения, создающего иллюзию естественного (в преднамеренных случаях – неестественного) развертывания-движения материально-пространственной формы ситуационного континуума во времени, соответствующей материально-пространственной форме фиксируемого ситуационного континуума»⁴).

В то же время специально было дано предварительное определение, которое могло бы быть применено к любому средству автоматической фиксации независимо от его специфики («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»⁵). Однако необходимо учитывать, что анализируемое построение проводилось, во-первых, в отсутствие

примеров такого рода методологической работы в отношении сложных объектов, во-вторых, в рамках условной формализации, которая на тот момент вообще оценивалась как слабая, и, наконец, что самое главное в контексте настоящего исследования, без учета филогенеза феномена автоматической фиксации и онтогенеза кино.

Если под филогенезом феномена автоматической фиксации понимать отделение от единого онтологического начала различных производных форм автоматической фиксации, а под онтогенезом кино – индивидуальное развитие одной из этих форм, то о звукозаписи необходимо будет говорить как о форме автоматической фиксации, предшествующей кино, а о появлении звука в кинематографе как об определенном этапе его (кинематографа) онтогенеза. Таким образом, можно констатировать, что, во-первых, звукозапись является самостоятельной и независимой от кино линией в филогенезе феномена автоматической фиксации, которая может быть рассмотрена в собственном онтогенезе, а во-вторых, в том или ином качестве интерпретирована в рамках онтогенеза кинематографа. Не учитывая всего этого, говоря об онтологии кино, мы должны были бы говорить о возможности фиксации звука в качестве исходного условия его возникновения, тогда как мы, конструируя знаниевую модель онтологии кино, в первую очередь имеем в виду возникающую ситуацию фиксации именно изображения, а то, что в определении зафиксированного и в самом построении пытаемся по возможности охватить всю полноту его функциональных свойств, является результатом того, что мы смотрим на кино не в момент его онтологического зарождения (в рамках филогенеза феномена автоматической фиксации), а уже на определенном – современном этапе его онтогенеза.

Более того, если абстрагироваться от сформированных традицией стереотипов, которые диктуют единственно возможный и верный взгляд на соединение зафиксированных изображения и звука, связанных с тем, что зафиксированный звук всегда интерпретируется в качестве дополнения к зафиксированному изображению, то с той же степенью допустимости можно заключить, что главенствующим является именно звук, а изображение всего лишь его дополняет. Однако оба этих взгляда являются весьма поверхностными, связанными не с анализом онтологической сущности данных явлений – звукозаписи и кино, а с их функциональным использованием в различных конкретных системодетельностных ситуациях (например, в кинематографе – системе деятельности). При этом не учитывается их онтологическое взаимодействие в различных ситуациях, а следовательно, игнорируется их

возможное онтологизирующее и деонтологизирующее⁶ воздействие друг на друга.

Для того чтобы проводить корректное разделение звукозаписи и кино как самостоятельные линии в филогенезе феномена автоматической фиксации, а также исследовать их собственный уникальный онтогенез, необходимо иметь их изначальные онтологические построения⁷. В рамках настоящей работы мы имеем возможность сконструировать знаниевую модель онтологии звукозаписи.

2. Онтология звукозаписи

При построении знаниевой модели звукозаписи функционально будем использовать имеющееся построение онтологии кино⁸, что, во-первых, приведет к методологическому единству этих построений⁹, во-вторых, сделает их изначально терминологически и понятийно гомогенными и, наконец, в-третьих, сразу же обозначит определенные различия между ними.

Процесс фиксации звука (fixation process of sound) невозможен без двух элементов, которые по отношению к данному процессу могут быть охарактеризованы как субстанциональные (сущностные и неизменные), – *аппарата фиксации звука* (apparatus fixation of sound – AFS) и того, что он фиксирует. Несмотря на то что в отличие от знаниевой модели онтологии кино здесь мы изначальное задаем ограничивающие функции аппарата фиксации, однако, до того как будет получено производное, исходный материал не должен как-либо ограничиваться. Поэтому фиксируемое определяется как *ситуационный континуум* (situational continuum – SC) – совокупность материальных и любых иных факторов, объединенных неким единством (например, временным, пространственным, пространственно-временным (spatio-temporal – st), тем или иным принципом локализации ситуационного континуума).

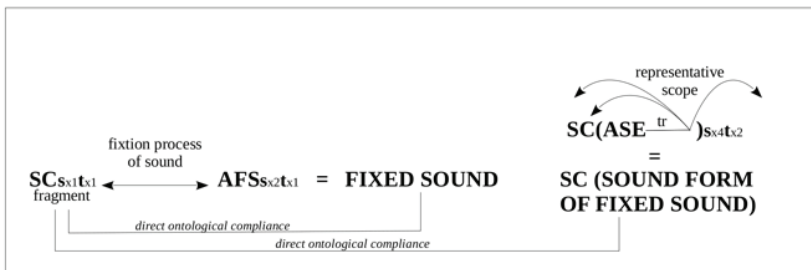
Производным – результатом (или продуктом) процесса фиксации звука – является *зафиксированный звук* (fixed sound), который в данном построении может быть определен как локализованный аппаратом фиксации звука ситуационный континуум, звуковая совокупность элементов которого сохранена на том или ином материальном носителе, позволяющем актуализировать их в форме соответствующей фрагментированным звуковым элементам фиксируемого ситуационного континуума.

При этом между зафиксированным и соответствующим ему фиксируемым в отношении той его части (звуковой), которая была

зафиксирована (и здесь мы вынуждены ввести термин *фрагмент* (fragment)), может быть установлена *связь в виде прямого онтологического соответствия* (direct ontological compliance).

Процесс актуализации зафиксированного звука в отличие от кино реализуется в одной форме, в которой присутствует *аппарат звукоизвлечения* (apparatus of sound extraction – ASE), который, являясь элементом некоего ситуационного континуума, трансформирует его. Причем, что чрезвычайно важно отобразить в построении – в *условном масштабе* (representative score), строго не ограниченном его пространственным и даже временным расположением. Таким образом, продуктом процесса звукоизвлечения будет являться *звуковая форма зафиксированного звука* (sound form of fixed sound), являющаяся одним из элементов самореализующейся ситуации в условном масштабе в момент звукоизвлечения.

И опять же мы устанавливаем между звуковой формой зафиксированного звука и соответствующим ему фиксируемым (звуковым фрагментом ситуационного континуума) связь в виде прямого онтологического соответствия (*схема 1*).



Чтобы в отличие от знаниевой модели онтологии кино более корректно ввести человека в наше построение, определим его следующим образом: в том случае, когда человек мог непосредственно воспринимать звук в момент его фиксации – как *субъекта-свидетеля* (subject witness – SW), а в случае, когда человек не воспринимал звук в момент его фиксации, но воспринимает его в момент звукоизвлечения – как *воспринимающего субъекта* (perceiving subject – PS).

В целом мы можем принять введенную при построении знаниевой модели онтологии кино схему отношений между человеком и ситуационным континуумом¹⁰, которая состоит из *актуального индивидуального локализованного ситуационного континуума* (совокупность материальных и любых иных факторов, напрямую или

опосредованно воспринимаемых человеком или же оказывающих на него воздействие в актуальный момент времени), *реального индивидуального локализованного ситуационного континуума* (совокупность материальных и любых иных факторов, напрямую или опосредованно воспринятых человеком в период от его рождения до актуального момента времени), *осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума* (совокупность материальных и любых иных факторов, напрямую или опосредованно воспринятых человеком в период от его рождения до актуального момента времени, которые человек может мысленно актуализировать в той или иной – целостной или фрагментарной форме в актуальный момент времени), *осознаваемого индивидуального ситуационного континуума* (совокупность материальных и любых иных факторов, объединенных неким единством, которые человек может мысленно актуализировать в актуальный момент времени), а также *сообщенного реального индивидуального локализованного ситуационного континуума* (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 сообщенного ему в качестве такового через актуальную форму зафиксированного).

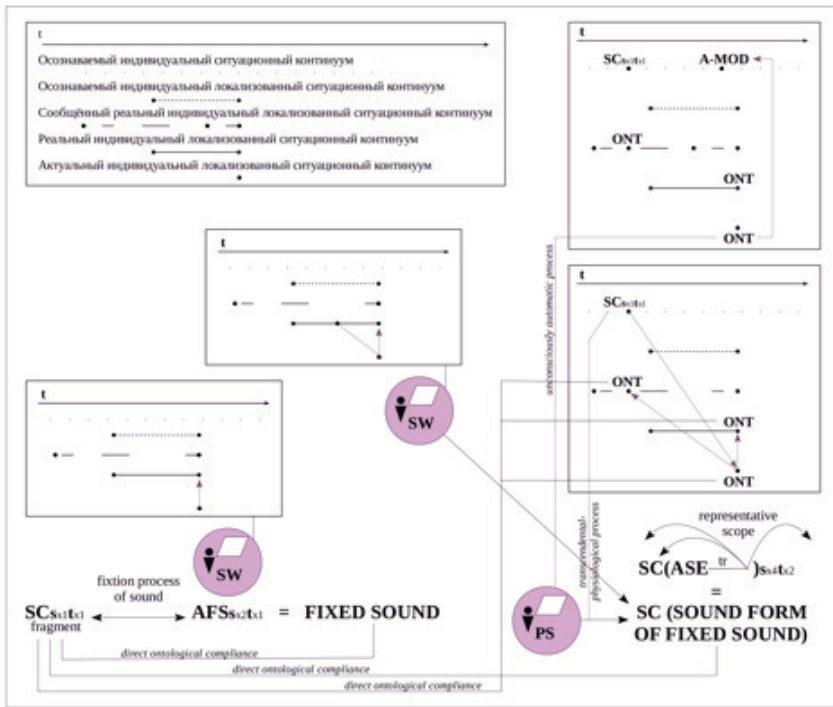
Для субъекта-свидетеля зафиксированный звук в момент его звукоизвлечения является элементом его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума. Для воспринимающего субъекта ситуация, в которой фиксировался звук, не является элементом его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, но тем, что он может только представить в рамках осознаваемого индивидуального ситуационного континуума, однако при восприятии зафиксированного звука в актуальный момент времени данная ситуация сообщается ему в качестве элемента его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, а также в качестве элемента сообщенного реального индивидуального локализованного ситуационного континуума.

Процесс восприятия воспринимающим субъектом звука в момент звукоизвлечения может быть представлен, во-первых, в виде перевода фрагмента ситуационного континуума, обусловленного конкретной пространственно-временной координатой, который для него является исключительно элементом осознаваемого индивидуального ситуационного континуума, в актуальное состояние в форме *онтологического содержания* (ontological content, ONT),

соответствующего фрагменту ситуационного континуума в момент фиксации, а во-вторых, в последующем переводе актуализированного для субъекта онтологического содержания, находящегося в зафиксированном на условные линии реального индивидуального локализованного ситуационного континуума и сообщенного реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, на которых по отношению к условной оси времени они будут между собой не совпадать, так как нахождение сообщенного онтологического содержания на линии реального индивидуально локализованного ситуационного континуума будет соответствовать времени его актуализации для воспринимающего субъекта, а нахождение на линии сообщенного реального индивидуального локализованного ситуационного континуума – времени того ситуационного континуума, которое фиксировалось и с которым у актуализируемого зафиксированного установлена связь в виде прямого онтологического соответствия. Между сообщенным воспринимающему субъекту онтологическим содержанием и соответствующим ему фрагментом в ситуационном континууме в момент фиксации может быть установлена связь в форме прямого онтологического соответствия. Сам же этот процесс определен как *трансцендентно-физиологический процесс* (transcendental-physiological process).

В связи с тем что мы позиционируем наше построение как начальное в онтогенезе звукозаписи, т. е. не связанное с его последующими трансформациями и видоизменениями (главным образом обусловленными использованием онтологии звукозаписи в тех или иных видах деятельности, в том числе и в кинематографе), то нам нет необходимости оговаривать сознательную интерпретацию воспринимающим субъектом сообщенного онтологического содержания в качестве содержания моделируемого, однако так как на сознательном уровне воспринимающим субъектом зафиксированный звук в момент звукоизвлечения так или иначе автоматически интерпретируется – соотносится с неким абстрактным ситуационным континуумом, который не является элементом его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, то необходимо использовать понятие *автоматически моделируемое содержание* (automatically modelled content – A-MOD), которое может быть расположено на любом участке ничем не ограниченной условной линии сознаваемого индивидуального ситуационного континуума, а сам процесс такой интерпретации обозначить как *бессознательно автоматический процесс* (unconsciously automatic process).

После этого мы можем считать построение знаниевой модели онтологии звукозаписи завершенным (*схема 2*).



3. Онтологизирующие функции звукозаписи

Во всех ситуациях, в которых задействуется записанный звук, кроме того что он так или иначе функционально и концептуально используется, можно говорить о том, что он привносит с собой определенную онтологизирующую функцию, связанную с тем, что воспринимающий его субъект онтологически «связывается» с тем ситуационным континуумом, фрагментом которого является этот звук. Рассмотрим на самом общем масштабе только несколько таких ситуаций.

В кино в отсутствие зафиксированного изображения (титры, междюбровые изобразительные проставки) или же в ситуации полной деонтологизации кинематографического изображения (например, когда изображение смоделировано исключительно теми или иными техническими средствами), кроме того что зафиксированный звук остается единственным элементом, связанным с феноме-

ном автоматической фиксации, он также является единственным элементом фильмической целостности с функциональным онтологическим началом.

В анимации, которая даже при наличии непосредственного процесса фиксации отдельных фаз ситуационного континуума онтологически является своеобразной – деонтологизированной формой кино, включенной в качестве вида в кинематограф не столько вследствие своей онтологической близости к традиционному кинематографу, сколько в результате сходства ситуаций их экранной актуализации и единства контейнера (фильм), зафиксированный звук – единственный элемент конструктивной целостности с функциональным онтологическим началом.

Зафиксированный звук, воспроизводимый в качестве элемента структурной целостности театрального действия, тут же онтологизирует происходящее, расширяя на онтологическом уровне локализованный пространственно-временной континуум сценического пространства. По большому счету, вся условность сценического действия в результате реализации онтологизирующей функции записанного и воспроизведенного звука снимается и возникает некая синтетическая условность, в которой такой звук онтологизирует происходящее, связывая его с происходившим когда-то (фрагментом ситуационного континуума в момент фиксации), которое вследствие онтологической специфики зафиксированного звука является безусловным.

Особую роль играет зафиксированный звук в современном искусстве. Вернее, может играть, если художниками и исследователями будет учитываться не только его формосодержательная функция, но и функция онтологическая. Намеренное или преднамеренное звукоизвлечение зафиксированного звука в качестве структурного элемента артобъекта или в ситуации актуализации таких видов современного искусства, как перформанс или инсталляция, может не только привнести новые или иные концептуальные смыслы к изначально заданным, имеющимся и потенциально возможным смыслам, но и трансформировать все эти смыслы. Данная ситуация возводится в квадрат, если речь идет о звуковом артобъекте или о звуковом перформансе.

Подводя итоги, необходимо сказать о том, что в результате создания знаниевой модели онтологии звукозаписи, которая была сконструирована в настоящей работе, во-первых, в определенной степени проблематизируется имеющееся построение онтологии кино, во-вторых, закладывается фундамент для дальнейшего исследования онтогенеза звукозаписи, и наконец, в-третьих, у иссле-

дователей, работающих в самых разных областях, но имеющих дело с записанным звуком, появляется инструмент, с помощью которого они могут рассматривать этот звук и его функции не только на семантическом и структурно-семиотическом, но и на онтологическом уровне. И в то же время настоящее исследование является продолжением работы по преодолению традиционной для киноведения и искусствоведения ситуации, в которой «ни теория, ни методология не выделяются в специальный слой научного познания»¹¹.

Примечания

- ¹ Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. № 2 (10). С. 98–106.
- ² Штейн С.Ю. От теории к методологии кино // Вестник ВГИК. 2015. № 1 (23). С. 26.
- ³ Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов... С. 99.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Штейн С.Ю. Онтология кино и деонтологизация кинематографического материала // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. № 1. С. 130–138.
- ⁷ О матричной функции онтологии кино см.: Штейн С.Ю. Теоретическая модель онтологии кино как знаниевая матрица целостной кинотеории // Вестник РГГУ. 2014. № 14 (136). Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». С. 214–225; *Он же*. От теории к методологии кино // Вестник ВГИК. 2015. № 2 (24). С. 23–25.
- ⁸ Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов... С. 98–106.
- ⁹ В качестве методологической основы используется системоделятельный подход Г.П. Щедровицкого. См.: Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избр. тр. М.: Шк. культ. полит., 1995. С. 257–263.
- ¹⁰ Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов... С. 100–101.
- ¹¹ Соколов В.С. О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения // Кино: методология исследования. М.: Искусство, 1984. С. 57.