ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. ГЕРАСИМОВА

На правах рукописи

УДК 791.43.01
ББК 85.37
Ш–88

Штейн Сергей Юрьевич

ОНТОЛОГИЯ КИНО В КОНЦЕПЦИИ АНДРЕ БАЗЕНА

Специальность 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва-2011

Работа выполнена на кафедре эстетики, истории и теории культуры
Всероссийского государственного университета
кинематографии имени С.А. Герасимова
Министерства культуры РФ

Научный руководитель кандидат искусствоведения,
доцент Л.Б. Клюева

Официальные оппоненты доктор искусствоведения,
профессор О.К. Рейзен
кандидат филологических наук,
А.М. Шемякин

Ведущая организация – Государственный институт искусствознания (г.Москва)

Защита состоится “__” _____ 2011 г. в __ часов
на заседании диссертационного совета Д 210.023.01
при Всероссийском государственном университете
кинематографии имени С.А. Герасимова
по адресу: 129226, ул. Вильгельма Пика, 3.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке
Всероссийского государственного университета
кинематографии имени С.А. Герасимова

Автореферат разослан “__” _____ 2011 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент Т.В. Яковлева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы научного исследования. Творческое наследие А.Базена как своеобразная киноведческая концепция обычно рассматривается в связи с итоговым трудом французского теоретика - книгой «Что такое кино?». Вот, что пишет о ней сам А.Базен в предисловии к первой части:

«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»*[1]. И далее: *«Каждый раз, когда нам это казалось целесообразным, мы ни коем 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»*[2].

И, наконец, в завершении вступительного слова А.Базен раскрывает весь свой концептуальный план дальнейшего исследования:

«Второй том книги «Что такое кино?» будет направлен на углубление понимания отношений фильма со смежными искусствами: романом, театром и живописью. Темой третьего тома будет отношение кино с обществом. И, наконец, четвёртый том будет посвящён уникальной тенденции современного кино - неореализму»[3].

А.Базен умер 10 ноября 1958 года. Первый том книги «Что такое кино?» «Ontologie et Langage» (Онтология и язык) увидел свет сразу же после его смерти

1 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. [Здесь и далее, перевод источника Сергей Штейн]
2 Ibid., p.8.
3 Ibid., p.9.

в том же году. Второй том «Le cinéma et les autresarts» (Кино и другие искусства) вышел в 1959 году. Последующие тома: «Cinéma et Sociologie» (Кино и социология) и «Une esthétique de la Réalité: le neo-réalisme» (Эстетика реальности: неореализм) были изданы в 1961 и 1962 годах соответственно.

Некоторые подробности, связанные с последней работой А.Базена, а так же её оценку и характеристику, мы узнаём от его друга и единомышленника, а в последние несколько лет жизни А.Базена и соредактора по «Cahiers du cinéma», Эрика Ромера:

«Эта книга должна была стать центральным портиком будущего творчества Андре Базена, творчества не журналиста, пусть образцового, но настоящего писателя. [...] ...когда я читаю первый том и гранки второго, во мне рождается уверенность: речь идёт не о совокупности набросков, эскизов. Это строение хоть и не увенчано коньком, стоит на крепком фундаменте, на месте не только остов, но и перегородки, и некоторые из них уже давно не нуждаются в совершенствовании.

Этот момент очень важен. [...] Несмотря на внешний вид, мы имеем дело не со сборником»[4].

А.Базен и Э.Ромер однозначно говорят о принципиальной цельности книги «Что такое кино?»: концептуальной - относительно всего замысла, и конструктивной - в отношении первых двух томов, составленных и отредактированных самим А.Базеном. Однако в постбазеновском киноведении понимание цельности теоретической концепции А.Базена по тем или иным причинам утрачивается. Во всех из имеющихся у нас для сверки изданиях[5] наличествуют изменения, которые приводят к нарушению цельности концепции А.Базена: значительная часть статей изъята, статьи перегруппированы, отсутствует деление книги на четыре части.

В единственном русскоязычном издании (Что такое кино. - М.: Искусство,

---

4 Ромер Э. «Сумма» Андре Базена. // Искусство кино №12, 1996. - С.86.

5 What is cinema? - Berkeley, Los Angeles, London: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1967 (Volume 1), 1971 (Volume 2); второе издание - 2004 г.; Ce este cinematograful? - Bucureşti: Meridiane, 1968; Che cosa è il cinema? - Milano: Garzanti, 1973; последующие переиздания - 1986, 1994, 2007 гг.; Was ist Kino? - Köln: M.DuMont Schauberg, 1975.

1972) автором вступительной статьи вообще допущена фактологическая ошибка: *«...основной труд «Что такое кино?»... [...] ...составлен уже после его смерти»*[6], которая в свою очередь способствует ложному пониманию книги, утрате представления о цельности и целостности авторской концепции. К тому же при сохранении авторского четырёхчастного деления и это издание страдает содержательной и конструктивной неполнотой (в оригинальном издании - 69 статей, в русскоязычном - 28).

За последние два десятилетия, в основном силами редколлегии журнала «Киноведческие записки», были опубликованы многие статьи А.Базена, отсутствующие в русскоязычном издании. Однако до сих пор в русском переводе недостаёт 17 статей. Из них девять (III. Vie et mort de la surimpression; V. A propos de Jean Painlevé; VI. A la recherche du temps perdu: Paris 1900; VII. Le cinéma et l'exploration; VIII. Le Paradis des hommes; IX. Le Monde du silence; XI. André Gide; XIII. Pastiche et Postiche ou le néant pour une moustache, XVI. Montage interdit) входящих в первый том - один из двух на сто процентов содержательно и структурно авторский.

Из данных обстоятельств вытекает **первое противоречие**, связанное с толкованием концепции А.Базена, основанное на недооценке значимости принципиального деления его работы на четыре автономные части, а также игнорировании цельности первой, важнейшей (Онтология и язык), и второй (Кино и другие искусства), полностью собранных, отредактированных, содержательно и конструктивно выстроенных им самим незадолго до смерти.

Ключевым элементом концепции А.Базена безусловно является онтология кино, как метафизическое обоснование кинематографа. Однако, будучи оторванной от целостной совокупности концепции, онтология кино А.Базена не получила полноценного научного освещения.

Из этого вытекает **второе противоречие**, связанное с утратой целостного видения концепции А.Базена как результата недостаточной корректности индивидуальных исследовательских подходов.

6 Вайсфельд И. Андре Базен и современное киноискусство. // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.6.

Сопоставив и проанализировав выявленные противоречия, мы определяем отсутствие адекватного «прочтения» концепции А.Базена как основную исследовательскую **проблему**. С нашей точки зрения, работа над изучением концепции А.Базена должна строится на понимании значимости предложенной автором четырёхчастной структуры, а так же с учётом конструктивной целостности её первых двух частей. В качестве возможного варианта решения данной проблемы мы предлагаем использовать системно ориентированный подход, а так же системодеятельностный подход Г.П.Щедровицкого как методологическую основу исследования.

Настоящая диссертационная работа направлена на попытку снятия выявленной проблемы с использованием предложенного варианта её решения.

Степень разработанности темы исследования. Теоретическое наследие А.Базена на протяжении многих лет неизменно притягивает к себе исследователей кино: в 1979 году НИИ теории и истории кино Госкино СССР выпускается традиционный Информационный сборник (№25) для служебного пользования, который полностью посвящается А.Базену и его концепции, в 1993 году журналом «Киноведческие записки» и Музеем кино проводилась научная конференция, приуроченная к 75-летию А.Базена, в 2008 году французским Université Paris Diderot при поддержке La Cinématheque Française, совместно с американским Yale University была организована и проведена научная конференция, посвящённая пятидесятилетию со дня смерти А.Базена «Ouvrir Bazin/Opening Bazin», в том же году дублинским Humanities Institute, University College был проведён международный семинар «What is Cinema? at 50: Revisiting André Bazin». Существует несколько монографий, посвящённых А.Базену, - исследования Dudley Andrew[7] и Jean Ungaro[8], а так же множество отдельных статей, касающихся тех или иных аспектов базеновской концепции, среди которых особенно следует отметить работы И.Вайсфельда, В.Соколова, В.Божовича, О.Аронсона, М.Ямпольского, D.Totaro, P.Younger'a. В тоже время ракурс настоящей работы - исследование и целостное представление онтологии кино, содержащейся в

7 Dudley Andrew. André Bazin. - Paris: Cahiers du cinéma, 1983.
8 Ungaro Jean. André Bazin: généalogies d'une théorie. - Paris: L'harmattan, 2000.

концепции А.Базена, рассмотренной в изначально заданной автором структурной целостности, безусловно, имея точки соприкосновения с работами предшественников, является своеобразным этапом в изучении теоретического наследия французского критика.

Научная новизна исследования. Книга А.Базена «Что такое кино?» (четырёхчастное деление, структура первых двух томов) рассматривается как принципиально цельная авторская концепция, а онтология кино, содержащаяся в ней, исследуется и представляется в целостном виде.

Объектом диссертационного исследования является целостная киноведческая концепция А.Базена, **предметом** - онтология кино, как элемент указанной концепции.

Цель исследования состоит в выработке целостного представления об онтологии кино в концепции А.Базена.

Для достижения обозначенной цели поставлены следующие научно-исследовательские **задачи**:

1. Разрешение противоречия между изначальным фрагментарным и эмпирическим способом познания кинематографа А.Базеном. Утверждение возможности рассмотрения окончательного варианта его концепции как структурированного и целостного представления объекта исследования;

2. Обоснование выбора методологии исследования, учитывающей специфику объекта в связи с выявленным противоречием;

3. Введение в научный оборот отечественного киноведения девяти статей первого тома книги «Что такое кино?», не имеющих перевода на русский язык;

4. Составление самого общего представления об онтологии кино как элементе кинематографа;

5. Вычленение онтологии кино из концепции А.Базена;

6. Целостное представление онтологии кино, содержащейся в концепции А.Базена.

Теоретико-методологические основы диссертационного исследования. Специфической особенностью методологии исследования является её системная

ориентированность, позволяющая, избегая методологической строгости полноценного системного подхода, при использовании отдельных элементов системного инструментария, во-первых, развёртывать исследование строго в теоретической плоскости, а, во-вторых, осуществлять изложение материала на метаязыке традиционного киноведения. В тоже время в отдельных частях работы обосновано задействован процедурально достаточно строгий системодеятельностный подход, разрабатываемый Г.П.Щедровицким в рамках теории деятельности. По мере возможности мы пытались уйти от присущей методу высокой степени формализации, чтобы избежать чрезмерного усложнения формы настоящего исследования.

На защиту выносится:

Целостное представление онтологии кино, содержащейся в концепции А.Базена.

Научно-практическая значимость исследования заключается в обосновании необходимости рассмотрения концепции А.Базена, выраженной в первых двух томах книги «Что такое кино?» и через принципиальное четырёхчастное деление книги, как концепции целостной. Несомненную практическую значимость имеет введение в научный оборот отечественного киноведения ранее не переведённых статей А.Базена, включённых в первой том книги «Что такое кино?» (в тексте Диссертации содержится в общей сложности 0,3 печатного листа оригинального перевода фрагментов статей А.Базена). Определённую научную значимость имеет целостное представление онтологии кино как элемента концепции А.Базена. Полученные результаты, связанные с системно ориентированным характером исследования, а так же с целостным представлением онтологии кино в концепции А.Базена, могут быть использованы как в дальнейших системных исследованиях самой концепции, так и в работах, связанных с системным исследованием кинематографа в целом.

Апробация работы. Диссертационная работа прошла обсуждение на заседании кафедры Эстетики, истории и теории культуры ВГИКа. Ключевые принципы представления онтологии кино А.Базеном были использованы при

обобщённых построениях онтологии кино, включённых в междисциплинарные исследования, результаты которых были изложены в виде докладов на научных конференциях: Всероссийская научная конференция «Российское кино последних лет в поисках самоопределения (2003-2008)» (ВГИК, май 2008 года); «Мультимедиа - пространство и возможности» (ВГИК, май 2009 года); Международная научно-практическая конференция «Кинообразование: традиции и инновации» (CILECT, ВГИК, 2-3 ноября 2009 года).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованной литературы, списка упоминаемых в исследовании фильмов, приложения, включающего в себя три схемы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

В **Введении** обосновывается актуальность темы, указывается степень разработанности проблемы, определяются объект и предмет исследования, формулируются цели и задачи, характеризуется методология, научная новизна и практическая значимость работы.

Глава первая «Методологическое обоснование возможности вычленения и целостного представления онтологии кино, как элемента концепции Андре Базена», состоит из двух параграфов и посвящена методологическому обоснованию основной части исследования.

В **параграфе первом «Специфические особенности концепции Андре Базена и метод её познания»** на основании предварительных выводов о принципиальной авторской структурной целостности концепции, сделанных во Введении, обосновывается требование рассмотрения исследуемого материала как структурированного и целостного представления кинематографа. Делается вывод, что при условии определённой исследовательской систематизации знаний, полученных А.Базеном эмпирическим путём, существует возможность перевода этих построений на теоретическую плоскость со строгим сохранением их концептуальной неизменности.

Будучи конструктивно мозаичной (состоящей из множества изначально не

связанных частей - статей) и основанной на эмпирическом подходе к объекту исследования, концепция А.Базена только условно, в результате вычленения из текста фрагментов, которые можно было бы с рядом оговорок охарактеризовать, как теоретические, воспринимается как цельная концепция.

Однако, так как самим А.Базеном его концепция определяется как принципиально цельная, то и её исследователями она должна восприниматься таким же образом. Другой вопрос, что в процессе анализа концепции могут выявляться разного рода несоответствия и противоречия между знаниями, содержащимися в различных её частях, что может быть объяснено изначальным фрагментарным характером формулируемых А.Базеном знаний о кинематографе. В процессе исследования, в случае нахождения такого рода несоответствий и противоречий, не подвергая сомнению принципиальную цельность концепции, необходимо, во-первых, фиксировать такие моменты, а, во-вторых, исходя из оценки их влияния на логику развёртывания всего представления А.Базена в целом, констатировать или их незначительность или же существенную внутреннюю противоречивость самой концепции.

Таким образом, определяется, что с точки зрения деятельности направленной на целостное познание концепции А.Базена, основной её специфической особенностью является то, что при исследовании она должна рассматриваться как принципиально цельная структура, однако, при этом одной из сопутствующих задач при исследовании должно быть контролирование непротиворечивости знаний, содержащихся в различных её частях.

Чтобы рамочно определить тот объект предметным представлением которого является концепция А.Базена, осуществляется простейшее представление кинематографа через фильмопроизводство, как системообразующую деятельность. Определяется, что кинематограф, рассмотренный как система, может быть выражен через три основных элемента: онтологический (обоснование возможности выделения и определение состава данного элемента осуществляется во втором параграфе первой главы), функциональный (связанный со всей совокупностью процессов, направленных на создание уникальной формы

производного элемента), производный (состоящий из множественности уникальных форм - фильмов), а так же системы связей как между самими этими элементами, так и с теми средами (физической, культурной, социальной), в которые они как часть целого включены и взаимодействуют.

Из анализа заглавий томов книги А.Базена, а так же из самого общего - до системного анализа текста концепции, делается допущение, что концепция А.Базена является предметным представлением кинематографа в целом, что так же является её специфической особенностью.

Исходя из выявленных специфических особенностей концепции А.Базена как объекта научного познания, а так же из цели настоящей работы в качестве оптимальной методологии исследования определяется системодеятельностный подход Г.П.Щедровицкого. К настоящему времени отсутствуют примеры использования данного метода применительно к кинематографу как объекту научного познания. Будучи ограниченными рамками формата настоящей работы и не имея возможности самостоятельного его развёртывания, а так же учитывая крайнюю степень формализации проведения исследования и представления его результатов в рамках системодеятельностного подхода, с чем было бы неизбежно связано кратное усложнение метаязыка работы, мы вынуждены отказаться от избранной методологии в пользу менее продуктивного, но более понятного системно ориентированного подхода. В его рамках существует возможность рассмотрения объекта исследования (концепции А.Базена) в структурном соотнесении с тем объектом, предметным представлением которого он является (кинематографом). В тоже время отмечается, что язык такого исследования, в отличии от формализованного языка полноценного системного подхода, может оставаться вполне традиционным.

Системодеятельностный подход Г.П.Щедровицкого определяется в качестве вспомогательной методологии.

В **параграфе втором «Общие представления об онтологии кино как элементе кинематографа»** актуализируется принятое в философии понимание понятия онтология, описывается специфика применения данного понятия в

отношении отдельных сфер человеческой деятельности, исходя из этого, а так же из целостного рассмотрения всей совокупности вопросов, связанных с кинематографом, рамочно определяются основные составляющие онтологии кино как элемента кинематографа.

Так как понятие онтология будучи разделом философии естественно является включённым в процесс философской рефлексии и наполняется определённым образом структурированным, конкретно выраженным знанием, характеризующим взгляды того или иного философа (философской школы, направления), то ставится локальная исследовательская задача, заключающаяся в определении формальной структуры онтологии, не зависящей от каких-либо её интерпретаций.

В качестве такой структуры определяется: субстанциональный элемент/элементы, процесс/процессы его/их самореализации/взаимодействия, производное/производные.

Применительно к нефилософскому знанию, представление онтологии как структуры, состоящей из субстанциональных элементов, актуализируемых ими процессов и некой производной, вполне допустимо в качестве допредметного представления онтологии частных объектов. Однако, учитывая то, что под онтологией в не философской практике, как правило, понимается вообще некоторая сумма знаний, связанная с такими его элементами, которые совершенно условно оцениваются как основополагающие, чтобы такого рода онтология не была формальной, в объекте нефилософского исследования должны объективно присутствовать такие элементы, которые по отношению ко всем остальным, характеризовались бы как субстанциональные (сущностные и неизменные).

На примере анализа понятия онтология искусства в интерпретации О.А.Кривцуна[9], сопоставленного с проведённым нами представлением искусства через процесс, материал и организованность материала при данном процессе (по системодеятельностному методу Г.П.Щедровицкого), и последующим его выражением в форме структуры, стоящей за понятием онтология, делается вывод, что **проблемное поле изучения классических искусств не онтологическое, а**

9 Кривцун О.А. Онтология искусства // Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. - 2-е изд., доп. - М.: Аспект Пресс, 2001. - С.168-176.

эпистемологическое. (Человек - субстанциональный элемент онтологии искусства, который в процессе самореализации создаёт некий производный элемент, который может быть рассмотрен как произведение искусства лишь только после формирования к нему определённого отношения субъектов - одного человека или группы людей, стоящих на той или иной предметоформирующей познавательной установке.)

В связи с этим ставится вопрос о необходимости не просто построения самой общей схемы онтологии кинематографа с использованием структуры, стоящей за философским понятием онтология, но и доказательства наличия проблемного поля изучения кинематографа, лежащего в онтологической плоскости.

Для этого в качестве ключевого процесса фильмопроизводства, как системообразующей деятельности, избирается **процесс фиксации** техническим аппаратом (аппаратом фиксации), развёртывающейся перед его объективом пространственно-временной ситуации.

Определяя фиксируемое как материал при рассматриваемом процессе, обнаруживается, что сам этот материал обладает субстанциональными свойствами как по отношению к данному процессу, так и по отношению к организации материала при нём (зафиксированному). Отказываясь от таких многозначных и в тоже время неопределённых понятий как «реальность», «действительность», «матрица реального времени» и т.д., и в тоже время не имея возможности определить фиксируемое как физическую среду (в этом случае мы оказываемся на субъективной - материалистической предметоформирующей позиции), мы вводим понятие **непосредственная среда**. Под непосредственной средой мы понимаем онтологическое наличествование, которое в классических представлениях онтологии может быть объяснено как обусловленное ключевым/ключевыми элементом/элементами и процессом/процессами его/их самореализации/взаимодействия или же, с точки зрения иных предметных представлений - принципиально чем-то иным; тогда как, методологически что-либо объясняющее такое наличествование (непосредственную среду) - принципиально непредставляемо. Физическая среда, социальная среда,

культурная среда по отношению к непосредственной среде будут являться определённого рода интерпретируемыми представлениями, связанными с теми или иными опытно постигаемыми её сторонами или же иллюзией такого постижения.

В отличии от классических искусств, где определённая таким образом непосредственная среда может рассматриваться как материал для производства материальных или знаковых артефактов, по отношению к процессу фиксации, основанному на фотографическом принципе получения изображения, непосредственная среда выступает как нечто активно действующее и независимое от аппарата фиксации, более того - постигаемое только в рамках существующих на настоящее время её предметных представлений (физических, социокультурных).

Таким образом, процесс фиксации необходимо определить, как **процесс взаимодействия аппарата фиксации и непосредственной среды**. В результате такого взаимодействия возникает **производное - зафиксированное**: ограниченная рамкой кадра, осуществлённая в определённый пространственно-временной период ситуация, являющаяся частью непосредственной среды и характеризуемая определёнными социокультурными обстоятельствами, визуальная (аудио-визуальная) форма которой сохранена посредством аппарата фиксации на том или ином материальном носителе для последующего возможного воспроизведения на плоскости в виде двухмерного/псевдотрёхмерного изображения, создающего иллюзию естественного (в преднамеренных случаях - неестественного) развёртывания-движения материально-пространственной формы ситуации во времени в той или иной степени выявляемой полноте её обусловленности социокультурными обстоятельствами или какими-либо иными свойствами непосредственной среды.

Проецируя структуру, стоящую за философским понятием онтология, на **процесс трансляции зафиксированного**, мы определяем, что за субстанциональный элемент может быть принят проекционный аппарат, за процесс - процесс актуализации зафиксированного в его экранную форму,

являющийся одновременно процессом трансформации некоей ситуации**,** обусловленной уникальной пространственно-временной координатой и являющейся частью непосредственной среды, за организованность материала при рассматриваемом процессе - экранная форма зафиксированного как элемент некоей ситуации**,** обусловленной уникальной пространственно-временной координатой и являющейся частью непосредственной среды.

Совместив полученные нами онтологические структуры, мы получаем некую единую структуру для всего кинематографа в целом, которая включает в себя: а) *субстанциональные элементы* - непосредственную среду, аппарат фиксации, проекционный аппарат; б) *процессы* - взаимодействие между непосредственной средой и аппаратом фиксации, процесс актуализации проекционным аппаратом зафиксированного, являющийся одновременно в отношении непосредственной среды трансформирующим процессом; в) *организованности материала при данных процессах* - зафиксированное, экранная форма зафиксированного.

Поскольку понятие непосредственная среда характеризуется как принципиально непознаваемое онтологическое наличествование, то для того, чтобы иметь возможность, во-первых, хоть как-то выражать, во-вторых, более-менее конкретно характеризовать фиксируемую ситуацию и ситуацию трансформируемую экранной формой зафиксированного и, в-третьих, с чем-то определённым соотносить это самое зафиксированное и его принципиальные формы, определяются доступные для оперирования понятия, которые будут для этого использоваться:

1) **ситуация в широком значении** - фрагментация непосредственной среды, в виде соотнесённости избранных элементов материального мира, выраженной в любого рода предметной (абстрактной, знаковой, изобразительной) форме;

2) **ситуация в узком значении** - фрагментация непосредственной среды, в виде системной соотнесённости объективно наличествующих детерминированных элементов материального мира, учитывающей их обусловленность уникальной пространственно-временной координатой/периодом;

3) **внутрикадровая ситуация в момент фиксации** - осуществляемая перед

аппаратом фиксации в момент фиксации, ограничиваемая рамкой кадра фрагментация непосредственной среды, в виде системной соотнесённости объективно наличествующих детерминированных элементов материального мира, учитывающей их обусловленность уникальной пространственно-временной координатой;

4) **реализованная внутрикадровая ситуация в момент фиксации** - осуществлённая перед аппаратом фиксации в момент фиксации, ограничиваемая рамкой кадра фрагментация непосредственной среды, в виде системной соотнесённости объективно наличествующих детерминированных элементов материального мира, учитывающей их обусловленность уникальной пространственно-временной координатой/периодом.

Используя полученные определения, онтологический элемент кинематографа может быть представлен в виде простейшей структурно-знаковой модели: отношение зафиксированного, а так же его экранной формы, с соответствующей ему реализованной внутрикадровой ситуацией, обозначается в виде **связи**, устанавливающей между ними **онтологическое соответствие**, а соотнесение зафиксированного и его экранной формы с ситуацией в узком и широком значении - в виде **возможного отношения**, которое при определённых условиях может быть между ними установлено и так или иначе охарактеризовано.

Для того, чтобы полученная модель была более функциональной, определяется наличие нескольких возможных принципиальных доэкранных форм зафиксированного, чьи связи с реализованной внутрикадровой ситуацией в момент фиксации могут и не определяться как онтологически соответствующие:

- **зафиксированное трансформированное** (под процессом трансформации подразумевается такое воздействие на зафиксированное, в результате которого его визуальная обусловленность становится неадекватной первоначальной форме);

- **зафиксированное соединённое** (два и более съёмочных кадра, соединённых монтажом);

- з**афиксированное организованное** (фильм, фильмическая структура, характеризуемая, в отличии от соединённого, принципиальной структурной

цельностью).

Между трансформированным, соединённым, организованным и ситуациями в узком и широком значении так же, как и в случае с зафиксированным, при определённых условиях могут быть установлены отношения, которые в зависимости от данных условий и специфики самих соотносимых форм зафиксированного - так или иначе охарактеризованы. Экранные формы трансформированного, соединённого и организованного так же могут быть соотнесены (в виде установленного отношения), как с каждой из реализованных внутрикадровых ситуаций в момент фиксации, соответствующих кадрам, входящим в структуру разбираемых форм, так и с ситуацией в узком и широком значении.

Полученное методологическое (допредметное) представление онтологии кино (состав, структура) будет использоваться в качестве модели при вычленении и целостном представлении онтологии кино в концепции А.Базена.

Глава вторая «Формальная структура концепции Андре Базена» состоит из двух параграфов и посвящена восстановлению формальной структурной целостности концепции А.Базена.

В **параграфе первом «Формальная структура концепции Андре Базена»** приводится формальная содержательная структура концепции, состоящая из четырёхчастного авторского деления концепции, а так же определённой последовательности статей первых двух томов книги «Что такое кино?».

В **параграфе втором «Актуализация статей первого тома книги «Что такое кино?», не имеющих перевода на русский язык»** проводится аннотирование девяти статей первого тома книги «Что такое кино?», не имеющих перевода на русский язык. Полученный в результате авторского перевода материал позволяет не только составить общее представление об их содержании, но и актуализировать в контексте целого те их аспекты, которые могут быть задействованы в основной части исследования.

«Жизнь и смерть двойной экспозиции». Разбирая три игровых американских фильма «Умерший упрямец» (1941, реж. А.Холл, США), «Её три

возлюбленные» (1941, реж. Г.Канин, США), «Our Town: городок без истории» (1940, реж. С.Вуд, США), А.Базен анализирует использование двойной экспозиции в качестве приёма трансформирующего визуальный ряд зафиксированного для передачи чего-то материально несуществующего в той ситуации, которая была зафиксирована (неосуществлённый жест, фигура призрака).

«По поводу Жана Пенлеве». В этой небольшой заметке А.Базен рассуждает о содержании зафиксированного с помощью макросъёмки как об идеальной самоорганизованной визуальной драме, задумать и осуществить которую не в силах никакое *«кино «воображения»*[10].

«В поисках утраченного времени: Париж 1900». В данной статье А.Базен говорит о хроникально-документальном фильме «Париж 1900» (1947, реж. Н.Ведре, Франция), как о фильме идеально организованном из наличествующего зафиксированного хроникального материала, ситуационная основа которого оценивается им как наилучшим образом самоорганизующаяся.

«Кино и исследование». Ссылаясь на Жана Тевено, А.Базен придерживается предлагаемой им периодизации, из которой следует, что рассвет документальных «экзотических» фильмов-репортажей приходится на двадцатые годы двадцатого века, а их упадок, связанный со *«всё более и более бесстыдным исследованием красочного и сенсационного»*[11], на период с 1930 по 1940 гг. Говоря о послевоенном периоде, А.Базен отмечает возвращение к *«документальной достоверности»*[12]. В связи с этим он разбирает фильмы «Приключение без возвращения» (1948, реж. Ч.Френд, Великобритания), «Кон-Тики» (1950, реж. Т. Хейердал, Швеция-Норвегия) и «Гренландия» (1952, реж. М.Ишак, Ж.-Ж.Лангепин, Франция), иллюстрирующие различные отношения их авторов к ситуации - непосредственному кинематографическому материалу.

«Рай людей». А.Базен критикует фильмы *«нео-документаризма»*[13], в

10 Bazin A. A propos de Jean Painlevé // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.37.

11 Bazin A. Le cinéma et l'exploration // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.46-47.

12 Ibid., p.47.

13 Bazin A. Le Paradis des hommes // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du

частности, итальянский документальный фильм «Рай людей» (1955, реж. Ф.Квиличи, Италия), за то, что исходная ситуация становится предметом интереса кинематографистов только в связи с её экзотичностью, а принципы фиксации и организации зафиксированного материала подчиняются условному жанровому представлению о том, как должны выглядеть такого рода фильмы.

«Мир тишины». Утверждая, что *«подводные фильмы - единственная радикальная новинка в документальном кино после полнометражных фильмов-путешествий 20х-30-х годов»*[14], А.Базен описывает фильм «Мир тишины» (1956, реж. Ж.-И.Кусто, Л.Маль, Франция-Италия) и, сравнивая его с «Потерянным континентом» (1954, реж. Э.Грас, Д Мозер, Л.Бонци, Италия), утверждает неправомерность такой реконструкции фиксируемого события в документальном кино, которая затем будет выдана за событие реально произошедшее, но в тоже время выдвигает условия, при которых это, на его взгляд, всё же оказывается возможным.

«Андре Жид». Статья посвящена документальному фильму «С Андре Жидом» (1952, реж. М. Аллегрё, Франция), который критикуется А.Базеном за то, что он *«предполагает уже знаменитого и триумфального Жида»*[15], что автором фильма и в целом - кинематографистами, упускается возможность фиксировать на плёнке не только политических деятелей, но и людей искусства в различные периоды их жизни. В связи с анализом указанного фильма А.Базен, во-первых, критикует монтаж, как творческий приём, меняющий смысловое значение зафиксированного, а, во-вторых, указывает на возможности монтажа, связанные напротив - с его чисто техническим использованием.

«Пародия и фальшивка, или ничто за усы». Касаясь реальных исторических персонажей - политика Адольфа Гитлера и актёра Чарли Чаплина, через анализ фильма «Великий диктатор» (1940, реж. Ч.Чаплин, США), А.Базен, используя игру фонетически схожих друг с другом французских слов *pastiche*

Cerf, 1958. - P.55.

14 Bazin A. Le Monde du silence // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.59.

15 Bazin A. André Gide // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.72.

(подражание, пародия) и *postiche* (фальшивка, шиньон), выстраивает следующую схему: усики «а-ля Чарли» изначально принадлежали Чаплину, затем Гитлер крадёт их у него, а сатирическая мощь фильма «Великий диктатор» является следствием того, что играя диктатора Хинкеля, пародирующего Гитлера, Чаплин кроме всего прочего использует его усики, которые на самом деле являются настоящими - его собственными, которые высмеивая Гитлера, Чаплин возвращает себе обратно.

«Монтаж запрещён». Сопоставляя и анализируя фильмы «Белая грива» (1953, реж. А.Ламорис, Франция), «Красный шар» (1956, реж. А.Ламорис, Франция) и «Одна фея... не такая как другие» (1956, реж. Ж.Туран, Франция-Италия), А.Базен описывает принципы монтажа, при которых соединённое остаётся онтологически соответствующим фиксируемому, а так же такие условия, при которых монтаж указанное соответствие разрушает.

Глава третья «Онтология кино в концепции Андре Базена» состоит из двух параграфов и посвящена разбору и анализу текстов первых двух томов книги «Что такое кино?», вычленению и целостному представлению онтологии кино, содержащейся в концепции.

В параграфе первом «Вычленение и целостное представление онтологии кино в концепции Андре Базена» в соотнесении с полученным ранее представлением об онтологии кино, её элементах и структуре, разбирается и анализируется концепция А.Базена: онтология кино, содержащаяся в концепции, представляется в целостном виде.

Выявленные в результате анализа концепции фрагменты, предположительно связанные с онтологией кино, разделяются на семь частей, соответствующие определённому содержанию знания об онтологическом элементе, заключённых в них: в первом случае - позволяющие показать структуру онтологического элемента в представлении А.Базена, в пяти (определяемых как частные онтологические случаи) - связанные с возможной вариативностью определения характера фиксируемого (соответствующего/несоответствующего фиксируемому, задаваемого определёнными условиями отношения-соотнесения, условиями

естественной или же определяемой формосодержательной специфики), в одном случае - с описанием эволюционирования форм зафиксированного.

Определяется, что **структура онтологического элемента в представлении А.Базена** состоит из аппарата фиксации, фиксируемого (*«реальность»*), взаимодействия между аппаратом фиксации и фиксируемым, основанного на фотографическом процессе, зафиксированного, проекционного аппарата, экранной формы зафиксированного, отношения между зафиксированным, его экранной формой и реализованной внутрикадровой ситуацией в момент фиксации, характеризуемого как онтологическое соответствие.

Первый частный онтологический случай (соответствие/несоответствие).

А.Базен утверждает принципиальную возможность создания фильма онтологически соответствующего определённой ситуации в узком значении. При этом важным является не только наличие материала - отдельных частей зафиксированного онтологически соответствующих фиксируемому, но и особое его объединение между собой и трансформация звуковой составляющей, при соотнесении как с отдельными частями зафиксированного, так и с самой ситуацией в узком значении, к которой требуется создать отношение онтологического соответствия.

Также А.Базен утверждает и возможность обратного: в результате трансформации звуковой составляющей и организации материала аутентичного ситуации в узком значении, с которой устанавливается отношение требующее характеристики, возникающее отношение между такого рода трансформированным, соединённым и организованным и ситуацией в узком значении, может быть охарактеризовано как онтологически несоответствующее.

Таким образом, А.Базен утверждает определённую зависимость установления онтологических отношений между каким-либо образом видоизменёнными (трансформированными, соединёнными, организованными) формами зафиксированного и ситуацией в узком значении от функционального элемента кинематографа - специфики использования одного и того же кинематографического инструментария (монтаж, озвучание), зависящего от того

или иного целеполагания авторов фильма.

Второй частный онтологический случай (имитация).

А.Базеном формулируется три условия обусловленности фиксируемого, позиционируемого как имитация по отношению к некой потенциальной изначальной ситуации, возможной без указанной имитации, при которых зафиксированное на уровне отношения позиционируется к реализованной ситуации и изначальной по отношению к ней ситуации различным образом.

Третий частный онтологический случай (трансформация).

А.Базен приводит пример, когда при установлении отношения онтологического соответствия с фиксируемым отдельных частей зафиксированного (состоящей из них фильмической структуры в целом), полученных в результате фиксации внутрикадровой ситуации трансформированной прямым физическим участием авторов фильма, в случае установления их отношения с тем же самым фиксируемым, но при условии, что оно не было трансформировано авторами фильма, такого рода отношение определяется как онтологически несоответствующее.

Четвёртый частный онтологический случай (экстраординарная ситуация).

А.Базеном утверждается онтологическое несоответствие между экранной формой зафиксированного и соответствующей зафиксированному реализованной ситуацией в момент фиксации, при условии, что частью этой ситуации является произошедшая во время процесса фиксации смерть человека или же половой акт. При этом отношение между самим зафиксированным и фиксируемым обусловленным указанными условиями, в соответствии с основной структурой онтологического элемента в представлении А.Базена, остаётся онтологически соответствующим.

Пятый частный онтологический случай (условная ситуация).

Если содержание первых четырёх частных онтологических случаев было связано исключительно с отдельными частями зафиксированного, а так же составленными из них фильмическими структурами, которые соотносились с определяемыми - довольно широкими или же совершенно конкретными

пространственно-временными периодами, которые можно было охарактеризовать как исторические, то здесь такого рода определение отсутствует. Лишь умозрительно допускается, что в качестве такого периода А.Базен имеет в виду некий ***условный пространственно-временной период***, относящийся к некоей ***условной ситуации*** и образуемый элементами разбираемых им фильмических структур, не имеющий эквивалента в форме ситуации в узком значении, но как бы отделённый и от самой фильмической структуры - объективированный (иначе речь бы шла о пространственно-временном периоде самого фильма) и существующий только в таком виде. Разнохарактерные варианты разбираемого онтологического случая связаны с разбором А.Базеном игровых фильмических структур.

Установление координирования между объективными и условными ситуациями является для А.Базена определённой проблемой, пытаясь разрешить которую, он вынуждено переводит свои построения из онтологической на функциональную плоскость. Вместе с тем, сама попытка установления такого координирования и обнаруженные примеры установления отношений, характеризуемые как ***условно онтологически соответствующие*** между объективными и условными ситуациями, существенно раздвигают рамки применения онтологического элемента кинематографа в киноведческих исследованиях, тяготеющих к разбору и анализу игровых фильмических структур.

Эволюционирование форм зафиксированного.

А.Базен выделяет **четыре эволюционные формы зафиксированного**: *идеализированную* (включающую в себя звуковую составляющую и визуальную с уточнением её цветового и объёмного характера), *визуальную*, *аудиовизуальную*, *аудиовизуальную форму с уточнением цветового характера визуальной составляющей*.

В тоже время А.Базен указывает на незавершённость эволюции форм зафиксированного - отсутствие (на момент написание соответствующей части концепции) полного воплощения идеализированной формы.

С точки зрения онтологического элемента кинематографа, выделение

эволюционных форм зафиксированного является важным, потому что при установлении отношения онтологического соответствия между зафиксированным в любой из четырёх указанных форм и соответствующей этому зафиксированному реализованной внутрикадровой ситуации, возможно обозначить разность в установлении отношения между ними, зависящую от полноты формы зафиксированного, передающей фиксируемое. В отношении идеализированной формы зафиксированного оно может быть выражено как *полное соответствие формы*, в отношении иных форм - как *неполное соответствие формы*.

В параграфе втором «Общая характеристика онтологии кино в концепции Андре Базена» обобщаются знания, полученные об онтологии кино как элементе концепции А.Базена.

Особенностью содержания отдельных частей концепции А.Базена является то, что лишь две (*«Онтология фотографического образа», «Миф тотального кино»*) из двадцати пяти статей, составляющих первые два тома книги «Что такое кино?», вообще никак не связаны с анализом конкретных фильмических структур, то есть являются наиболее чистым выражением теоретических представлений А.Базена. Первая из указанных статей содержит в себе выявленную структуру онтологического элемента в представлении А.Базена, в последующих частях концепции лишь подтверждаемую и утверждаемую. Вторая - описание эволюционирования форм зафиксированного.

Особенностью концепции А.Базена в целом, является то, что вся первая половина первой книги (если не считать первых двух - теоретических, и следующей третьей статьи *«Жизнь и смерть двойной экспозиции»*) состоит из статей, связанных с описанием и анализом хроникальных, документальных и научно-популярных фильмических структур, в которых содержатся четыре из пяти выявленных частных онтологических случая, относящихся к онтологическому элементу в представлении А.Базена.

Особенностью концепции А.Базена, непосредственно связанной с содержащимся в ней онтологическим элементом, является то, что в тех частях концепции, в которых речь идёт об игровых фильмических структурах,

онтологический элемент или вообще опускается, и тогда построения А.Базена приобретают чисто искусствоведческий характер, или же отягощается некими дополнительными «пристройками», носящими весьма условный характер, что и было выражено в виде описания пятого частного онтологического случая.

Систематизируя характеристики структуры онтологического элемента, представленные в концепции А.Базена, мы делаем вывод о почти полном их совпадение с предварительным построением онтологии кино.

Являясь частью концепции, онтология кино оказывается тесно связанной с анализируемым А.Базеном через разбор отдельных фильмов функциональным элементом кинематографа.

Говоря о роли онтологического элемента в концепции А.Базена, можно однозначно заключить, что при его отсутствии содержание концепции вряд ли выходило бы за рамки традиционного киноведчески-искусствоведческого исследования. Таким образом, можно констатировать структурообразующую роль онтологического элемента в формировании концепции А.Базена.

Единственным критическим моментом, связанным с анализом онтологического элемента в концепции А.Базена, может быть отмечено только то, что через описание фиксации *«реальности»*, основанной на фотографическом процессе, им никак не определяется и не выражается сама эта *«реальность»*.

В **Заключении** подводятся итоги проведённого исследования, формулируются новые проблемы, возникшие в процессе написания работы и намечается вектор дальнейших возможных теоретических изысканий с учётом полученных результатов.

СПИСОК РАБОТ, ОПУБЛИКОВАННЫХ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Методологические замечания к исследованию аспектов онтологии кино в концепции Андре Базена // Вестник ВГИКа. - 2010. - №5. - С.64-71. [0.4 п.л., 3 схемы]

Прочие публикации:

2. Онтология кино // Менеджер. Кино. - 2009. - №8. - С.58-64. [1 п.л.]

3. Допарадигмальная кинонаука и предпосылки к научной революции. Системное кинознание // Менеджер. Кино. - 2010. - №7. - С.54-63. [1 п.л.]

4. Методология исследования концепции Андре Базена в рамках дисциплинарной матрицы системного кинознания // Менеджер. Кино. - 2010. - №12. - С.42-51. [0,9 п.л., 9 схем]

Работы, опубликованные в сборниках материалов вузовских, всероссийских и международных конференций:

5. Феномен православного кино: тенденции, пути постижения // Российское кино последних лет в поисках самоопределения (2003-2008) / Материалы всероссийской научной конференции (май 2008 года). Часть 1. - М.: ВГИК, 2009. - С.60-83. [1,5 п.л.]

6. Мультимедиа - возможность совершенства // Мультимедиа - пространство и возможности / Материалы научной конференции. - М.: ВГИК, 2009. - С.40-53. [0,9 п.л.]

7. Явление мультимедиа // Кинообразование: традиции и инновации / Материалы международной научно-практической конференции (2-3 ноября 2009 года). - М.: ВГИК, 2010. - С.89-91. [0.2 п.л.]