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»

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Клюева Л.Б.

Москва-2011

СОДЕРЖАНИЕ:

ВВЕДЕНИЕ.....5

ГЛАВА I. МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ВЫЧЛЕНЕНИЯ И ЦЕЛОСТНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОНТОЛОГИИ КИНО, КАК ЭЛЕМЕНТА КОНЦЕПЦИИ АНДРЕ БАЗЕНА.....21

§1. Специфические особенности концепции Андре Базена и метод её познания.....21

1.1.1. Концепция Базена как принципиально цельная структура.....22

1.1.2. Концепция Базена как предметное представление кинематографа в целом.....25

1.1.3. Определение системно ориентированного подхода в качестве методологии исследования.....26

§2. Общие представления об онтологии кино как элементе кинематографа.....34

1.2.1. Применение понятия онтология в философии.....35

1.2.2. Применение понятия онтология к частным объектам (на примере онтологии искусства).....37

1.2.3. Применение понятия онтология к кинематографу.....41

ГЛАВА II. ФОРМАЛЬНАЯ СТРУКТУРА КОНЦЕПЦИИ АНДРЕ БАЗЕНА.....50

§1. Формальная структура концепции Андре Базена.....50

§2. Актуализация статей первого тома книги «Что такое кино?», не имеющих перевода на русский язык.....54

2.2.1. «Жизнь и смерть двойной экспозиции».....54

2.2.2. «По поводу Жана Пенлеве».....56
2.2.3. «В поисках утраченного времени: Париж 1900».....57
2.2.4. «Кино и исследование».....58
2.2.5. «Рай людей».....60
2.2.6. «Мир тишины».....60
2.2.7. «Андре Жид».....62
2.2.8. «Пародия и фальшивка, или ничто за усы».....63
2.2.9. «Монтаж запрещён».....64

ГЛАВА III. ОНТОЛОГИЯ КИНО В КОНЦЕПЦИИ АНДРЕ БАЗЕНА.....68

§1. Вычленение и целостное представление онтологии кино в концепции Андре Базена.....68

3.1.1. Структура онтологии кино в представлении Андре Базена.....69
3.1.2. Первый частный онтологический случай (соответствие/несоответствие).....75
3.1.3. Второй частный онтологический случай (имитация).....81
3.1.4. Третий частный онтологический случай (трансформация).....85
3.1.5. Четвёртый частный онтологический случай (экстраординарная ситуация).....86
3.1.6. Пятый частный онтологический случай (условная ситуация).....88
3.1.7. Эволюционирование форм зафиксированного.....106

§2. Общая характеристика онтологии кино в концепции Андре Базена.....107

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....112

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....116

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ.....120

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема 1. Простейшее изображение методического представления деятельности по Г.П.Щедровицкому.

Схема 2. Простейшая структурно-знаковая модель онтологического элемента кинематографа.

Схема 3. Простейшая структурно-знаковая модель онтологического элемента кинематографа с обозначением принципиальных доэкранных форм зафиксированного.

ВВЕДЕНИЕ

В научном познании объектов гуманитарной сферы человеческой деятельности важным является не только точное рамочное определение самих этих объектов и выбор наиболее адекватной, как самому объекту, так и локальным задачам конкретного изыскания, методологии их исследования, но и соответствующее принципам научности целостное изучение частных предметных представлений о такого рода объектах или о составляющих их элементах. Ведь объективированное знание о том или ином объекте может быть выявлено не только в результате применения к его познанию методологического подхода, в котором представление объектов *«создаётся как изображение их «высшей» объективности, освобождённой от частной формы тех или иных специальных задач»*[1], но и через определение его отсутствия - *«благодаря сопоставлению двух исключающих друг друга знаний, относимых к одному объекту»*[2], в результате чего *«сам объект отделяется от знаний о нём и противопоставляется им как нечто третье, пока не познанное»*, что характеризует состояние науки, изучающей данный объект как допарадигмальное, или же, при наличии парадигмы, - как кризисное (по терминологии Т.Куна[3]).

За последние несколько лет появилось по крайней мере две работы (*«Индустрия скуки. К вопросам онтологии кино»*[4], *«Онтология кино: мимесис и симулякр»*[5]), утверждающих отличное, как друг от друга, так и от традиционного - базеновского, понимание онтологии кино. Такого рода ситуация приводит к постановке вопроса о возможном кризисном состоянии кинонауки, в которой до настоящего времени - до возникновения указанной антиномии, изначально предметное (субъективное) представление онтологии

---

1 Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. - М.: Шк.Культ.Полит., 1995. - С.164.
2 Там же, С.162.
3 Кун Т. Структура научных революций. - М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. - С.119.
4 Куртов М. Индустрия скуки. К вопросам онтологии кино // Искусство кино, 2009. №5. - С.85-91.
5 Постникова Т.В. Онтология кино: мимесис и симулякр // Молодой учёный, 2009. №12. - С.208-214.

кино Андре Базеном соответствовало неким ключевым принципам существующей научной парадигмы. Или же, как ещё один вариант - можно предположить, что представление онтологии кино Базеном в целом соответствует объекту познания, однако, так как кинонаука до сих пор находится на допарадигмальной стадии своего развития, характеризуемой наличием множества «школ» и отсутствием единого общепринятого представления объекта, то в таком случае одновременное существование различных его представлений вполне возможно и объяснимо.

Так как онтология кино в представлении Базена никогда ранее системно не рассматривалась как целостный элемент его концепции, которая, в свою очередь, по тем или иным причинам так же не рассматривалась в своей возможной принципиальной структурной целостности, то мы, вынося за рамки заявленную проблематику, состоящую в необходимости приведения к некоей методологической системности всей кинонауки в целом (что может стать темой для дальнейшего - более масштабного исследования), а так же все вопросы, связанные с анализом, сопоставлением и оценкой различных представлений онтологии кино, сфокусируем наш взгляд на центральном из таких представлений - посвятим настоящую работу исключительно исследованию и целостному представлению онтологии кино в концепции Андре Базена.

Актуальность темы научного исследования.

Автор предисловия к первому и единственному на настоящее время русскоязычному изданию книги Базена «Qu'est-ce que le cinéma?» (Что такое кино?), в 1972 году писал следующее:

«Его работы переведены на многие языки, о его статьях и книгах говорят и спорят. [...] По работам Базена учатся будущие мастера кино: в программах и рекомендательных списках литературы для слушателей

зарубежных киношкол и киноинститутов не раз встречается его имя»[6].

За прошедшие с тех пор почти четыре десятилетия имя Андре Базена, равно как и его критическое наследие, прочно вошло в отечественный киноведческий оборот: тексты Базена изучаются в отечественных киношколах, вопросы, связанные со знанием основных концептуальных элементов базеновской кинотеории, присутствуют в билетах государственных экзаменов по киноведению, сценарному мастерству и кинорежиссуре, а также включены в перечень вопросов кандидатского минимума для аспирантов, обучающихся по специальности кино-, теле- и другие экранные искусства, редко какое теоретическое исследование, касающееся природы кинематографа, обходится без упоминания тех или иных аспектов, актуализированных в своё время Базеном. Поэтому снисходительное и ироническое упоминание того, что *«во французской печати Базена называли - ни больше, ни меньше! - «Аристотелем критики», «нашим Сент-Бевом»*[7], со временем правомерно поменялось на подобающую - серьёзную оценку его личности: *«пристальный и проницательный наблюдатель эволюции кинематографа в отношении к действительности»*[8].

Однако нельзя не согласиться с противоречивой оценкой характера включения текстов Базена в процесс теоретической рефлексии, касающейся вопросов кинотеории в отечественном киноведении: *«Обсуждение наследия Базена пошло у нас по ложному следу: постепенно вокруг его имени образовался завал, сквозь который трудно стало пробиваться к его сокровенным идеям, имеющим непреходящее значение»*[9], а так же с тем, что *«Андре Базен* [...] *так по-настоящему до сих пор не прочитан»*[10].

Настоящее исследование не ставит перед собой задачи изучить и

6 Вайсфельд И. Андре Базен и современное киноискусство. // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.3.
7 Там же, С.5.
8 Киноведческие записки №1, 1988. - С.154.
9 Фрейлих С.И. Теория кино. - М.: Искусство, 1992. - С.284.
10 Ямпольский М. Кинематограф несоответствия / М.Ямпольский // Киноведческите записки. - 2003. - №63. - С.31.

проанализировать всю совокупность научной литературы, в которой актуализируются элементы базеновского киноведения на предмет соответствия этих работ некой условной объективности - правильности понимания Базена, что, конечно же, ни при каких условиях вообще было бы совершенно невозможно сделать, ведь в конце концов для киноведов Базен - это всего лишь отправная точка, ориентир, объект ожесточённой критики - повод для собственного высказывания. К тому же, на наш взгляд, в основе *«ложного следа»* лежат не столько вопросы разности мировоззренческих подходов к общему предмету исследования, его оценок, укоренённости в разнохарактерных киноведческих традициях, недопонимания друг друга, сколько совсем иные - методологические противоречия, связанные с игнорированием исследователями принципиальной цельности базеновской концепции, а так же серьёзнейшим методологическим противоречием, лежащим в ней самой.

Общеизвестно, что *«готовясь к педагогической карьере, Базен учился в Институте Ла Рошель и Версаля, затем в педагогическом институте в Сен Клу (где создал группу «Дух»); занялся критикой и проблемами педагогики в кино. С 1942 работал в Доме литераторов, с 1943 - в IDHEC*[11]*, а с1945 - в ассоциации «Труд и культура», организуя конференции, занятия, стажировки и дебаты в киноклубах. Будучи критиком в «Parisien Libéré», впоследствии Базен становится главным редактором журналов «L'Écran français», «d'Esprit», «la Revue du cinéma» и «Radio-cinéma» (сегодня «Telérama»). В 1951 совместно с Дониоль-Валькрозом и Ло Дюка основал журнал «Cahiers du cinéma», которым и руководил до конца жизни»*[12]*. «В целом Базен является автором более чем двух тысяч заметок и статей»*[13]. В соавторстве, *«автор книг: «Орсон Уэллс» (1950), «Витторио де Сика»*

11 Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) - Институт высшего кинообразования. [Прим. С.Ш.]
12 Базен // Словарь французского кино / Под редакцией Жан-Лу Пассека. - Минск: Пропилеи, 1998. - С.44.
13 Метьюс П. Погружаяс в реальность: Андре Базен вчера и сегодня. // Киноведческие записки №55. - С.143.

(1951), «Ковбойские фильмы» (1952)»[14].

Творческое наследие Базена как своеобразная киноведческая концепция обычно рассматривается в связи с итоговым трудом французского теоретика - книгой «Что такое кино?». Вот, что пишет о ней сам 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»*[15]. 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»*[16].

И, наконец, в завершении вступительного слова 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

14 Базен // Кинословарь: Том 1. - М.: Советская энциклопедия, 1966. - С.130.
15 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 С.Ш.]
16 Ibid., p.8.

тенденции современного кино - неореализму»[17].

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 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 Базена, а так же её оценку и характеристику, мы узнаём от его друга и единомышленника, а в последние несколько лет жизни 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. Конечно, совершался отбор, но целое выглядит так, как будто отдельные избранные статьи, чаще всего не подвергшиеся редактуре, были написаны ввиду этого отбора. Ничто здесь не носит следов случайностей журналистского ремесла, которое Базен, тем не менее, практиковал со всем известным пылом и ощущением своевременности. Эти тексты, порождённые конкретными обстоятельствами, одновременно были частью методически развивающегося плана, который теперь предстал перед нами. И никакого сомнения нет в том, что речь идёт действительно об априори составленном плане, а не о последующей

17 Ibid., p.9.

аранжировке»[18].

Несмотря на некоторую противоречивость относительно описания методологического подхода Базена к работе над материалом книги «Что такое кино?» (сам автор говорит о принципиальном отборе и его концептуальной доработке, тогда как Ромер, явно поэтизируя и обобщая, оценивает труд и саму жизнь Базена в ключе их духовного учителя персоналиста Э.Мунье, для которого сама *«личность - это высшая духовная сущность, находящаяся в постоянном творческом самоосуществлении»*[19]), и Базен и Ромер однозначно говорят о её цельности: концептуальной - относительно всего замысла, и конструктивной - в отношении первых двух томов, составленных и отредактированных самим Базеном.

Однако в постбазеновском киноведении данная цельность в большинстве случаев по тем или иным причинам опускается. Во всех из имеющихся у нас для сверки изданиях (What is cinema? - Berkeley, Los Angeles, London: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1967 (Volume 1), 1971 (Volume 2); а также второе издание 2004 г.; Ce este cinematograful? - Bucureşti: Meridiane, 1968; Che cosa è il cinema? - Milano: Garzanti, 1973; а также последующие переиздания: 1986, 1994, 2007 гг.; Was ist Kino? - Köln: M.DuMont Schauberg, 1975), присутствуют принципиальные изменения, касающиеся трансформации цельности концепции Базена: значительная часть статей изъята, статьи перегруппированы, отсутствует деление книги на четыре части.

В единственном русскоязычном издании, о котором уже шла речь выше, автором вступительной статьи вообще допускается фактологическая ошибка: *«...основной труд «Что такое кино?»... [...] ...составлен уже после его смерти»*[20], что, конечно же, приводит к не соответствующему

18 Ромер Э. «Сумма» Андре Базена. // Искусство кино №12, 1996. - С.86.
19 Мунье // Большая советская энциклопедия: Том 17. - М.: Советская энциклопедия, 1974. - С.117.
20 Вайсфельд И. Андре Базен и современное киноискусство. // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.6.

действительности, абсолютно ложному пониманию книги - к непониманию её, как цельной авторской концепции. К тому же при сохранении авторского четырёхчастного деления и это издание содержательно и конструктивно не полное (в оригинальном издании - 69 статей, в русскоязычном - 28).

За последние два десятилетия, в основном силами редколлегии журнала «Киноведческие записки», были опубликованы многие статьи Базена, отсутствующие в русскоязычном издании. Однако до сих пор из всех четырёх томов книги «Что такое кино?» не изданными в русском переводе остаются 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.

Подводя некоторые итоги нашего вступительного изыскания, можно определить, что **первое противоречие**, связанное с концепцией Базена возникает в связи с тем, что исследователями наследия французского теоретика зачастую не берётся в расчёт или же пропускается как нечто несущественное, принципиальное концептуальное деление Базеном своей концепции на четыре части, а также игнорируется цельность первой, важнейшей (Онтология и язык), и второй (Кино и другие искусства), полностью собранных, отредактированных, содержательно и конструктивно выстроенных им самим незадолго до смерти.

Как бы фрагментарно и предвзято не рассматривалась бы базеновская концепция, ключевым её элементом неизменно остаётся онтология кино, как метафизическое обоснование кинематографа, на котором католик и позитивист Базен (а это невозможно не учитывать: *«Только в контексте [...] философских учений - бергсонизма, феноменологии, экзистенциализма и*

французского персонализма - может быть понята мировоззренческая и эстетическая позиция французского кинокритика»[21]), используя индивидуальный метод *«теоретической критики»*[22] и возводит свой *«храм эстетики»*[23]. Однако вне целого, - будучи оторванной от совокупности элементов концепции, даже формально оставаясь концептуально неизменной, онтология кино (в интерпретации Базена) теряет ту ценность, которая возможна лишь в игнорируемой исследователями цельной авторской конструкции книги «Что такое кино?». И как следствие - онтология кино не получает полноценного научного освещения.

Из этого вытекает **второе противоречие**, связанное с утратой целостного видения концепции А.Базена как результата недостаточной корректности индивидуальных исследовательских подходов: понятие онтология в представлении Базена, в результате разнохарактерных индивидуальных подходов к изучению его текстов совершенно отделилось от цельной концепции, в которую оно изначально было заключено, и неотъемлемой частью которой являлось.

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

---

21 Вдовина И.С. Философские основы кинокритики А.Базена // Вдовина И.С. Эстетика французского персонализма. - М.: Искусство, 1981. - С.147.
22 Соколов В.С. Антимонтажен ли Базен? // Киноведческие записки №20. - С.154.
23 Трофименков М. Храм эстетики. // Искусство кино №12, 1996. - С.84.

выявленной проблемы с использованием предложенного варианта её решения.

Степень разработанности темы. Теоретическое наследие 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 Базену и его концепции, в 1993 году журналом «Киноведческие записки» и Музеем кино проводилась научная конференция, приуроченная к 75-летию Андре 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 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 Базену, - исследования Dudley Andrew[24] и Jean Ungaro[25], 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 концепции 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 Андре Базена «Что такое кино?» (четырёхчастное деление, структура первых двух томов)

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

рассматривается как принципиально цельная авторская концепция, а онтология кино, содержащаяся в ней, исследуется и представляется в целостном виде.

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 сугубо в теоретической плоскости, а, во-вторых, осуществлять изложение материала на метаязыке традиционного киноведения. В тоже время в отдельных частях работы 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.

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

Цель исследования состоит в выработке целостного представления об онтологии кино в концепции Андре 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 (первых двух томов книги «Что такое кино?», заглавий третьего и четвёртого томов) 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 Андре Базена;

5. Целостное представление онтологии кино, содержащейся в концепции Андре Базена.

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

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 доказательства принципиальной авторской структурной целостности концепции, сделанного в Введении, обосновывается необходимость её рассмотрения как структурированного и целостного представления кинематографа. Делается вывод, что при условии определённой исследовательской систематизации знаний, полученных Базеном эмпирическим путём, существует возможность перевода этих построений на теоретическую плоскость со строгим сохранением их концептуальной неизменности. В связи с невозможностью использования

системодеятельностного подхода, определённого в качестве оптимальной методологии исследования, магистральным методом избирается системно ориентированный подход

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.

Глава вторая «Формальная структура концепции Андре Базена» состоит из двух параграфов и посвящена восстановлению формальной структурной целостности концепции 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 краткое аннотирование девяти статей первого тома книги «Что такое кино?», не имеющих перевода на русский язык, дающее некоторое самое общее представление о содержании каждой из статей.

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 нами ранее представлением об онтологии кино, её элементах и структуре, разбирается и анализируется концепция Базена: онтология кино, содержащаяся в концепции представляется в целостном виде.

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

В **Заключении** подводятся итоги проведённого исследования, описываются новые выявленные проблемы, намечается вектор дальнейших возможных теоретических изысканий с учётом полученных результатов.

Таким образом, **на защиту выносится:**

Целостное представление онтологии кино, содержащейся в концепции Андре Базена.

Научно-практическая значимость исследования заключается в обосновании необходимости рассмотрения концепции 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 и внедрение результатов исследования. Диссертационная работа прошла обсуждение на заседании кафедры Эстетики, истории и теории культуры ВГИКа.

Ключевые принципы представления онтологии кино Андре 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).

Основные положения исследования изложены в серии **научных публикаций**.

В том числе, *в изданиях, рекомендованных ВАК:*

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

В прочих научных изданиях:

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

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

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

В сборниках материалов вузовских, всероссийских и международных конференций:

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.]

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

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.]

ГЛАВА I. МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ВЫЧЛЕНЕНИЯ И ЦЕЛОСТНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОНТОЛОГИИ КИНО, КАК ЭЛЕМЕНТА КОНЦЕПЦИИ АНДРЕ БАЗЕНА

Основной специфической особенностью настоящей работы является то, что в качестве объекта исследования выступает не сам кинематограф или же тот или иной его аспект, а одно из его предметных представлений - концепция Базена. В связи с этим особая роль отводится предварительной методологической работе, в которой, во-первых, даётся характеристика объекта настоящего исследования, а, во-вторых, делаются самые общие замечания об элементе кинематографа, выступающем в качестве одного из объектов исследования самого Базена - онтологии кино. С помощью избранной методологии исследования между концепцией Базена и онтологией кино, как элементом кинематографа устанавливается определённая связь, опираясь на которую мы и будем в дальнейшем формировать целостное представление онтологии кино, содержащейся в концепции Базена.

Таким образом, первая глава диссертационного исследования состоит из двух параграфов, в первом из которых выявляются специфические особенности концепция Базена и оптимальные методы её познания (*«Специфические особенности концепции Андре Базена и метод её познания»*), а во втором - актуализируются общие представления об онтологии кино как элементе кинематографа (*«Общие представления об онтологии кино как элементе кинематографа»*).

§1. Специфические особенности концепции Андре Базена и метод её познания.

В Введении нами были выявлены два противоречия, связанных с концепцией Базена, на основании которых мы сформулировали проблему, заключающуюся в отсутствии адекватного специфического отношения к

концепции, которое бы заключалось в соблюдении пиетета к авторской структуре, которая несмотря на своё несовершенство должна восприниматься как цельная конструкция, благодаря чему вся концепция или же отдельные её элементы, в частности - онтология кино, могли бы быть системно исследованы в изначально заданной автором цельности.

С одной стороны, перед нами не стоит задача нахождения возможных причин возникновения выявленных противоречий, однако, если эти причины вытекают из объективного характера самой концепции Базена, что мы и предполагаем, то их исследование необходимо нам для нахождения способа разрешения поставленной проблемы.

1.1.1. Концепция Базена как принципиально цельная структура. Будучи конструктивно мозаичной (состоящей из множества изначально не связанных частей - статей) и основанной на эмпирическом подходе к объекту исследования, концепция Базена только условно, в результате вычленения из текста фрагментов, которые можно было бы с рядом оговорок охарактеризовать, как теоретические, воспринимается как цельная концепция.

Данную ситуацию чрезвычайно точно анализирует В.С.Соколов:

«Методологическая слабость концепций типа Кракауэра и Базена состоит в том, что онтология киноискусства выводится на основе индуктивно-эмпирического подхода. А фундаментальные понятия «эстетические предпочтения», «мумификация» не являются теоретическими конструкторами, они вводятся чисто феноменологически как «протокольная» фиксация интуитивно очевидных признаков киноискусства. Не имея теоретической онтологии и будучи разноприродными по своим основаниям, эти понятия с трудом, а в ряде случаев и вообще не поддаются теоретической систематизации. Следовательно, они не могут в полной мере выполнять функции исходных

конструкторов целостной теории. Естественно поэтому, что всеобщность и необходимость фундаментальных понятий по отношению к киноискусству вообще обосновываются в подобных концепциях лишь (или главным образом) при помощи анализа конкретных фильмов, то есть путём ассимиляции эмпирически-конкретного материала киноискусства, а не разворачивается в теоретически концептуальный каркас науки. Ни теория, ни методология не выделяются в специальный слой научного познания. Они как бы «погружены» в эмпирически конкретный анализ фильмов. Поэтому общие модели киноискусства в таких теориях скорее мозаичны, нежели логически конструктивны. Они не требуют и специального теоретического языка, поскольку рассчитаны на «общегуманитарный», искусствоведческий стиль мышления (тезаурус) читателя, на его традиционный социокультурный опыт, понимаемый в самом широком смысле этого слова» [26].

На это же, но в отношении ко всей совокупности идей Базена, как к эстетической концепции, указывает И.С.Вдовина:

«Многие парадоксы и противоречия, которые можно обнаружить, читая работы Базена, возникают именно потому, что упускается из виду общая эстетика кино, созданная французским критиком»[27], однако, *«эстетическую концепцию Базена приходится восстанавливать, опираясь на отдельные мысли и высказывания критика, так как ни в одной из его работ нет систематического изложения эстетических воззрений»*[28].

Однако, так как самим Базеном его концепция определяется как принципиально цельная («*...автор, насколько это только было возможно, выбирал статьи наименее напрямую обусловленные злободневной журналисткой. [...] ...критерий, которым мы руководствовались -*

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

27 Вдовина И.С. Философские основы кинокритики А.Базена // Вдовина И.С. Эстетика французского персонализма. - М.: Искусство, 1981. - С.148.

28 Там же.

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. [...] Каждый раз, когда нам это казалось целесообразным, мы ни коем образом не стеснялись их [статьи] *исправлять – как форму, так и содержание.* [...] *...вместо того, чтобы насильно встраивать в существующие статьи наши сегодняшние размышления, чтобы не нарушать естественное течение мыслей»*[29]), то и нами - 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 Базеном знаний о кинематографе, незамеченных и не разрешённых им в процессе *«отбора»* и *«исправления»*. В случае нахождения такого рода несоответствий и противоречий, не подвергая сомнению принципиальную цельность концепции, мы должны будем, во-первых, фиксировать такие моменты, а, во-вторых, исходя из оценки их влияния на логику развёртывания всего представления Базена в целом, констатировать или их незначительность или же существенную внутреннюю противоречивость самой концепции.

Таким образом, мы определяем, что с точки зрения деятельности, направленной на целостное познание концепции 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

29 Bazin A. Avant-Propos // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.7-8.

частях.

1.1.2. Концепция Базена как предметное представление кинематографа в целом. Если представить кинематограф через **фильмопроизводство**, как системообразующую деятельность, то формально можно заключить, что кинематограф как система состоит из трёх основных элементов: **онтологического** (обоснование возможности выделения и определение состава данного элемента будет осуществлено нами во втором параграфе первой главы), **функционального** (связанного со всей совокупностью процессов направленных на создание уникальной формы производного элемента), **производного** (состоящего из множественности уникальных форм - фильмов), а так же **системы связей** как между самими этими элементами, так и с теми средами (физическая, культурная, социальная), в которые они как часть целого включены и взаимодействуют.

Кроме фильмопроизводства есть ещё только один вид деятельности, который наряду с ним составляет кинематограф как цельный объект - **организация фильмопотребления**. Её роль заключается в актуализации уникальных форм производного элемента. Однако, так как данный вид деятельности полностью обусловлен фильмопроизводством, связь производной формы которого как с воспринимающим субъектом, так и с внешней средой, на теоретическом уровне может рассматриваться как осуществляемая минуя деятельность по организации фильмопотребления, то и представление кинематографа как цельного объекта может быть осуществлено без её учёта.

Заглавия томов книги Базена не содержат в себе ещё никакого знания об объекте исследования (кинематографе), но заявляют своё отношение к тому или иному его элементу:

«Онтология и язык» - к онтологическому и функциональному элементам, а так же, возможно, к тем или иным элементам связи;

«Кино и другие искусства» - к совокупности элементов, к элементам связи с культурной средой;

«Кино и социология» - к совокупности элементов, к элементам связи с социальной средой;

«Эстетика реальности: неореализм» - к производному элементу, к элементам связи с физической и, возможно, с иными средами.

Мы видим, что автором заявляется отношение к относительно широкому спектру вопросов, связанных с кинематографом. Из этого, а так же из самого общего - до системного анализа самого текста концепции, мы можем сделать удовлетворяющее нас допущение, что концепция Базена является предметным представлением кинематографа в целом, что так же является её специфической особенностью.

1.1.3. Определение системно ориентированного подхода в качестве методологии исследования. Сформулировав основные специфические особенности концепции Базена как объекта научного познания, а именно: концепция Базена является принципиально цельной структурой, осуществляющей предметное представление кинематографа в целом; при исследовании концепции должно осуществляться контролирование непротиворечивости знаний, содержащихся в различных её частях, и исходя из этих положений, нами должна быть избрана и обоснована методология дальнейшего исследования. А поскольку проблема отсутствия методологии, адекватной специфике исследуемого объекта является ключевой для настоящей работы, то от её решения напрямую зависит результат всего исследования в целом. Стремясь избежать определённой тенденциозности, вполне возможной при использовании традиционных искусствоведческих подходов, мы сочли правомерным обратиться к методологическому подходу, в рамках которого утверждается, что *«методологические знания могут служить руководством при поисках и выработке новых средств научного*

исследования: ведь они описывают и даже заранее проектируют ту деятельность, которую нужно для этого осуществить»[30].

Г.П.Щедровицкий в работе *«Исходные представления и категориальные средства теории деятельности»* говорит о том, что *«в зависимости от целей и задач исследования мы можем выделять в деятельности в качестве относительно целостных и самостоятельных объектов изучения разные структуры, представлять их в виде самостоятельных систем и тогда будут получаться качественно разные представления деятельности»*[31]. На определённом этапе своего исследования он выделяет **три типа представления деятельности.** Первый тип деятельности связан с рассмотрением всего социального организма в качестве единицы деятельности, представленной в виде *«довольно простых структур, соответствующих основным механизмам его жизни»*[32], которые будучи заданы данной структурой, могут считаться полной и самодостаточной системой (*«массовая деятельность»*). Второй тип деятельности возникает при рассмотрении в качестве единицы и системы той деятельности, *«посредством которой решаются отдельные частные задачи»*[33] (*«акт деятельности»*). Третий тип - *«методические представления деятельности в виде набора блоков»*[34], выступающих в роли *«разборных ящиков», помогающих выделять основные элементы как в своей собственной деятельности, так и в деятельности других людей»*[35], то есть особым - абстрактным образом представлять объекты заданные «массовой деятельностью», или же частные «акты деятельности» *(схема 1)*.

Взяв за основу принцип *«методического представления деятельности»*,

---

30 Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. - М.: Шк.Культ.Полит., 1995. - С.158.
31 Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. - М.: Шк.Культ.Полит., 1995. - С.242-243.
32 Там же, С.243.
33 Там же.
34 Там же.
35 Там же, С.244.

а так же приведённую Щедровицким в качестве примера схему, мы можем допустить, что исходным материалом при любой познавательной деятельности будет некий объект или же совокупность каким-то образом связанных между собой объектов, которые в таком виде представляют из себя некий составной, но уже структурно-цельный объект (например, как в нашем случае, когда совокупность материальных и нематериальных объектов, а так же процессы, объединены в единый объект исследования - кинематограф), а продуктом, при познании осуществляемом вне методологического подхода - предметное (субъективное) представление этого объекта, при методологическом познании - его методологическое (объективированное) представление. Так как любого рода познание имеет форму своего выражения, то мы, говоря о представлениях будет подразумевать, что они во всех случаях, затрагиваемых в настоящем исследовании, осуществляются в знаковой или же - в структурно-знаковой форме.

Как мы определили ранее, концепции Базена является предметным представлением кинематографа в целом. Мы не можем проводить наше исследование, сопоставляя её напрямую с кинематографом пока наша собственная позиция не определена как методологическая, а следовательно не является предметной. В противном случае, мы получим исследование искажённое собственным предметным взглядом или же, если мы совместим наш предметный взгляд на кинематограф с предметным взглядом самого Базена, - тоже самое предметное представление кинематографа, что и у Базена, выраженное в той же что и у него или же в несколько иной форме. Однако даже в случае наличия у нас методологического представления изначального объекта исследования (кинематографа), мы не сможем его использовать при разности категориальных принципов задействованных для выражения знания об объекте в методологическом и в предметном представлении этого объекта. Поэтому необходимо, чтобы и

методологическое и предметное представления были гомогенными - однородными по своему категориальному составу.

Наиболее продуктивным методом такого рода гомогенизации на наш взгляд является системный подход, предлагающий представление объектов в их структурной целостности. Сопоставление структур, а так же анализ состава и характера элементов двух различных представлений одного и того же объекта, например методологического представления кинематографа и его предметного представления в концепции Базена, позволяет получить требуемое знание, согласованное с целью и задачами конкретного научного исследования. При отсутствии же в предметном представлении выражения знания об объекте в виде системы (с чем мы и сталкиваемся, исследуя концепцию Базена) - допустимо и продуктивно проецирование структуры методологического представления объекта в виде системы на предметное представление, и выражение его в необходимом для условия исследования структурированном виде.

По степени методологической строгости, а так же операционным возможностям, наиболее подходящим методом, который мы могли бы использовать в качестве методологии исследования, на наш взгляд является **системодеятельностный подход Г.П.Щедровицкого**[36], развёртываемый в рамках разрабатываемой им теории деятельности.

Опираясь на точку зрения Гегеля и Маркса в отношении деятельности, а так же используя выражение мысли В.Гумбольдта в отношении к частной форме деятельности - речи-языку (*«не люди овладевают языком, а язык*

---

36 Имя отечественного философа и методолога Георгия Петровича Щедровицкого во второй половине 80-х годов 20 века уже было связано с кинематографом: по приглашению руководства Союза кинематографистов *«ученый принял активное участие в разработке «Базовой модели» перестройки в советском кино, организовав в Болшево знаменитые «деловые игры»* (Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. VI. - СПб.: Сеанс, 2004. - С.455). К сожалению, выработанная модель была принята руководством страны лишь частично, что, возможно, предопределило последовавший в начале девяностых крах кинопроката, которому уделялось в концепции существенное место, но именно в этой части и подвергшиеся чиновничьей редактуре.

овладевает людьми»[37]), Щедровицкий, формулируя исходные принципы своей теории деятельности, говорит о том, что не деятельность принадлежит человеку, а человек, будучи включённым в неё *«либо в качестве материала, либо в качестве элементов наряду с машинами, вещами, знаками, социальными организациями и т.п.»*[38]. В таком ракурсе деятельность может быть рассмотрена как система, а система всей человеческой деятельности как система полиструктурная, характеризуемая следующим образом:

«Компоненты разного типа, связанные в единство системой деятельности, подчиняются разным группам законов и живут каждый в своем особом процессе. Вместе с тем эти компоненты и процессы их изменения связаны в единство общей системой целостной деятельности. Поэтому можно сказать, что деятельность есть неоднородная полиструктура, объединяющая много разных и разнонаправленных процессов, протекающих с разным темпом и, по сути дела, в разное время»[39].

Пропуская детальное описание теории деятельности, однако, важно отметить то, что *«в зависимости от целей и задач исследования мы можем выделять в деятельности в качестве относительно целостных и самостоятельных объектов изучения разные структуры, представлять их в виде самостоятельных систем и тогда будут получаться качественно разные представления деятельности. Это значит, что Теория Деятельности будет объединять целый ряд различных научных предметов и каждый из них будет характеризоваться своими особыми «единицами» деятельности»*[40].

Как нами уже было определено ранее, такой единицей деятельности в отношении кинематографа является фильмопроизводство. А следовательно,

---

37 Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. - М.: Шк.Культ.Полит., 1995. - С.241.
38 Там же, С.242.
39 Там же.
40 Там же, С.242-243.

исходя из схемы анализа полиструктурной системы[41], данная деятельность должна быть представлена в виде составляющей её процессуальной множественности, а каждый из процессов - через структурно-знаковое представление: материала, самого процесса, а так же организованности материала при данном процессе. И далее: полученные представления должны быть собраны вместе - как бы *«сплющены»* в одно изображение, а полученное таким образом трёхаспектное представление объекта через один из процессов, входящих в системообразующую деятельность, сведено с представлениями всех иных процессов разбираемой деятельности.

Так как объём проводимого таким образом исследования, а так же степень предельной формализации получаемого знания, выходят за рамки возможностей настоящей диссертационной работы, то мы вынуждены отказаться от системодеятельностного подхода в качестве основной методологии настоящего исследования. Однако, не смотря на указанные затруднения, мы будем его использовать в качестве вспомогательного метода в тех частях работы, которые требуют от нас определённой научной строгости - достижения наибольшей познавательной объективности (методологическое представление искусства - *1.2.2*, методологическое представление онтологии кино - *1.2.3*).

Отчасти вынужденно, мы принимаем решение в качестве магистральной методологии исследования использовать менее строгий с процедурной точки зрения, научный подход, позволяющий, оставаясь в языковой плоскости традиционного киноведения, оперировать понятиями и принципами полноценного системного подхода, а так же использовать построения полученные с помощью системодеятельностного подхода, - **системно ориентированный подход**.

Понятие *«системная ориентированность»*, разработанное в 70-х годах 20 века Б.Г.Юдиным, означает *«некоторую специфическую совокупность*

41 Там же, С.257-263.

требований регулятивного характера, налагаемых современной наукой на конкретное исследование»[42]. При этом *«следует отметить, что системная ориентация не должна пониматься как некий алгоритм или набор алгоритмов, лежащий в основе исследовательского движения и предписывающий те или иные ходы этому процессу. [...] Как правило, у исследователя нет необходимости прилагать специальные усилия для того, чтобы его построения отвечали требованиям системной ориентации»*[43].

Юдин выделяет несколько принципиальных черт, характеризующих системную ориентацию исследования: рассмотрение отдельных сторон *«исследуемого явления, процесса и т.п. в их соотнесённости с некоторым объектом как целым»*[44], *«представление об исследуемом объекте как о сложной системе»*[45], конкретизация *«представлений о внутренней упорядоченности отношений и связей между частями, на которые расчленяется исследуемый объект»*[46] - рассмотрение объекта не только как сложной, но и как организованной системы.

Исследователь характеризует системную ориентированность как метод простой и общедоступный, но в тоже время замечает, что *«оборотной стороной этой простоты и общедоступности оказывается невозможность создать на основе таких представлений сколько-нибудь глубокие и содержательные концептуальные построения, относящиеся к объектам самой разной природы. Конструктивность системных идей чаще обнаруживается не в том, что они позволяют строить всеобъемлющие теории; скорее, их эффективность проявляется тогда, когда они заставляют обратить внимание на то, что существующие представления о том или ином исследуемом объекте являются неполными,*

42 Юдин Б.Г. Становление и характер системной ориентации // Системные исследования. Ежегодник 1971. - М., 1972. - С.19.
43 Там же.
44 Там же, С.26.
45 Там же, С.28.
46 Там же, С.30.

односторонними»[47].

Однако предлагаемая системно ориентированным подходом полнота *«является относительной, а не абсолютной - речь идет о более полном изображении по сравнению с существующим, о включении в предмет тех сторон и связей объекта, от которых абстрагировалась предшествующая концепция, а отнюдь не об исчерпывающем отображении всех взаимосвязей и взаимодействий объекта»*[48].

Обратившись к существующим системно ориентированным подходам в киноведении мы должны констатировать следующее. Если не брать в расчёт те подходы, которые в качестве объекта исследования определяют не всю совокупность вопросов, связанных с кинематографом, а только его производный элемент - фильм, фильмы (фильмологический подход и связанное с ним фильмологическое движение, структурно-семиотический подход, герменевтический подход), то таких подходов будет не так уж и много. Среди них можно выделить: разработку комплексного киноведения в СССР[49], системные исследования искусства М.С.Кагана[50], коммуникативный подход в рамках социологических исследований кинематографа[51].

Однако системная ориентация перечисленных исследований заключается не столько в системном представлении самого объекта (кинематографа), сколько в той или иной степени системном выражении наличествующих предметных представлений. То есть данными подходами не вырабатывается

---

47 Юдин Б.Г. Из истории системных исследований: между методологией и идеологией // Вестник ТГПУ. 2008. Выпуск 1(75). - С.33.

48 Юдин Б.Г. Некоторые особенности развития системных исследований // Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник 1980. - М., 1981. - С.9.

49 См.: Лебедев Н.А. О научно-исследовательской работе в кино [Текст] / Н.А.Лебедев // Искусство кино. – 1946. – №4. – С.3-6; Лебедев Н.А. Нужна большая наука о кино [Текст] / Н.А. Лебедев // Кинематограф сегодня: Сборник статей / ВГИК; под общ. ред. В.Н. Ждана. – М.: Искусство, 1967. - С.261-279; Клейман Н. Наш проект [Текст] / Н.Клейман, Л.Козлов // Искусство кино. – 1967. – №7. – С.102-112; Основные направления и проблемы современного киноведения: Проспект для обсуждения [Текст] / Сост.: Л.Козлов, В.Соколов, И.Шилова, М.Ямпольский // Киноведческие записки. – 1994. – №22. – С.80-84.

50 См.: Каган М.С. Художественная деятельность как информационная система [Текст] / М.С.Каган // Искусство кино. – 1975. – №12. – С.99-121; Каган М.С. Морфология искусства [Текст] / М.С.Каган. - Л.: Искусство, 1972.

51 См.: Кинопроцесс в коммуникативной перспективе / ФАКК, НИИ киноискусства; под. общ. ред. М.И.Жабского. - М.: Белый берег, 2008.

методологического отношения к объекту исследования. А так как без этого мы не можем решить основного вопроса, связанного с получением максимально объективированного знания об онтологии кино содержащейся в концепции Базена, то ни один из рассмотренных подходов ни может быть принят нами в качестве методологии настоящего исследования. Таким образом, в нашей работе мы будем вынуждены отказаться от имеющегося опыта использования системно ориентированного подхода в киноведении, вырабатывая собственную стратегию применения данного научного метода к стоящим перед нами познавательным задачам.

Мы можем определить, что для достижения цели исследования (целостного представления онтологии кино, содержащейся в концепции Базена) нам необходимо осуществить три процедуры в рамках системно ориентированного подхода: 1) восстановить формальную структуру концепции Базена и актуализировать те её части, которые не имеют перевода на русский язык; 2) сформировать методологическое представление о «первообразе» предмета нашего исследования - онтологии кино, как элементе кинематографа; 3) в соотнесении с данным представлением произвести анализ текста концепции Базена, вычленить из неё и, по возможности, представить в структурированном виде онтологию кино в предметном представлении Базена. Выполнению первой процедуры будет посвящена вторая глава настоящего исследования, второй - второй параграф первой главы, третьей - третья, центральная, глава диссертационной работы.

§2. Общие представления об онтологии кино как элементе кинематографа.

Для того, чтобы сформировать адекватное философскому понятию онтология представление об онтологии частного объекта - кинематографа, нам необходимо, во-первых, определить ту формальную структуру философского знания, которое стоит за понятием онтология, и которую мы

будем проецировать на исследуемый объект, а, во-вторых, на примере анализа одного из применений понятия онтология к объекту гуманитарной сферы человеческой деятельности - искусству, в трактовке О.А.Кривцуна, показать возможные слабые стороны такого рода проецирования без осуществления предварительного конвенционального определения понятия онтология в отношении к частным объектам. Данная работа поможет нам избежать разночтений в понимании того, что подразумевается под онтологией частного объекта, и, следовательно, уйти от возможных предметных трактовок онтологии кинематографа, позволит выработать лишённое исследовательского волюнтаризма - методологическое отношение к рассматриваемому объекту.

1.2.1. Применение понятия онтология в философии. Самое общее определение онтологии выглядит следующим образом: *«Онтология (от греч. ὄν, род. падеж ὄντος – сущее и λόγος – слово, понятие, учение) - учение о* ***бытии*** *как таковом; раздел философии, изучающий фундаментальные принципы бытия, наиболее общие сущности и категории сущего. Иногда онтология отождествляется с метафизикой, но чаще рассматривается как её основополагающая часть, т.е. как метафизика бытия»*[52].

Будучи разделом философии, понятие онтология естественно является включённым в процесс философской рефлексии и наполняется определённым образом структурированным, конкретно выраженным знанием, характеризующим взгляды того или иного философа/философской школы/философского направления. Так как наша задача на настоящем этапе исследования состоит в определении формальной структуры философского знания, которое стоит за понятием онтология, то нас интересуют не сами частные онтологии, а некие общие структурные составляющие понятия онтология, интерпретируемые этими знаниями.

---

52 Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии Рос. акад. наук, Нац. обществ.-науч. фонд; Науч.-ред. совет.: В.С. Степин [и др.]. - М. : Мысль, 2001, Т. 3. - С.149.

В классических - отстранённо-умозрительных онтологиях (античных, средневековых) такими составляющими являются: **а)** неизменный ключевой элемент/элементы (дух - в идеалистическом монизме; материя - в материалистическом монизме; дух и материя - в дуалистических и монодуалистических онтологиях), **б)** процессы самореализации одного ключевого элемента (в моноистических онтологиях) или же взаимодействия нескольких ключевых элементов (одухотворение и материализация - в дуалистических онтологиях), а также **в)** некое производное наличествование, через предметное представление которого выстраивалась и описывалась - философски интерпретировалась вся конкретная онтологическая система в целом.

Начиная с философии Канта устанавливается зависимость онтологических представлений от наличного уровня и форм познания. Это ничего не добавляет к структурным составляющим понятия онтология, выражаемых в классических онтологиях, однако, ставит вопрос о принципиальной невозможности выработки какой-либо объективированной онтологии. Но очевидно, что этот вопрос касается не столько самой онтологии, как структурированного вариативного знания о *«фундаментальных принципах бытия»*, сколько вопросов теории познания - принципиальной возможности объективной познаваемости чего-либо и наличия/выработки адекватных форм выражения получаемых знаний.

Таким образом, мы можем заключить, что определённые нами ключевые составляющие классических онтологий (субстанциональный элемент/элементы, процесс/процессы его/их самореализации/взаимодействия, производное/производные) могут быть приняты нами в качестве формальной структуры философского знания, которая стоит за понятием онтология. Данную структуру мы и будем использовать в дальнейшем нашем исследовании.

1.2.2. Применение понятия онтология к частным объектам (на примере онтологии искусства). 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 отношении к не философскому знанию - определенному объекту исследования, 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, вернее, субъективной (предметной), в объекте не философского исследования должны объективно присутствовать такие элементы, которые по отношению ко всем остальным характеризовались бы как субстанциональные (сущностные и неизменные). Только при наличии таких элементов, их корректном выделении и выражении, не связанным с тем или иным предметным представлением, построение онтологии того или иного объекта методологически правомерно и продуктивно. Во всех иных случаях - онтологический статус теоретических построений имеет чисто номинальный характер.

Один из авторитетных современных отечественных исследователей эстетики О.А.Кривцун в главе «Онтология искусства» учебника по эстетике заключает, что *«проблемы, которые рассматривает онтология искусства, распадаются на два русла»*[53]: *«Первое связано с изучением способа бытия художественного произведения как чувственно-материального объекта, т.е. речь идёт об онтологическом статусе искусства, степени объективности его содержания, форм его зависимости (независимости) от воспринимающего субъекта и историко-культурного контекста»*[54], второе

53 Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. - 2-е изд., доп. - М.: Аспект Пресс, 2001. - С.168.
54 Там же.

связано с вопросами *«Какой должна быть идеальная модель художественного восприятия, преодолевающая поверхностный психологизм и очищающая восприятие от случайных («неподлинных») онтологических знаков, символов? В какой мере через художественное переживание можно проникнуть в сущностные характеристики бытия?»*[55].

С точки зрения определённой нами структуры, стоящей за понятием онтология, ни то, ни другое «русло», обозначенное О.Кривцуном, не имеет отношения к онтологии частного объекта, в данном случае - к онтологии искусства. Причём не онтологический характер обозначенных Кривцуном направлений содержится уже в самом их описании, актуализирующем в первую очередь вопросы познания. В качестве доказательства данного утверждения мы приведём пример построения онтологии искусства на основе определённой нами структуры, стоящей за философским понятием онтология.

Для этого мы обратимся к разрабатываемому Г.П.Щедровицким в рамках теории деятельности системодеятельностному подходу.

Указывая на несовершенство *«эмпирической»* и *«абстрактно-логической»* системы описания объекта Г.П.Щедровицкий определяет, что на каком-то этапе развития науки основным методом исследования становится **конструирование структурных моделей**:

«Если раньше шли от эмпирически выявленных зависимостей сторон объектов к определяющим их структурным связям и таким образом анализировали, расчленяли в абстракциях заданный объект, то теперь уже в исходной точке начали строить, конструировать другой объект, структурный, который рассматривается как заместитель или модель исследуемого объекта и именно для этого создается. Поскольку структура модели строится самим исследователем, она известна, а поскольку она рассматривается как модель исследуемого объекта, то считается

55 Там же, С.170.

познанной и структура последнего»[56].

Необходимость конструирования такого рода моделей приводит Г.П.Щедровицкого к потребности выработки специфических принципов, накладываемых на процедуры, с помощью которых такие модели могут быть получены.

Отказывая «классическим» процедурам (1. разложение объекта на части и объединение частей в целое; 2. измерение эмпирически заданного объекта и *«фиксация»* его сторон или свойств в различных по своему формальному строению характеристиках; 3. погружение элементов и объединяющей их структуры как бы внутрь целого и обратная операция «извлечения», «вынимания» элементов или структуры из этого целого)[57], с помощью которых обычно определялась *«онтологическая картина системного подхода»*[58], в соответствии современным научным задачам Щедровицкий предлагает иную процедурную базу, а следовательно, - иную онтологическую картину системы, иные основные категории системного подхода, иные исследовательские проблемы:

«В основании нового представления о системе лежат не структура и не материальные элементы, а процесс, определяющий лицо объекта и задающий его целостность; в одних случаях это будет процесс функционирования, в других — процесс развития, в третьих - их единство»[59]. Так как условием существования какой-либо системы является материал, то *«именно процесс и материал создают то исходное противопоставление, на основе которого и вокруг которого строится затем системный анализ и создаются его основные категории»*[60] (структура, организованность, форма и

56 Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. - М.: Шк.Культ.Полит., 1995. - С.178.

57 Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. - М.: Шк.Культ.Полит., 1995. - С.249-250.

58 Щедровицкий Г.П. Два понятия системы // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. - М.: Шк.Культ.Полит., 1995. - С.228.

59 Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. - М.: Шк.Культ.Полит., 1995. - С.254.

60 Там же, С.255.

т.д.).

Таким образом, для получения абстрагированного от условностей каких бы ни было предметных представлений и в тоже время более-менее конкретизированного определения искусства, используя системодеятельностный подход Г.П.Щедровицкого, мы представим его через материал, деятельность и организацию материала при данной деятельности.

Чтобы полно и корректно определить изначальный материал, в первую очередь, нам необходимо установить характер самой деятельности, направленной на создание произведений искусства (здесь мы будем говорить исключительно о так называемых «классических» искусствах: литература, живопись, скульптура, архитектура, музыка, театр). И сразу же мы должны заключить, что не вставая на определённую предметоформирующую позицию, мы не можем отделить деятельность человека, направленную на создание произведений искусства в виде материальных или знаковых артефактов от деятельности человека, связанной с производством любых других материальных или знаковых артефактов. (Вводя понятие **предметоформирующая познавательная установка**, мы имеем в виду, что тот или иной не моделирующий подход априори содержит в себе определённые познавательные установки, имеющие детерминированный характер, которые формируют самое общее представление об объекте как о предмете). Таким образом, мы можем определить, что материалом для рассматриваемой деятельности могут являться любые объекты материального мира, включая самого человека, а так же чувственные или умственные абстракции. Организованностью материала при такого рода деятельности будут уже упомянутые выше материальные или знаковые артефакты - объекты материального мира, а так же выраженные через знаки абстракции, обусловленные деятельностью одного человека или группы людей.

Выражая полученное построение в виде определённой нами структуры, стоящей за понятием онтология, мы должны сказать о человеке, как о субстанциональном элементе онтологии искусства, который в процессе самореализации создаёт некий производный элемент. Однако это производное может быть рассмотрено 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.

Таким образом, мы можем заключить, что **проблемное поле изучения классических искусств не онтологическое, а эпистемологическое**, - способ систематизации, интерпретации и оценки объектов, номинально относимых к произведениям искусства, зависит исключительно от субъективного взгляда на них исследователя, обусловленного той предметоформирующей позицией, на которой он находится или же от его критического отношения к этой занимаемой им позиции.

Данное заключение, во-первых, доказывает изначально данную нами оценку построениям Кривцуна как не онтологическим, а, во-вторых, ставит перед нами вопрос о необходимости не просто построения самой общей схемы онтологии кинематографа с использованием определённой нами структуры, стоящей за философским понятием онтология, но и доказательства наличия проблемного поля изучения кинематографа, лежащего в онтологической плоскости. В противном случае, как и в отношении к классическим искусствам, мы должны будем признать эпистемологический характер вопросов некорректно относимых к вопросам онтологии частного объекта и каким-то образом скорректировать основную часть настоящего исследования, направленного на вычленение и целостное построение онтологии кино в концепции Андре Базена.

1.2.3. Применение понятия онтология к кинематографу. Определяя

концепцию Андре Базена как предметное представление кинематографа в целом (1.1.2.), и представляя кинематограф через фильмопроизводство как системообразующий вид деятельности, мы формально заключили, что кинематограф как система состоит из трёх элементов (онтологического, функционального, производного) и системы связей как между самими этими элементами, так и с теми средами (физическая, культурная, социальная), в которые они как часть целого включены и взаимодействуют. Теперь, на данном этапе исследования, нам необходимо спроецировать определённую нами структуру, стоящую за философским понятием онтология на кинематограф, рассмотренный во всей совокупности связанных с ним вопросов. Для этого мы используем уже апробированный нами метод представления объекта через материал, процесс и организацию материала при данном процессе.

Так как фильмопроизводство как системообразующий вид деятельности может быть разложен на довольно-таки большое количество процессов, то нам необходимо выделить центральный из них, без которого будет невозможна вся процессуальная цепочка в целом, и именно поэтому через разбор данного процесса и может быть, при наличии, выявлен и представлен онтологический элемент рассматриваемого объекта (кинематографа). Таким процессом является **процесс фиксации** техническим аппаратом (аппаратом фиксации) развёртывающейся перед его объективом пространственно-временной ситуации.

Указанное при определении процесса фиксации понятие *пространственно-временная ситуация* не является полноценным описанием материала, с которым имеет дело аппарат фиксации, а при подробном разборе оказывается, что сам этот материал обладает субстанциональными свойствами по отношению как к рассматриваемому процессу, так и к организации материала при нём (зафиксированному, о чём речь пойдёт

далее). Для того, чтобы определить фиксируемое, мы должны отказаться от таких многозначных и в тоже время неопределённых понятий как «реальность», «действительность», «матрица реального времени» и т.д., и каким-то образом представить его в допредметном виде. Так как мы не можем использовать для определения фиксируемого понятие физическая среда, ведь в противном случае мы встанем на определённую - материалистическую предметоформирующую позицию, то мы введём понятие непосредственная среда и определим её так:

Непосредственная среда - это 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 разбираемому нами 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 то, что мы называем процессом фиксации, необходимо определить, как **процесс взаимодействия аппарата фиксации и непосредственной среды**. В результате такого взаимодействия возникает *производное - зафиксированное*, которое можно определить следующим образом:

Зафиксированное - это 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.

Полученное определение показало, что выявленная через представление материал-процесс-организация материала при нем (непосредственная среда - процесс взаимодействия аппарата фиксации и непосредственной среды - зафиксированное) структура онтологического элемента кинематографа (непосредственная среда и аппарат фиксации - субстанциональные элементы, процесс их взаимодействия - креационный процесс, зафиксированное - производное) является не полной: наряду с процессом фиксации системообразующим процессом является **процесс трансляции**.

Представляя процесс трансляции через материал-процесс-организацию материала при нем, мы можем определить, что материалом будет являться

зафиксированное, процессом - процесс перевода проекционным аппаратом зафиксированного в его экранную форму, организованностью материала при разбираемом процессе - экранная форма зафиксированного как элемент некоей ситуации, обусловленной уникальной пространственно-временной координатой и являющейся частью непосредственной среды. Используя данное построение, мы можем сформулировать определение трансляции зафиксированного:

Трансляция зафиксированного - это актуализация визуальной/аудиовизуальной формы зафиксированного с помощью проекционного аппарата на той или иной экранной плоскости, входящей в структурный состав некоей ситуации, обусловленной уникальной пространственно-временной координатой и являющейся частью непосредственной среды, в результате чего указанная ситуация оказывается трансформированной разбираемым процессом, а организованность материала при нём - экранная форма зафиксированного становится элементом этой ситуации.

Проецируя структуру, стоящую за философским понятием онтология на процесс трансляции зафиксированного, мы можем определить, что за субстанциональный элемент нами должен 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 обе полученные нами онтологические структуры, мы

получаем единую структуру для всего кинематографа в целом: субстанциональные элементы - непосредственная среда, аппарат фиксации, проекционный аппарат; процессы - взаимодействия между непосредственной средой и аппаратом фиксации, процесс актуализации проекционным аппаратом зафиксированного, являющийся одновременно в отношении непосредственной среды трансформирующим процессом; организованности материалов при данных процессах - зафиксированное, экранная форма зафиксированного.

Так как вводя понятие непосредственная среда, мы охарактеризовали её как принципиально непознаваемое онтологическое наличествование, то теперь 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, наконец, в-третьих, с чем-то определённым соотносить это самое зафиксированное и его принципиальные формы (см. далее), мы должны определить и сформулировать доступные для оперирования понятия, которые мы будем для этого использовать. Таковыми будут:

1) **ситуация в широком значении** - фрагментация непосредственной среды в виде соотнесённости избранных элементов материального мира, выраженной в любого рода предметной (абстрактной, знаковой, изобразительной) форме (в таком значении под ситуацией может пониматься любого рода субъективное представление о непосредственной среде, выражаемое через предметное представление существовавших, наличествующих, предполагаемых или же фантазийных материальных форм в статике или генезисе, или же - через предметное представление возможных принципов их организации; как то - замысел фильма, сценарий фильма, живопись и т.д.);

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 (в таком значении под ситуацией понимается некий конкретный - прошедший или продолжающийся исторический период времени, или же единомоментное событие, ограниченное какими-либо конкретными или же достаточно широкими пространственно-временными рамками; как то - историческая эпоха, историческое событие и т.д.);

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 (сделанному моментальному фотографическому кадру будет соответствовать определённая реализованная внутрикадровая ситуация в момент фиксации с уникальной пространственно-временной координатой, съёмочному кадру - реализованная внутрикадровая ситуация в момент фиксации с уникальным пространственно-временным периодом).

Используя полученные определения, мы изобразим онтологический элемент кинематографа в виде простейшей структурно-знаковой модели, обозначив отношение зафиксированного, а так же его экранной формы, с

соответствующей ему реализованной внутрикадровой ситуацией 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 (*схема 2*).

Для того, чтобы полученная модель была более функциональной, мы должны добавить указание на 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 нами подразумевается такое воздействие на зафиксированное, в результате которого его визуальная обусловленность становится неадекватной первоначальной форме; то есть, например, осветление или затемнение изображения кадра не будет его трансформацией, но - выявлением вариативных визуальных характеристик, содержащихся в нём самом, а вот наложение на один кадр изображения хотя бы части другого кадра (выразительных облаков вместо тусклого неба исходного кадра), не говоря уже о врисовке в визуальную форму зафиксированного каких-либо объектов будет являться трансформацией; в качестве примера примитивных форм трансформации можно привести двойное экспонирование, наплывы и т.д.; на сегодняшний день основной формой трансформации является компьютерная обработка изображения);

- **зафиксированное соединённое** (два и более съёмочных кадра, соединение которых между собой приводит к возникновению некой фрагментарной (не рассматриваемой как целое) структуры, внутри которой каждый из кадров, оставаясь связанным с соответствующей ему

реализованной внутрикадровой ситуации в момент фиксации онтологическим соответствием, будучи рассмотренный как часть структуры теряет указанный онтологический характер связи, который переходит в так или иначе определяемое отношение всей структуры к каждой из реализуемых внутрикадровых ситуаций в момент фиксации, соответствующих составным кадрам структуры);

- з**афиксированное организованное** (фильм, фильмическая структура, рассматриваемая как более сложный вариант зафиксированного соединённого, характеризуемый, 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 ситуацией в узком и широком значении (*схема 3*).

Полученное методологическое (допредметное) представление онтологии кино (состав, структура), мы будем использовать в качестве модели при вычленении и целостном представлении онтологии кино в концепции Андре Базена.

ГЛАВА II. ФОРМАЛЬНАЯ СТРУКТУРА КОНЦЕПЦИИ АНДРЕ БАЗЕНА

Для разрешения первого из выявленных нами в Введении противоречий, связанных с концепцией Базена, которое возникает в связи с тем, что исследователями наследия французского теоретика зачастую не берётся в расчёт или же пропускается как нечто несущественное, принципиальное концептуальное деление Базеном своей концепции на четыре части, а также игнорируется цельность первой, важнейшей (Онтология и язык), и второй (Кино и другие искусства), полностью собранных, отредактированных, содержательно и конструктивно выстроенных им самим незадолго до смерти, а так же для полноценного ведения дальнейшего нашего исследования, связанного с рассмотрением концепции в её принципиальной авторской цельности, мы должны, во-первых, привести полную формальную структуру концепции (параграф первый - *«Формальная структура концепции Андре Базена»*), а, во-вторых, в самом общем виде представить те её элементы (статьи), которые не имеют перевода на русский язык (параграф второй - *«Актуализация статей первого тома книги «Что такое кино?», не имеющих перевода на русский язык»*).

§1. Формальная структура концепции Андре Базена.

Книга «Что такое кино?», являющаяся концептуальным авторским сборником ранее разрозненных статей, состоит из четырёх томов, структура двух первых из которых так же имеет концептуальный авторский характер (в приводимом перечне статей, после оригинального заглавия и его перевода, на следующей строке помещается указание на наличие или отсутствие русскоязычного перевода, и в случае наличия - указывается его источник):

ПЕРВЫЙ ТОМ: Ontologie et Langage (Онтология и язык).

Avant propos (Предисловие)

Перевод: отсутствует.

I. Ontologie de l'image photographique (Онтология фотографического образа)

Перевод: Базен А. Онтология фотографического образа / Пер. с фр. В.Божович // Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.40-47.

II. Le mythe du cinéma total (Миф тотального кино)

Перевод: Базен А. Миф тотального кино / Пер. с фр. В.Божович // Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.47-53.

III. Vie et mort de la surimpression (Жизнь и смерть двойной экспозиции)

Перевод: отсутствует.

IV. A propos de *Pourquoi nous combattions*. Histoire, documents et actualités (По поводу фильма «Почему мы сражаемся». История, документы и новости)

Перевод: Базен А. По поводу фильма «Почему мы сражаемся» / Пер. с фр. В.Божович // Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.53-59.

V. A propos de Jean Painlevé (По поводу Жана Пенлеве)

Перевод: отсутствует.

VI. A la recherche du temps perdu: *Paris 1900*. (В поисках утраченного времени: Париж 1900)

Перевод: отсутствует.

VII. Le cinéma et l'exploration (Кино и исследование)

Перевод: отсутствует.

VIII. *Le Paradis des hommes* (Рай людей)

Перевод: отсутствует.

IX. *Le Monde du silence* (Мир тишины)

Перевод: отсутствует.

X. Mort tous les après-midi (Смерть после полудня и каждый день)

Перевод: Базен А. Смерть после полудня и каждый день / Пер. с фр.

В.Божович // Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.59-65.

XI. André Gide (Андре Жид)

Перевод: отсутствует.

XII. Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique (Миф Сталина в советском кино)

Перевод: Базен А. Миф Сталина в советском кино // Киноведческие записки №1, С.155-169.

XIII. Pastiche et Postiche ou le néant pour une moustache (Пародия и фальшивка, или ничто за усы**)**

Перевод: отсутствует.

XIV. Introduction à une symbolique de Charlot (Введение в символику Чарли)

Перевод: Базен А. Введение к символическому истолкованию образа Чарли / Пер. с фр. В.Божович // Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.65-74.

XV. M. Hulot et temps (Господин Юло и время)

Перевод: Базен А. Господин Юло и время / Пер. с фр. В.Божович // Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.74-80.

XVI. Montage interdit (Монтаж запрещён)

Перевод: отсутствует.

XVII. L' évolution du langage cinématographique (Эволюция кинематографического языка)

Перевод: Базен А. Эволюция кинематографического языка // Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.80-97.

XVIII. William Wyler ou le janséniste de la mise en scéne

Перевод: Базен А. Уильям Уайлер, янсенист мизансцены / Пер. с фр. В.Божович // Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.97-120.

ВТОРОЙ ТОМ: Le cinéma et les autres arts (Кино и другие искусства).

I. Pour un cinéma impur: Défense de l' adaptation (За «нечистое» кино: Защита экранизации)

Перевод: Базен А. За «нечистое» кино. (В защиту экранизации) // Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.122-146.

II. Le Journal d' un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson («Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона)

Перевод: Базен А. «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки №17, С.70-93.

III. *M. Ripois* avec ou sans Némésis («Господин Рипуа» с Немезидой или без неё)

Перевод: Базен А. «Господин Рипуа» с Немезидой или без неё // Киноведческие записки №35, С.202-211.

IV. Théâtre et Cinéma (Театр и кино)

Перевод: Базен А. Театр и кино // Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.146-195.

V. Le cas Pagnol (Паньоль - частный случай)

Перевод: Базен А. Паньоль - частный случай // Киноведческие записки №35, С.211-215.

VI. Peinture et Cinéma (Живопись и кино)

Перевод: Базен А. Живопись и кино // Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.195-200.

VII. Un film bergsonien: *Le Mystère Picasso* (Фильм в стиле Бергсона: Таинство Пикассо)

Перевод: Базен А. «Тайна Пикассо».Фильм в стиле Бергсона // Киноведческие записки №19, С.149-155.

ТРЕТИЙ ТОМ: Cinéma et Sociologie (Кино и социология).

ЧЕТВЁРТЫЙ ТОМ: Une esthétique de la Réalité: le neo-réalisme (Эстетика реальности: неореализм).

Определив формальную структуру концепции Базена, в самом общем виде мы представим те её элементы (статьи), которые не имеют перевода на русский язык.

§2. «Актуализация статей первого тома книги «Что такое кино?», не имеющих перевода на русский язык».

По тем или иным причинам на настоящее время девять статей первого тома книги «Что такое кино» не имеют перевода на русский язык. Это (римская цифра указывает на порядковый номер статьи в томе): III. Vie et mort de la surimpression (*Жизнь и смерть двойной экспозиции*), V. A propos de Jean Painlevé (*По поводу Жана Пенлеве*), VI. A la recherche du temps perdu: Paris 1900 (*В поисках утраченного времени: Париж 1900*), VII. Le cinéma et l'exploration (*Кино и исследование*), VIII. Le Paradis des hommes (*Рай людей*), IX. Le Monde du silence (*Мир тишины*), XI. André Gide (*Андре Жид*), XIII. Pastiche et Postiche ou le néant pour une moustache (*Пародия и фальшивка, или ничто за усы*), XVI. Montage interdit (Монтаж запрещён). Так же не имеет перевода Avant propos (*Предисловие*) к первому тому книги «Что такое кино?», основные принципиальные моменты которого были актуализированы нами в *Введении*.

Таким образом, на настоящем этапе нашей работы мы должны ввести в научный оборот отечественного киноведения перечисленные статьи Базена, чтобы в дальнейшем, при исследовании и целостном представлении онтологии кино, содержащейся в разбираемой концепции, иметь возможность использовать их наравне с общеизвестными статьями первых двух томов книги «Что такое кино?».

2.2.1. «Жизнь и смерть двойной экспозиции» (III. Vie et mort de la surimpression). Говоря о том, что *«оппозиция, которую некоторые хотели бы видеть между предназначением кино к почти документальному выражению реальности и возможности побега в фантастическое и мечты,*

предложенного кинематографической техникой, в своей основе искусственна»[61], ведь *«фантастическое в кино возможно только вследствие неотразимого реализма фотоснимка»*[62], разбирая три американских фильма («Умерший упрямец»[63], «Её три возлюбленные»[64], «Our Town: городок без истории»[65]), 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). Описывая связанные с использованием двойной экспозиции в указанных фильмах неожиданно возникающие *«относительность реализма и правдоподобие трюкачества»*[66], Базен делает вывод, что *«двойная экспозиция, в соответствии с логикой, может только условно представить воображаемое»*[67], а её *«описательные возможности в воссоздании сверхъестественного оказываются недостаточными»*[68]: *«В действительности, используемые способы начиная с Мильеса, являются только соглашением. Мы их принимали за чистую монету с той же доброй волей, что и зрители ярмарочных кинотеатров. Ускоренная киносъёмка и двойная экспозиция никогда не фигурировали в наших кошмарах. Двойная экспозиция на экране означает «Внимание, нереальный мир», воображаемый персонаж. Она ни коем образом не представляет того, чем действительно являются галлюцинации или мечты и уж тем более того, чем был бы*

61 Bazin A. Vie et mort de la surimpression // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.27.
62 Ibid.
63 Here Comes Mr. Jordan / А вот и мистер Джордан (1941, реж. А.Холл, США), игр.; так как во французском прокате фильм шел под названием «Умерший упрямец», то Базен в своей статье использует именно это название.
64 Tom, Dick and Harry / Том, Дик и Гарри (1941, реж. Г.Канин, США), игр.; так как во французском прокате фильм шел под названием «Её три возлюбленные», то Базен в своей статье использует именно это название.
65 Our Town / Наш город (1940, реж. С.Вуд, США), игр.
66 Bazin A. Vie et mort de la surimpression // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.27.
67 Ibid., p.30.
68 Ibid.

призрак»[69].

2.2.2. «По поводу Жана Пенлеве» (V. A propos de Jean Painlevé). В этой небольшой заметке Базен рассуждает о содержании зафиксированного с помощью макросъёмки как об идеальной самоорганизованной визуальной драме, задумать и осуществить которую не в силах никакое *«кино «воображения»*[70]: *«Когда Мембридж и Марей снимали свои первые научно-исследовательские фильмы, они не только изобретали технику кино, но одновременно создавали наиболее чистую его эстетику.* […] *Именно в условиях утилитарного поиска, при абсолютной отмене эстетических намерений как таковых, кинематографическая красота развивается как сверхъестественная милость.* […] *Только камера обладала магическим свойством проникновения в сверхъестественный мир, в котором высшая красота сразу и совершенно случайно идентифицируется с природой: то есть со всем тем, что традиционная эстетика рассматривает в качестве противоположности искусства. Только сюрреалисты предчувствовали его существование и искали в почти безличной автоматике своего воображения тайну получения изображения»*[71]. В тоже время Базен отмечает, что попытка проиллюстрировать такого рода изображение музыкой приводит, во-первых, к потери подлинности изображаемого в глазах зрителя: *«...часть публики протестовала, как против кощунственной профанации, против джазовой музыки, которая комментировала маленькие подводные драмы в фильме «Пресноводные убийцы»*[72] [73]; а, во-вторых, к сообщению изображаемому музыкой неких, не содержащихся в нём самом смыслов: *«...Э.Морен*[74] *с полным правом заключает, что музыка играет роль определённых*

69 Ibid., p.28.
70 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.
71 Ibid.
72 Assassins d'eau douce / Пресноводные убийцы (1947, реж. Ж.Пенлеве, Франция), к/м, науч.-попул.
73 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.39.
74 Базен ссылается на книгу: E.Morin «Le cinéma ou l'homme immaginaire»

подзаголовков, что она придаёт значение изображению»[75].

2.2.3. «В поисках утраченного времени: Париж 1900» (VI. A la recherche du temps perdu: Paris 1900). В данной статье Базен говорит о фильме Николя Ведре «Париж 1900»[76], как о фильме идеально организованном из наличествующего зафиксированного хроникального материала, ситуационная основа которого оценивается им как наилучшим образом самоорганизующаяся: *«почему у случая и реальности больше таланта, чем у всех кинематографистов мира?»*[77]. В этой связи Базен определённым образом характеризует своеобразие кинематографа: *«...минувший мир снова возвращается к нам, реальнее, чем мы сами, и всё же фантастичнее. Пруст получал вознаграждение за обретённое Время в невыразимой радости растворяться в своём воспоминании. Здесь же, напротив, эстетическая радость рождается от щемящей тоски*[78]*, так как эти «воспоминания» нам не принадлежат. Они выражают парадокс наличия объективного прошлого, памяти, чуждой по отношению к нашему сознанию. Кино - механизм, который обнаруживает время, чтобы его утратить иным - наилучшим образом. «Париж 1900» знаменует появление специфически кинематографической трагедии, трагедии дважды утерянного времени»*[79]. В тоже время он указывает на значительную роль авторов фильма, как людей сумевших отобрать и определённым образом организовать имеющийся в архивах и доступный для них кинематографический материал: *«Однако мы не думаем, что заслуга авторов ограничена существованием всех этих кинематографических документов эпохи, которые они использовали особенным образом. Их успех, напротив, обусловлен тонкой работой*

75 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.39.

76 Paris 1900 / Париж 1900 (1947, реж. Н.Ведре, Франция), док.

77 Bazin A. A la recherche du temps perdu: Paris 1900 // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.43.

78 Здесь Базеном употреблено слово *dechirement*, которое может быть переведено и как *щемящая тоска*, и как *душевная боль*, и как *страдание*.

79 Bazin A. A la recherche du temps perdu: Paris 1900 // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.41.

избранного средства - осознанностью выбора из огромного материала. В ритме и в понимании монтажа, во всех хитростях изысканного вкуса и культуры, которые пришлось задействовать, чтобы приручить эти призраки, не упуская из виду партитуру Гая Бернарда - образец музыки к кинофильму»[80].

2.2.4. «Кино и исследование» (VII. Le cinéma et l'exploration). Ссылаясь на Жана Тевено[81], 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»*[82], на период с 1930 по 1940 гг. Говоря о послевоенном периоде, Базен отмечает возвращение к *«документальной достоверности»*[83]. В связи с этим он разбирает три фильма, иллюстрирующие различные отношения их авторов к ситуации - непосредственному кинематографическому материалу:

«Приключение без возвращения»[84], в котором авторы пытаются имитировать-реконструировать и выдать за аутентичные реальные события, происходившие с экспедицией капитана Роберта Скотта в 1911-12 гг.;

«Гренландию»[85], съёмки которой происходили в рамках французской полярной экспедиции П.-Э. Виктора в 1948-1951 гг., которая *«без сомнения содержала опасности, но менее всего возможные неожиданности»*[86], связанные с фиксацией происходящего, так что авторы фильма становились простыми регистраторами - *«официальным свидетелем как метеоролог или*

80 Ibid., p.42.
81 A.F.Liotard, Samivel, J.Thévenot Cinéma d'exploration, Cinéma an long cours. - Paris, 1950.
82 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.
83 Ibid., p.47.
84 Scott of the Antarctic / Скотт в Антарктике (1948, реж. Ч.Френд, Великобритания), игр.; так как во французском прокате фильм шел под названием «Приключение без возвращения», то Базен в своей статье использует именно это название.
85 Greenland / Гренландия (1952, реж. М.Ишак, Ж.-Ж.Лангепин, Франция), док.
86 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.50.

геолог»[87];

«Кон-Тики»[88], фильм снятый любительской камерой, зафиксировавшей прерывистые и визуально невыразительные (порой даже не различимые) фрагменты путешествия Тура Хейердала 1947 года, но о котором Базен говорит: *«восхитителен и вызывающий волнение. Почему? Потому что его осуществление абсолютно идентифицируется с действием, которое он сообщает столь несовершенно»*[89].

Базен крайне негативно высказывается в отношениии фильма «Приключение без возвращения»: *«Все макеты в студии создают смелое трюкачество и имитацию. И ради чего? Чтобы имитировать неподражаемое, реконструировать то, что имеет место только однажды: риск, приключение, смерть»*[90], и даёт весьма положительную оценку фильму «Кон-Тики»: *«Кон-Тики» восхитителен и вызывает волнение. Почему? Потому что то как он снят, абсолютно идентифицируется с действием, о котором он сообщает столь несовершенно; потому что в самом фильме аспект приключения! Эти размытые и дрожащие изображения - объективная память участников драмы»*[91]; *«Кинематографическое свидетельство - то, что человек смог вырвать у события, которое требовало в тоже время его участия в нём. Но насколько трогательнее эти обломки, спасённые от бури, чем рассказ последовательно и без пропусков организованного репортажа. Так как фильм не создан только тем, что видится. Его недостатки свидетельствуют о его достоверности...»*[92]. В заключении статьи Базен делает важное заключение, касающееся соотнесения естественного человеческого воспоминания и зафиксированного как воспоминания, имеющего материальное воплощение: *«Память -*

87 Ibid.
88 Kon-Tiki / Кон-Тики (1950, реж. Т. Хейердал, Швеция-Норвегия), док.
89 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.52.
90 Ibid., p.49.
91 Ibid., p.52.
92 Ibid., p.54.

наиболее достоверный фильм, единственный, который производит впечатление в любой момент вплоть до самой смерти. Но который различает разницу между воспоминанием и этим объективным изображением, которое его увековечивает!»[93].

2.2.5. «Рай людей» (VIII. Le Paradis des hommes). Базен критикует фильмы *«нео-документаризма»*[94], в частности итальянский фильм «Рай людей»[95], 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: *«...они* [авторы фильма - Прим. С.Ш.] *воздействуют на реальность со скандальной наглостью, и даже осмеливаются «её улучшать» и исправлять, когда она им кажется некрасивой и не согласующейся с экзотической мифологией, которая составляет сущность этих псевдо-документальных фильмов.* [...] *Трюкачество касается замысла и намерения, оно не может проникнуть через саму материю в материальную организацию мира. Можно, например, сравнить эстетическую ложь такого рода фильмов с ложью кинематографического монтажа, который создаёт между планами дополнительные смыслы, которые природа каждого из них по отдельности не предполагает»*[96]; *«...великолепие документа, его поэзия не независимы от его девственности. Безусловно изнасилованная женщина остаётся красивой, но это - не та же женщина»*[97].

2.2.6. «Мир тишины» (IX. Le Monde du silence). Утверждая, что *«подводные фильмы - единственная радикальная новинка в документальном*

---

93 Ibid.

94 Bazin A. Le Paradis des hommes // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.55.

95 L'ultimo paradiso / Последний рай (1955, реж. Ф.Квиличи, Италия), док.; так как во французском прокате фильм шел под названием «Рай людей», то Базен в своей статье использует именно это название.

96 Bazin A. Le Paradis des hommes // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.55-56.

97 Ibid., p.57.

кино после полнометражных фильмов-путешествий 20х-30-х годов»[98], Базен описывает фильм «Мир тишины»[99] и, сравнивая его с «Потерянным континентом»[100], утверждает неправомерность такой реконструкции фиксируемого события в документальном кино, которое затем будет выдано за событие реально произошедшее, но в тоже время выдвигает условия, при котором это оказывается возможным - онтологически соответствующим имитируемой реализованной ситуации:

«Я должен сказать, что этот ряд сцен не является лучшим в фильме[101]*, потому что в них есть слишком умышленно поэтическое. Но это - существенная критика. Для формы она вполне законна. Реализация реконструкции данной материи приемлемо при двух условиях: 1) мы не ищем способ, чтобы обмануть зрителя, 2) природа события не должна быть противоречива в своём восстановлении. Таким образом, в «Потерянном континенте» нас пытаются заставить постоянно забывать о присутствии команды кинематографистов и сделать из нас присутствующих при подлинных и естественных событиях, не знающих о том, что эти события могли быть восстановлены.* […]

Напротив, вполне позволено восстановить открытие обломков кораблекрушения, так как произошедший факт воспроизводится при минимуме постановки, позволяющей понять и передать волнение исследователя. Самое большое, что можно потребовать от кинематографиста - чтобы он не пытался скрывать способ. Но в этом мы не можем упрекнуть Кусто и Маля, которые много раз в течении фильма показывают нам материал, в котором снимают сами себя по пути к месту съёмки. Этого достаточно, чтобы предприняв небольшое умственное

98 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.

99 Le monde du silence / Мир тишины (1956, реж. Ж.-И.Кусто, Л.Маль, Франция-Италия), док.

100 Continente perduto / Потерянный континент (1954, реж. Э.Грас, Д Мозер, Л. Бонци, Италия), док.

101 Речь идёт о сценах, в которых присутствует *«невидимая постановка»*, в первую очередь - сцена исследования пловцом обломков кораблекрушения.

усилие, быть обманутым только в той степени, которая предполагает получение от обмана удовольствия»[102];

«То, что мне кажется действительно удачным в фильме - это апостериорная организация непредвиденных событий для того, чтобы представлять их логично и ясно, не вредя их достоверности»[103];

«Кинематографисты никогда не теряют контроль над событием, но в тоже время сама его величина превосходит их - поэзия изображения сильнее и богаче интерпретацией, того, что могут ей сообщить авторы фильма»[104];

«В сущности проблема в такого рода документальных фильмах двойственная. Она сводится к вопросу техники и проблеме морали. Речь идёт о том, чтобы плутовать, чтобы видеть лучше и между тем не обманывать зрителя»[105];

«...[идеал - Прим. С.Ш.] *состоит в том, чтобы располагать самым удачным местом наблюдения, которое не изменяет облик и значение наблюдаемого предмета»*[106].

2.2.7. «Андре Жид» (XI. André Gide). Статья посвящена фильму «С Андре Жидом»[107], который критикуется Базеном за то, что он *«предполагает уже знаменитого и триумфального Жида»*[108], 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 Базен, во-первых, критикует монтаж, как творческий приём, меняющий смысловое значение зафиксированного: *«Пришло время, когда мы вновь обнаруживаем ценность киносъёмки в необработанном виде. Знаменитое эстетическое суждение*

102 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.62.
103 Ibid.
104 Ibid., p.62-64.
105 Ibid., p.64.
106 Ibid.
107 Avec André Gide / С Андре Жидом (1952, реж. М. Аллегрё, Франция), док.
108 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.

Мальро, согласно которому кино как искусство началось с монтажа, было плодотворно на весьма короткое время, но его достоинства исчерпаны»[109], а, во-вторых, указывает на возможности монтажа, связанные напротив - с его чисто техническим использованием: «*Эта последняя последовательность, которая, как мне показалось, длится одним непрерывным куском и почти без монтажа (хотя она без сомнения была сделана с использованием метода съёмки с двух камер, в итоге сравнимом с методом телевидения), достигает экстраординарного очарования: именно временная длительность становится так сказать целью изображения. Волнение, которое мы испытываем, не может родиться от драматической структуры события, в себе самом бесформенном и банальном. Оно добавляется капля к капле, секунда к секунде, для того, чтобы стать восхитительно невыносимым. Это подведение итога времени в живой длительности темы. Время не течёт. Оно накапливается в изображении до прекрасного напряжения, от которого почти с тревогой мы ждём разрядки. Аллегрё это действительно понял и удержался от того, чтобы убрать при монтаже последнюю секунду съёмки, где Жид внезапно смотрит на камеру и испускает измученную жалобу: «Прервите»*[110].

2.2.8. «Пародия и фальшивка, или ничто за усы» (XIII. Pastiche et Postiche ou le néant pour une moustache). Касаясь реальных исторических персонажей - политика Адольфа Гитлера и актёра Чарли Чаплина, через анализ фильма «Великий диктатор»[111], Базен, используя игру фонетически схожих друг с другом французских слов *pastiche* (подражание, пародия) и *postiche* (фальшивка, шиньон), выстраивает следующую схему: усики «а-ля Чарли» изначально принадлежали Чаплину, затем Гитлер украл их у него, а сатирическая мощь фильма «Великий диктатор» стала возможна в результате того, что играя диктатора Хинкеля, пародирующего Гитлера, Чаплин кроме

109 Ibid., p.74.
110 Ibid.
111 The Great Dictator / Великий диктатор (1940, реж. Ч.Чаплин, США), игр.

всего прочего использовал его усики, которые на самом деле являлись настоящими - его собственными, которые высмеивая Гитлера, он возвращал себе обратно.

2.2.9. «Монтаж запрещён» (XVI. Montage interdit). Сопоставляя и анализируя фильмы «Белая грива»[112], «Красный шар»[113] и «Одна фея... не такая как другие»[114], Базен описывает принципы монтажа, при которых соединённое остаётся онтологически соответствующим фиксируемому, а так же такие условия, при которых монтаж указанное соответствие разрушает. Так как данная статья довольно-таки объёмна и содержит большое количество аспектов важных для понимания всей концепции Базена в целом, то мы считаем возможным, выбрав наиболее информативные фрагменты, привести их здесь без какой-либо систематизации с нашей стороны - в хронологической последовательности их актуализации в тексте самого Базена:

«Красный шар Ламориса действительно совершает перед камерой движения, которые мы видим в их совершении. Разумеется речь идёт о трюкачестве, но которое ничего не должно кинематографу. Иллюзия здесь рождается, как в искусстве фокусника, от реальности. Она конкретна и не следует из виртуозных наращиваний монтажа.

Какая разница, скажут, если результат тот же, а именно: нами допускается существование на экране шара, способного следовать за своим хозяином как маленькая собачка! Но дело в том, что в монтаже магический мяч существовал бы только на экране, в то время как Ламорис нас отсылает в реальность»[115];

«...монтаж в его первоначальной наивности не воспринимаем в

112 Crin blanc: Le cheval sauvage / Белая грива: Дикая лошадь (1953, реж. А.Ламорис, Франция), игр.
113 Le Ballon Rouge / Красный шар (1956, реж. А.Ламорис, Франция), игр.
114 Une fée... pas comme les autres / Одна фея… не такая как другие (1956, реж. Ж.Туран, Франция-Италия), игр.
115 Bazin A. Montage interdit // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.120-121.

качестве уловки. Но опыт кино постепенно заинтересовал зрителя, и широкая часть публики была бы сегодня способна, если бы её попросили сконцентрировать немного своё внимание, отличить «реальные» сцены от порождённых исключительно монтажом. Справедливо, что другие способы, такие как рирпроекция позволяют иметь в одном кадре два элемента, например тигра и знаменитого актёра, совместное позирование которых в реальности было бы весьма затруднительным. Иллюзия здесь совершеннее, но она не может быть обнаружена, и в любом случае важно не чтобы трюкачество было невидимо, но чтобы было определено есть оно или нет, так же как красота поддельного Вермеера не может преобладать над своей недостоверностью»[116];

«Весьма возможно представить «Красный шар» как литературный рассказ. Но как бы изящно он не был написан, книга не могла бы приблизиться к фильму, так как привлекательность истории иной природы. Однако та же история, как бы хорошо снята она ни была, не могла бы иметь на экране больше реальности, чем книга, что было бы, если бы Ламорис решился прибегнуть к иллюзиям монтажа (или к использованию рирпроекции). Фильм бы тогда стал рассказанным изображением (так как его история была бы словом), вместо того, чтобы быть тем, чем он является, то есть изображением истории, или, если хотите, нереальным документальным фильмом»[117];

«Монтаж, про который мы столь часто твердим как о сущности кино, в данных обстоятельствах - в высшей степени литературный и антикинематографический приём. Кинематографическая специфика, схваченная на этот раз в своём чистом состоянии, напротив, состоит в простом уважении к фотографической единице пространства»[118];

«Их правдоподобие, разумеется, связано с их документальной

116 Ibid., p.122.
117 Ibid.
118 Ibid., p.123.

ценностью. Представляемые события частично настоящие. Для «Белой гривы», пейзаж Камарга, жизнь животноводов и рыболовов, повадки табуна, составляют основу фабулы, крепкую и неопровержимую точку опоры мифа. Но именно на этой реальности и основывается диалектика воображаемого, разделение надвое Белой Гривы, являющееся интересным символом. Так Белая Грива сразу настоящая лошадь, которая ещё щиплет солёную траву Камарга, и животное мечты, которое вечно плавает в обществе маленького Фолько. Её кинематографическая реальность не могла обойтись без документальной реальности, но было нужно, чтобы она стала правдой нашего воображения, чтобы она разрушилась и возродилась в самой реальности»[119];

«...достаточно над этим поразмыслить, чтобы понять, что, если то, что показывает и означает экран должно было быть настоящим, действительно осуществлённым перед камерой, то фильм прекратил бы существовать, так как он прекратил бы одновременно быть мифом. Это - зона трюкачества, возможности уловки, необходимые для логики рассказа, которая позволяет воображаемому одновременно встраиваться в реальность и её замещать. Если бы была одна дикая лошадь, покорная к требованиям точки съёмки, то фильм был бы только фокусом принуждения, дрессировочным номером белой лошади Тома Микса: хорошо видно чего бы он лишился. То, что нужно для эстетической полноты предприятия, так это то, чтобы мы могли ***верить*** *в реальность событий,* ***зная*** *о их поддельности»*[120];

«Но взаимно необходимо, чтобы у воображаемого была на экране пространственная насыщенность реальности. Монтаж может быть использован там только в определённых границах, боясь посягнуть на саму онтологию кинематографического рассказа. Например, режиссёру не

119 Ibid.
120 Ibid., p.123-124.

позволено ловко подменять кадр обратной точкой - трудность состоит в одновременном показе двух синхронных аспектов действия»[121];

«До сих пор всё было сделано в параллельном монтаже, и это довольно наивное тревожное ожидание было весьма банально. Но подготавливая наше оцепенение, постановщик оставляет приближенные планы, изолирующие главных действующих лиц драмы, чтобы затем одновременно показать в одном общем плане родителей, ребёнка и хищника. Это единственное кадрирование, где любое трюкачество становится немыслимым, устанавливающее подлинность всего происходящего и ретроактивно - очень банального монтажа, который ему предшествовал. […]

...вопрос не в том, что мальчик действительно подвергался представленному риску, но только, что его представление было таковым, что в нём было соблюдено пространственное единство события. Реализм находится здесь в однородности пространства»[122];

«…[мы] *могли бы заложить в эстетический закон следующий принцип: «Когда существенная часть события зависима от синхронного присутствия двух или более факторов действия, монтаж запрещён». Он возобновляет свои права каждый раз, когда смысл действия не зависит более от их физической смежности, даже если она и предполагается»*[123];

«...достаточно, чтобы рассказ обнаружил реальность в единственном надлежащим образом отобранном кадре, собирающем прежде рассеянные элементы монтажа»[124].

121 Ibid., p.124.
122 Ibid., p.126-127.
123 Ibid., p.127.
124 Ibid., p.128.

ГЛАВА III. ОНТОЛОГИЯ КИНО В КОНЦЕПЦИИ АНДРЕ БАЗЕНА

Сформировав необходимый для проведения исследования методологический каркас работы, а так же разрешив первое из выявленных противоречий, связанное с фрагментарным восприятием концепции Базена, мы можем приступить к преодолению второго противоречия - исследовать онтологию кино, как неотъемлемую часть всей концепции в целом, таким образом, достигая поставленной цели, заключающейся в выработке целостного представления об онтологии кино в концепции Андре Базена.

Так как перед нами не стоят задачи по критике и оценке ни онтологии кино, содержащейся в концепции Базена, ни самой концепции, но, напротив, - необходимость наиболее точного и целостного представлении выявленных аспектов киноонтологии, то настоящий этап исследования можно охарактеризовать как исследовательско-охранительный.

Таким образом, третья глава диссертационного исследования состоит из двух параграфов, в первом из которых в соотнесении со сформированным нами ранее структурным представлением об онтологии кино вычленяются все аспекты киноонтологии, содержащиеся в концепции Базена, последовательное и систематизированное описание которых является в рамках избранной методологии их целостным представлением (*«Вычленение и целостное представление онтологии кино в концепции Андре Базена»*), а во втором - даётся описание выявленной в результате вычленения и целостного представления специфики онтологии кино как элемента концепции Базена (*«Общая характеристика онтологии кино в концепции Андре Базена»*).

§1. Вычленение и целостное представление онтологии кино в концепции Андре Базена.

Для того, чтобы иметь возможность вычленять и группировать между собой однотипные аспекты онтологии кино, содержащиеся в различных частях (статьях) концепции Базена, а так же представлять их в некой

иерархированной структурной последовательности, нами был предварительно проведён тщательный анализ текста концепции, из которого в соотнесении со сформированным нами ранее структурным представлением об онтологии кино было вычленено более пятидесяти фрагментов, предположительно содержащих те или иные аспекты касающиеся киноонтологии. В результате объединения и систематизации мы разделили эти фрагменты на семь частей, соответствующие определённому содержанию знания об онтологическом элементе заключённых в них: в первом случае - позволяющем показать структуру онтологического элемента в представлении Андре Базена, в пяти - связанному 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. Последовательное описание указанных семи частей, с использованием в качестве примеров соответствующих им фрагментов текста концепции и будет являться вычленением и целостным представлением онтологии кино в концепции Базена.

3.1.1. Структура онтологии кино в представлении Андре Базена. Исходным и центральным местом онтологии кино Базена является выявляемая им уже в первой части концепции (статья «Онтология фотографического образа») и утверждаемая на протяжении всех последующих частей **структура киноонтологии**, состоящая из двух, связанных между собой фотографическим процессом, элементов - аппарата фиксации и фиксируемого, являющихся субстанциональными по отношению к производному фотографического процесса - зафиксированному.

В определении зафиксированного для Базена является чрезвычайно

важным его характеристика как качественной величины, состоящей из суммы предшествующих фаз:

«*Будучи искусством временным, кино обладает чрезвычайной способностью повторять мгновение.* […] *...музыкальное время с самого начала и по сути своей есть протяжённость эстетическая, между тем как кино формирует своё эстетическое время исходя из пережитого времени, из бергсонианской «длительности», необратимой и качественной по самому своему существу. Реальность, которую в любом объёме воспроизводит и организует кино, - это реальность мира, в который мы включены, это чувственная непрерывность, запечатляемая на плёнке и в пространственном и во временном выражении.* […] *...ни одно мгновение не идентично другому, но они могут быть похожи, как листья на дереве; вот почему их кинематографическое повторение более парадоксально в теории, чем на практике; и мы допускаем его, не смотря на онтологическое противоречие, как некое объективное соответствие памяти»*[125];

«Эта последняя последовательность, которая, как мне показалось, длится одним непрерывным куском и почти без монтажа (хотя она без сомнения была сделана с использованием метода съёмки с двух камер, в итоге сравнимом с методом телевидения), достигает экстраординарного очарования: именно временная длительность становится так сказать целью изображения. Волнение, которое мы испытываем, не может родиться от драматической структуры события, в себе самом бесформенном и банальном. Оно добавляется капля к капле, секунда к секунде, для того, чтобы стать восхитительно невыносимым. Это подведение итога времени в живой длительности темы. Время не течёт. Оно накапливается в изображении до прекрасного напряжения, от которого

125 Базен А. Смерть после полудня и каждый день // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.63-64.

почти с тревогой мы ждём разрядки»[126];

«Традиция Штрогейма – Мурнау, почти полностью забытая с 1930 по 1940 год, подхвачена более или менее сознательно современным киноискусством. Но оно не только продолжает эту традицию, оно открывает в ней секрет реалистического обновления, получая возможность обрести реальное время, реальную длительность события, тогда как классическая раскадровка коварно подменяла реальное время мысленным и абстрактным временем»[127];

«...только здесь [в фильме «Тайна Пикассо»[128] - Прим. С.Ш.] *мы видим, наконец, форму мультипликационного рисунка или живописи, которая никак не связана с разложением движения по фазам. Здесь нет нужды исходить из неподвижных рисунков, которые во время кинопроекции начнут двигаться благодаря оптической иллюзии; здесь есть полотно, изначально существующее в качестве экрана, которое остаётся только сфотографировать в его реальной временной протяжённости»*[129];

Таким образом, зафиксированное, а так же фиксируемое и состояние аппарата фиксации в момент его функционирования необходимо определить как переход их уникальных пространственно-временных координат из исходного состояния в состояние актуальное, последнее из которых перед остановкой аппарата фиксации будет состоянием финальным, для зафиксированного - характеризуемым качеством всех предыдущих фаз.

Однако самым главным для Базена является доказательство наличия такого особенного отношения между фиксируемым и зафиксированным (между реализованной внутрикадровой ситуацией в момент фиксации и зафиксированным), которое ранее, при создании структуры онтологического

126 Bazin A. André Gide // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.74.

127 Базен А. Эволюция кинематографического языка // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С..96.

128 Le mystère Picasso / Тайна Пикассо (1956, реж. А.-Ж.Клузо, Франция), док.

129 Базен А. «Тайна Пикассо». Фильм в стиле Бергсона / Пер. И.Эпштейн // Киноведческие записки №19. - С.152-153.

элемента кинематографа, мы охарактеризовали как онтологическое соответствие:

«...фотография по самой своей сути объективна. […] *...между предметом и его изображением* [в фотографии - Прим.С.Ш] *не стоит ничего, кроме другого предмета.* […] *...образ внешнего мира образуется автоматически, в соответствии со строгим детерминизмом и без творческого вмешательства человека.*

Личное участие фотографа в этом процессе сводится к выбору, ориентации, «педагогическому» воздействию на феномен»[130];

«...благодаря фотографии он [предмет - Прим.С.Ш] *присутствует во времени и в пространстве. Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию»*[131];

«Изображение может быть расплывчатым, искаженным, обесцвеченным, лишённым документальной ценности, но оно действует в силу своей генетической связи с онтологией изображаемого предмета; оно и есть сам этот предмет. […] *...фотография в отличие от искусства не творит из материала вечности, она только мумифицирует время, предохраняя его от самоуничтожения»*[132];

«...кино предстаёт перед нами как завершение фотографической объективности во временном измерении. […] *...изображение вещей становится также их существованием во времени и как бы мумией происходящих с ними перемен»*[133];

«существование [сфотографированного предмета - Прим.С.Ш] *зависит от существования модели, являясь снимком с него, наподобие отпечатка пальцев»*[134];

«В кино же речь может идти только об изображении реальности.

130 Базен А. Онтология фотографического образа // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.44.
131 Там же.
132 Там же, С.45.
133 Там же.
134 Там же, С.46.

Проблема эстетическая встаёт перед нами, лишь только мы задаёмся вопросом о средствах этого изображения[135].

Причём визуальная составляющая фиксируемого не отделима для Базена от составляющей звуковой, прибавляющей к онтологическому соответствию то, что он сам определяет как искомое изобретателями кинематографа *«совершенное подобие внешнего мира»*[136]:

«...позволительно рассматривать немое и звуковое кино как два этапа единого технического развития, мало-помалу приближающие кино к исходному мифу исследователей. […] *Примат изображения - факт исторически и технически случайный»*[137].

В концепции Базена мы не находим чёткого определения фиксируемого. Базен не делит фиксируемое на социальное и культурное его представление, он не отождествляет его с физической средой, но говорит о нём как о *«реальности»*, *«внешнем мире»*. В тоже время Базен не только не даёт чёткого определения своего понимания *«реальности»* (*«внешнего мира»*), но и, говоря о её фотографической фиксации, не обозначает тех рамок, в которых происходит её механическая *«репродукция»*, так что формально мы могли бы подвергнуть его критике за то, что из-за нечёткости изложения - не проговоренности казалось бы и так само-собой очевидных вещей, мы можем заключить, что под фотографической фиксацией Базеном подразумевается репродуцирование всей реальности в целом. Такого рода казусы возникают из-за отмечаемого нами эмпирического интуитивного подхода к объекту, на концептуализацию которого, в том числе, и направлено наше исследование. Поэтому, беря во внимание фрагментарные указания на *«перетекание»* на *«репродукцию»* не всей реальности, а лишь отдельных *«предметов»*, а так же тот общий контекст главы, в котором они актуализируются, мы можем заключить, что **под фиксацией Базен всё-таки подразумевает**

135 Базен А. Уильям Уайлер, янсенист мизансцены // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.104.
136 Базен А. Миф тотального кино // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.50.
137 Там же, С.52.

репродуцирование аудиовизуальной формы фрагмента реальности (внешнего мира), ограниченной рамкой кадра.

Базен специально не выделяет и не подчёркивает субстанциональный статус проекционного аппарата, но в тоже время характеризует отношение между экранной формой зафиксированного и тем, что было зафиксировано (реализованной внутрикадровой ситуацией в момент фиксации) как онтологически соответствующее:

«Кадры, использованные в этих фильмах являются как бы сырыми историческими фактами. […] *До изобретения фотографии, когда «исторический факт» восстанавливался по документам, разум и язык вмешивались дважды: в процессе реконструкции события и в самом его историческом истолковании. С помощью кино мы можем приводить факты в их, так сказать, первозданном виде»*[138];

«Память - наиболее достоверный фильм, единственный, который производит впечатление в любой момент вплоть до самой смерти. Но который различает разницу между воспоминанием и этим объективным изображением, которое его увековечивает!»[139].

«...кино навязывает себя нашему сознанию как нечто строго соответствующее действительности, оно по сути своей неоспоримо, как Природа или История»[140].

Описанные нами элементы, процессы и связи:

- аппарат фиксации,

- фиксируемое (*«реальность»*, внутрикадровая ситуация в момент фиксации),

- взаимодействие между аппаратом фиксации и фиксируемым, основанное на фотографическом процессе,

138 Базен А. По поводу фильма «Почему мы сражаемся?» // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.58-59.

139 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.54.

140 А.Базен Миф Сталина в советском кино / пер. Н.Нусинова // Киноведческие записки №1, 1988. - С.168.

- зафиксированное,

- проекционный аппарат,

- экранная форма зафиксированного,

- отношения между зафиксированным, его экранной формой и реализованной внутрикадровой ситуации в момент фиксации, характеризуемые как онтологическое соответствие;

образуют безотносительную каких-либо дополнительных условий структуру онтологического элемента в представлении Андре Базена.

Так как далее мы будем описывать найденные у Базена специфические онтологические случаи, при неизменности данной структуры, то все они по отношению к ней могут быть охарактеризованы как **частные случаи**, зависящие от тех или иных формулируемых условий. Именно так мы и будем их условно именовать в дальнейшем нашем исследовании.

3.1.2. Первый частный онтологический случай (соответствие/несоответствие). В шестой части концепции Базена (статья *«В поисках утраченного времени: Париж 1900»*) мы находим наиболее последовательное и полное описание такого случая объединения отдельных частей зафиксированного в фильм, при котором отношение полученной фильмической структуры к ситуации в узком значении (в данном случае - конкретному прошедшему историческому периоду времени, ограниченному пространственно-временными рамками - город Париж, 1900 год) определяется как онтологически соответствующее.

Для подтверждения этого, а так же для указания на такие возможные механизмы организации материала, которые позволяют достичь указанного соответствия, нам необходимо, переводя эмпирические построения Базена на теоретическую плоскость, разобрать два фрагмента его текста, связанных с исследуемым нами случаем.

Первый фрагмент: *«...минувший мир снова возвращается к нам,*

реальнее, чем мы сами, и всё же фантастичнее. Пруст получал вознаграждение за обретённое Время в невыразимой радости растворяться в своём воспоминании. Здесь же, напротив, эстетическая радость рождается от щемящей тоски, так как эти «воспоминания» нам не принадлежат. Они выражают парадокс наличия объективного прошлого, памяти, чуждой по отношению к нашему сознанию. Кино - механизм, который обнаруживает время, чтобы его утратить иным - наилучшим образом. «Париж 1900» знаменует появление специфически кинематографической трагедии, трагедии дважды утерянного времени»[141].

Данным фрагментом утверждается, что с помощью некоего количества частей зафиксированного, имеющих онтологическое соответствие с относящимися к ним реализованным ситуациям, возможно создать такую фильмическую структуру, экранная форма которой будет носить характер онтологического соответствия по отношению к ситуации в узком значении, включающей в себя реализованные ситуации, зафиксированные формы которых составляют фильмическую структуру.

Второй фрагмент: *«Однако мы не думаем, что заслуга авторов ограничена существованием всех этих кинематографических документов эпохи, которые они использовали особенным образом. Их успех, напротив, обусловлен тонкой работой избранного средства - осознанностью выбора из огромного материала. В ритме и в понимании монтажа, во всех хитростях изысканного вкуса и культуры, которые пришлось задействовать, чтобы приручить эти призраки, не упуская из виду партитуру Гая Бернарда - образец музыки к кинофильму»*[142].

В этом фрагменте указываются возможные конкретные механизмы организации материала, которые позволяют достичь соответствия между фильмом и ситуацией в узком значении: онтологическое соответствие между

141 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.41.
142 Ibid., p.42.

ситуацией в узком значении и фильмической структурой, составленной из разрозненных фрагментов зафиксированного, может складываться не только благодаря изначальному онтологическому соответствию между фиксируемым и зафиксированным, но и в следствие суммы определённых манипуляций с ним - отбора, монтажа, трансформации аудио составляющей.

В качестве примера такого использования монтажа, в результате которого между соединённым и ситуацией в узком значении, включающей в себя реализованные внутрикадровые ситуации в момент фиксации соответствующие соединяемым частям можно привести следующие фрагменты текста Базена, встречающиеся в другой части его концепции (статья *«Смерть после полудня и каждый день»*):

«Цель монтажа состоит здесь [в фильме «Бой быков» - Прим. С.Ш.] *не в том, чтобы устанавливать абстрактные и символические отношения между кадрами, как то делал Кулешов в своём знаменитом опыте с крупным планом Мозжухина. Если даже феномен, открытый Кулешовым, играет какую-то роль в этом неомонтаже, то он целиком посвящён другой цели: помочь раскадровке обрести физическую достоверность и одновременно - логическую подвижность»*[143];

«Мириам [монтажер фильма «Бой быков» - Прим. С.Ш.] *стремится прежде всего к физическому реализму. Жульничество монтажа помогает достоверности раскадровки. Соединение двух планов, запечатлевших двух разных быков, нужно не для того, чтобы символизировать мощь быка, но чтобы перед нашими глазами возник некий реальный, хотя в действительности и не существующий бык. Только опираясь на реализм, монтажер наделяет свой монтаж смыслом, подобно тому как режиссер делает то же самое, опираясь на раскадровку. Это не «киноглаз», но приспособление техники монтажа к эстетике камеры-пера»*[144].

143 Базен А. Смерть после полудня и каждый день // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.60-61.
144 Там же, С.61.

(Поясняя второй процитированный фрагмент, мы можем добавить, что чем общее и размытие определение ситуации в узком значении, например, не бой быков на определённой арене в определённый отрезок времени, а бой быков вообще, тем более свободными могут быть условия, предъявляемые к характеру объединяемых между собой частей зафиксированного).

Объединяя содержания разобранных фрагментов, мы можем заключить, что в первом описываемом нами случае Базеном утверждается принципиальная 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.

Особо надо отметить, что здесь мы сталкиваемся со случаем, когда Базен использует в качестве доказательства возможности создания фильмической структуры, онтологически соответствующей ситуации в узком значении, фильм, создание которого не было связано непосредственно с процессом фиксации, но с использованием уже наличествующего съёмочного материала, который сам по себе, каждая из частей - отдельный съёмочный кадр, исходя из описанного в предыдущем пункте структуры онтологического элемента в представлении Базена, априори имеет онтологическое соответствие с соответствующей ему реализованной ситуацией в момент фиксации. Таким образом, мы должны констатировать прямую зависимость возможности обозначения отношения в виде онтологического соответствия между фильмом и ситуацией в узком значении от как можно более точного определения и конкретизации последней. Очевидно, что для самого Базена в

данном случае было достаточным, что съёмочный материал разбираемого фильма был аутентичный ситуации в узком значении (снят в Париже в 1900 году), а способы его организации ни коем образом не меняли его характера.

Однако в седьмой части концепции (статья «Кино и исследование») мы встречаем описание случая, когда Базен использует в качестве доказательства возможности создания фильмической структуры, онтологически соответствующей ситуации в узком значении, фильм, создание которого было связано именно с процессом фиксации:

«Кон-Тики» восхитителен и вызывает волнение. Почему? Потому что то как он снят, абсолютно идентифицируется с действием, о котором он сообщает столь несовершенно; потому что в самом фильме аспект приключения! Эти размытые и дрожащие изображения - объективная память участников драмы»[145];

«Кинематографическое свидетельство - то, что человек смог вырвать у события, которое требовало в тоже время его участия в нём. Но насколько трогательнее эти обломки, спасённые от бури, чем рассказ последовательно и без пропусков организованного репортажа. Так как фильм не создан только тем, что видится. Его недостатки свидетельствуют о его достоверности...»[146].

Таким образом, мы можем заключить, что Базен имеет в виду по крайней мере три возможных варианта установления отношения в виде онтологического соответствия между фильмической структурой и ситуацией в узком значении: два разобранных нами, и третий - объединяющий принципы первых двух.

В противопоставление первому описанному случаю такой организации и трансформации зафиксированного, в результате чего возникает фильмическая структура, отношение которой к определённой ситуации в узком значении

145 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.52.
146 Ibid., p.54.

может быть охарактеризовано как онтологическое соответствие, мы находим у Базена описание случая (четвертая часть концепции - статья «По поводу фильмов серии «Почему мы сражаемся»), когда трансформация звуковой составляющей, а так же организация материала аутентичного ситуации в узком значении, с которой устанавливается отношение, требующее характеристики, приводит к тому, что отношение между такого рода трансформированным, соединённым и организованным и ситуацией в узком значении характеризуется как онтологически несоответствующее.

Содержание данного утверждения мы находим в двух фрагментах:

«Принцип такого рода документальных фильмов [фильмов серии «Почему мы сражаемся?»[147] - Прим. С.Ш.] *состоит в том, что кадрам придаётся логическая структура ораторской речи, а сама эта речь приобретает достоверность и очевидность фотографического изображения. У зрителя возникает иллюзия, будто перед ним бесспорное в своей очевидности доказательство, в то время как в действительности это - лишь серия двусмысленных фактов, сцементированных только словами комментатора. Главное в этом фильме не изображение, а звуковая дорожка»*[148];

«Речь идёт об отдельных, весьма отрывочных кадрах. [...] *...таким путём* [монтажом - Прим. С.Ш.] *можно убедить зрителя, будто они видят воочию события, на самом деле являющиеся вымышленными и склеенными из чего попало»*[149].

Из приведённых фрагментов следует, что указанное онтологическое несоответствие между зафиксированным трансформированным, соединённым и организованным и определённой ситуацией в узком значении, которой онтологически соответствуют кадры зафиксированного по

147 Why We Fight / Почему мы сражаемся (1942-1945, реж. Ф.Капра, А.Литвак, Э. Вейллер, США), 7 серий, док.

148 Базен А. По поводу фильма «Почему мы сражаемся?» // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.57.

149 Там же, С.58.

отдельности (будучи взяты безотносительно друг друга и трансформации их звуковой составляющей), возникает в результате намеренного искажения авторами фильма характера ситуации в узком значении через представление её в форме фильма.

Сопоставляя приведённые частные онтологические случаи организации и трансформации зафиксированного, в результате чего возникает фильмическая структура, отношение которой к определённой ситуации в узком значении может быть охарактеризовано как онтологическое соответствие или же несоответствие, мы можем констатировать, что Базеном утверждается определённая зависимость установления онтологических отношений между каким-либо образом видоизменённых (трансформированных, соединённых, организованных) форм зафиксированного и ситуацией в узком значении от функционального элемента кинематографа - специфики использования одного и того же кинематографического инструментария (монтажа, озвучания), зависящего от того или иного целеполагания авторов фильма.

3.1.3. Второй частный онтологический случай (имитация). В уже использованной нами ранее четвёртой части концепции Базена (статья «По поводу фильмов серии «Почему мы сражаемся») мы встречаем следующий фрагмент: *«...жестокость и насилия войны воспитали в нас уважение и почти что культ по отношению к реальному факту, делающему всякое, даже добросовестное, воспроизведение сомнительным, непристойным и святотатственным»*[150]. Используя структуру онтологического элемента Базена, мы можем выразить содержание данного фрагмента следующим образом: если представить некую обусловленную пространственно-временной координатой внутрикадровую ситуацию в момент фиксации как имитацию некой хронологически уже бывшей ситуации, то при онтологическом соответствии между зафиксированным и реализованной

150 Там же. С.54.

ситуацией-имитацией (утвержденное Базеном ранее основное онтологическое свойство, устанавливаемое между фиксируемым и зафиксированным), отношение между этим зафиксированным и реализованной ситуацией, которая имитировалась, даже при условии соответствия формы, будет определено как онтологически не соответствующее. Причём с учётом пространности формулировки Базена такое отношение онтологического несоответствия может быть установлено и между экранной формой этого зафиксированного и имитируемой им реализованной ситуацией, при онтологическом соответствии между той же самой экранной формой и соответствующей зафиксированному реализованной ситуацией.

Далее, в девятой части концепции (статья «Мир тишины») мы находим развитие разбираемого онтологического случая, которое содержится в следующих фрагментах текста:

«Я должен сказать, что этот ряд сцен не является лучшим в фильме[151]*, потому что в них есть слишком умышленно поэтическое. Но это - существенная критика. Для формы она вполне законна. Реализация реконструкции данной материи приемлемо при двух условиях: 1) мы не ищем способ, чтобы обмануть зрителя, 2) природа события не должна быть противоречива в своём восстановлении. Таким образом, в «Потерянном континенте» нас пытаются заставить постоянно забывать о присутствии команды кинематографистов и сделать из нас присутствующих при подлинных и естественных событиях, не знающих о том, что эти события могли быть восстановлены.* […]

Напротив, вполне позволено восстановить открытие обломков кораблекрушения, так как произошедший факт воспроизводится при минимуме постановки, позволяющей понять и передать волнение

151 Речь идёт о сценах, в которых присутствует *«невидимая постановка»*, в первую очередь - сцена исследования пловцом обломков кораблекрушения.

исследователя. Самое большое, что можно потребовать от кинематографиста - чтобы он не пытался скрывать способ. Но в этом мы не можем упрекнуть Кусто и Маля, которые много раз в течение фильма показывают нам материал, в котором снимают сами себя по пути к месту съёмки. Этого достаточно, чтобы предприняв небольшое умственное усилие, быть обманутым только в той степени, которая предполагает получение от обмана удовольствия»[152];

«Кинематографисты никогда не теряют контроль над событием, но в тоже время сама его величина превосходит их - поэзия изображения сильнее и богаче интерпретацией, того, что могут ей сообщить авторы фильма»[153];

«В сущности проблема в такого рода документальных фильмах двойственная. Она сводится к вопросу техники и проблеме морали. Речь идёт о том, чтобы плутовать, чтобы видеть лучше и между тем не обманывать зрителя»[154];

«...[идеал - Прим. С.Ш.] *состоит в том, чтобы располагать самым удачным местом наблюдения, которое не изменяет облик и значение наблюдаемого предмета»*[155].

Мы видим, что 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.

Первое условие заключается в доминировании прямого или косвенного участия авторов фильма над фиксируемой ситуацией, при котором зафиксированное, имея онтологическое соответствие с непосредственно

152 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.62.
153 Ibid., p.62-64.
154 Ibid., p.64.
155 Ibid.

фиксируемым (реализованной ситуацией), с имитируемой ситуацией имеет отношение онтологического несоответствия.

Выразительный пример данного условия мы находим так же в седьмой части концепции (статья «Кино и исследование»): *«Все макеты в студии создают смелое трюкачество и имитацию. И ради чего? Чтобы имитировать неподражаемое, реконструировать то, что имеет место только однажды: риск, приключение, смерть»*[156].

Второе условие заключается в пиететном отношении авторов фильма к фиксируемой ситуации, при котором зафиксированное и с непосредственно фиксируемым, и с изначальной имитируемой ситуацией имеет отношение онтологического соответствия. Особое значение в данном условии имеет пространственная координата аппарата фиксации по отношению к фиксируемой ситуации.

Третье условие заключается в доминировании фиксируемого над участием авторов фильма в процессе фиксации, при котором зафиксированное и с непосредственно фиксируемым и с имитируемой ситуацией так же имеет отношение онтологического соответствия.

В целом негативная оценка Базеном возможности уже на стадии фиксации имитировать нечто несоответствующее фиксируемому смягчается теми возможными (второе и третье) условиями, при которых такого рода имитация не приобретает характер манипуляции.

Как и при разборе предыдущего частного случая мы можем заключить, что Базеном утверждается определённая зависимость установления онтологических отношений, в данном случае между зафиксированным и некой ситуацией, имитируемой той ситуацией, которая была зафиксирована, от функционального элемента кинематографа - специфики отношения авторов фильма к фиксируемому, что выражается, в том числе, в выборе

156 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.49.

определённого метода съёмки.

3.1.4. Третий частный онтологический случай (трансформация). Из восьмой части концепции Базена (статья «Рай людей») мы выделяем два фрагмента, в результате анализа которых мы можем сформировать представление третьего частного онтологического случая. Вот эти фрагменты:

«...они [авторы фильма - Прим. С.Ш.] *воздействуют на реальность со скандальной наглостью, и даже осмеливаются «её улучшать» и исправлять, когда она им кажется некрасивой и не согласующейся с экзотической мифологией, которая составляет сущность этих псевдо-документальных фильмов.* [...] *Трюкачество касается замысла и намерения, оно не может проникнуть через саму материю в материальную организацию мира. Можно, например, сравнить эстетическую ложь такого рода фильмов с ложью кинематографического монтажа, который создаёт между планами дополнительные смыслы, которые природа каждого из них по отдельности не предполагает»*[157];

«...великолепие документа, его поэзия не независимы от его девственности. Безусловно изнасилованная женщина остаётся красивой, но это - не та же женщина»[158].

Используя структуру онтологического элемента Базена, а так же опираясь на описания уже разобранных нами частных онтологических случаев, мы можем выразить содержание приведённых фрагментов следующим образом: 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

157 Bazin A. Le Paradis des hommes // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.55-56.
158 Ibid., p.57.

отношения с тем же самым фиксируемым, но при условии, что оно не было трансформировано авторами фильма, такого рода отношение должно быть определено как онтологически несоответствующее.

Будучи так же как и предыдущие частные онтологические случаи зависимым от функционального элемента кинематографа, настоящий случай в равной степени зависит и от принципиального определения и той возможной оценки фиксируемого без и с указанной трансформацией. Отсутствие, или же нечёткость такого определения делает невозможным определение характера отношения между зафиксированным и фиксируемым трансформированным, а так же фиксируемым без такой трансформации. В приведённом Базеном примере данное определение принципиально и однозначно: фиксируемое трансформированное прямым физическим участием авторов фильма, таким образом, противопоставляется фиксируемому, как возможной ситуации без какой-либо трансформации, что между зафиксированным и ситуацией без трансформации определяется отношение в виде онтологического несоответствия.

3.1.5. Четвёртый частный онтологический случай (экстраординарная ситуация). В десятой части концепции Базена (статья «Смерть после полудня и каждый день») мы находим фрагмент текста, в котором содержится описание такого частного онтологического случая, который может быть охарактеризован как экстраординарный:

«...я заявляю, что он [бой быков - Прим. С.Ш.] *воспроизвёл для меня главное - метафизическое зерно зрелища: смерть.* […] *...смерть - это одно из тех редких событий, которые оправдывают применение* […] *термина «кинематографическая специфика». Будучи искусством временным, кино обладает чрезвычайной способностью повторять мгновение.* […] *...музыкальное время с самого начала и по сути своей есть протяжённость эстетическая, между тем как кино формирует своё эстетическое время*

исходя из пережитого времени, из бергсонианской «длительности», необратимой и качественной по самому своему существу. Реальность, которую в любом объёме воспроизводит и организует кино, - это реальность мира, в который мы включены, это чувственная непрерывность, запечатляемая на плёнке и в пространственном и во временном выражении. […] *...ни одно мгновение не идентично другому, но они могут быть похожи, как листья на дереве; вот почему их кинематографическое повторение более парадоксально в теории, чем на практике; и мы допускаем его, не смотря на онтологическое противоречие, как некое объективное соответствие памяти. Однако два момента жизни обнаруживают свою решительную несовместимость с подобной уступкой нашего сознания: это - половой акт и смерть. И то и другое - в каждом случае по-своему - является абсолютным отрицанием объективного времени, качественным мгновением в чистом виде. Не случайно любовь по-французски называют «малой смертью» (le petite mort)»*[159].

Выражая эмоционально окрашенное содержание процитированного фрагмента в принятых нами терминах, мы констатируем, что 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 Базена, остаётся онтологически соответствующим.

К сожалению, ни в разбираемой статье, ни в последующих частях концепции Базена мы не находим дополнительных материалов, касающихся

159 Базен А. Смерть после полудня и каждый день // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.62-64.

такого рода частного онтологического случая, которые могли бы помочь нам представить его более полно и обстоятельно. Характер же нашей работы (объективированное исследование онтологии кино, содержащейся в концепции Базена) не позволяет нам тем или иным образом дораскрыть разбираемый случай - предложить его дальнейшую более детальную интерпретацию.

3.1.6. Пятый частный онтологический случай (условная ситуация). Данный случай является самым развёрнутым и трудным для анализа по сравнению с уже разобранными нами случаями. Отдельные достаточно объёмные его описания мы находим в пяти частях концепции Базена (статьи «Господин Юло и время», «Эволюция кинематографического языка», «Уильям Уайлер, янсенист мизансцены», «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона», «Господин Рипуа» с Немезидой или без неё»). Для удобства понимания логики развёртывания данного случая мы будем соблюдать принцип последовательности актуализации его аспектов в концепции Базена, после чего сделаем его итоговое обобщение.

В тексте пятнадцатой части концепции Базена (статья «Господин Юло и время») мы находим два фрагмента, которые могут быть так или иначе связаны с онтологическим элементом кинематографа:

«Наверное, никогда раньше в такой мере, как здесь, время не выступало как исходный материал фильма, почти как предмет изображения. В фильме Тати[160] *это ощущается гораздо явственнее, чем в некоторых экспериментальных фильмах, где время действия и время проекции совпадают. Господин Юло помогает нам понять временную протяжённость наших движений»*[161];

«Но в ещё большей степени, чем изображение, звуковая дорожка

160 Речь идёт о фильме Les Vacanses De M. Hulot / Каникулы господина Юло (1953, реж. Ж.Тати, Франция), игр.

161 Базен А. Господин Юло и время // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.78.

сообщает фильму его временную насыщенность»[162].

Здесь Базеном констатируется некое исключительное состояние времени в разбираемом фильме: фильмическая структура, состоящая из набора частей (монтажных кадров) фрагментарно передаёт содержание некоего временного периода *«явственнее»* и полнее, чем фильмическая структура, состоящая из одного элемента передающего весь тот же период от начала до конца, однако, при этом совершенно упускается объяснение в следствие чего это происходит.

Если до сих пор содержание 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 Базен имеет в виду некий ***условный пространственно-временной период***, относящийся к некоей ***условной ситуации*** и образуемый элементами разбираемой им фильмической структуры, 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.

В семнадцатой части концепции Базена (статья «Эволюция кинематографического языка») мы находим четыре фрагмента, в которых обнаруживается содержание, продолжающее описание разбираемого частного онтологического случая:

«Совершенно очевидно, что сцены, снятые Уэллсом единым планом в «Великолепных Амберсонах» (1942), ни в коей мере не являются пассивной «регистрацией» действия, сфотографированного в рамках неизменного

162 Там же.

кадра. Напротив, отказ дробить событие, стремление сохранить его пространственное и временное единство дают положительный эффект, который намного превосходит то, чего можно добиться с помощью классической раскадровки»[163];

«Повествование у Уэллса и Уайлера не менее ясно, чем у Джона Форда, но обладает преимуществами, связанными с единством экранного образа во времени и пространстве. А ведь далеко не безразлично […] *анализируется ли событие по частям или воспроизводится в своём физическом единстве»*[164];

«Звуковое кино между 1930 и 1940 годами почти ничем не обязано этому направлению, если не считать славных и пророческих опытов Жана Ренуара, который в одиночку искал, в стороне от проторенных дорог монтажного кино, секрет такого кинематографического повествования, которое было бы способно, не дробя мир, раскрыть потаённый смысл вещей и существ в их естественном единстве»[165];

«Традиция Штрогейма – Мурнау, почти полностью забытая с 1930 по 1940 год, подхвачена более или менее сознательно современным киноискусством. Но оно не только продолжает эту традицию, оно открывает в ней секрет реалистического обновления, получая возможность обрести реальное время, реальную длительность события, тогда как классическая раскадровка коварно подменяла реальное время мысленным и абстрактным временем»[166].

Здесь мы видим, что Базеном описывается несколько иной случай, чем в статье «Господин Юло и время»: Базеном утверждается, что зафиксированное, содержащее в себе один протяжённый период, адекватнее, чем серия кадров, состоящих из фрагментарных частей того же периода, по отношению к содержащей их реализованной ситуации.

163 Базен А. Эволюция кинематографического языка // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.91-92
164 Там же, С.92.
165 Там же, С.95.
166 Там же, С.96.

Общим же для обеих частей концепции является следующее. И там и там речь идёт о так называемой «художественной», или, точнее, - игровой фильмической структуре, и отношение зафиксированного одним периодом и в виде соединения различных частей зафиксированного, образующих тот же период, относится не к объективной реализованной ситуации, а к некоей условной ситуации, содержащей в себе условный пространственно-временной период, и которую уже только затем можно соотнести с той или иной ситуацией объективной (реализованной ситуацией, ситуацией в широком или узком значении - исторической ситуацией). Причём только последнее (возможное соотнесение условной ситуации с ситуацией исторической) позволяет нам отнести разбираемые фрагменты текста Базена к онтологическому элементу кинематографа, в противном случае - они должны были быть рассмотрены как представления формирующиеся в следствие определённой (культурной, социальной, социокультурной, связанной с предметной средой кинематографа) предметной ориентации.

(Используя традиционный для искусствоведческих исследований словарь, о том же самом можно сказать, как о одновременном наличие в игровом фильме **двух хронотопов**, **первый** из которых составляет онтологическую специфику кинематографа - связан с объективным взглядом на фильм, в результате которого мы видим последовательность эпизодов, в которых актёры в декорациях или на натуре разыгрывают пьесу, поэтому пространство и время, составляющие первый хронотоп, однозначно детерминированы тем пространством и временем, в которых осуществлялась их съёмка, а **второй хронотоп** - специфику субъективного (предметного) взгляда на фильм, в котором объективно представляемое первым хронотопом, в зависимости от формосодержательного наполнения изображаемого, воображается зрителем как некое иное пространство и время - соотносимое с тем или иным историческим или футуристическим пространством и

временем или же вообще что-то совершенно нереальное.)

Таким образом, содержание пятого частного онтологического случая после разбора двух статей концепции Базена мы можем выразить следующим образом: в зафиксированном, кроме **объективного пространственно-временного периода**, онтологически соответствующего реализованной ситуации, допустимо выделять **условный пространственно-временной период**, соотносимый с **условной ситуацией**, которая, в свою очередь, может и должна быть соотнесена с определённой реализованной ситуацией или же той или иной ситуацией в широком или узком значении, ведь в противном случае нельзя будет говорить о её связи с онтологическим элементом. При этом отношение между условным пространственно-временным периодом и условной ситуацией могут определяться как угодно свободно исходя из условий того или иного предметного представления, в рамках которого возникает потребность в их определении, но в тоже время отношения между условной ситуацией и определённой реализованной ситуацией или же той или иной ситуацией в широком или узком значении могут быть так же определены как угодно свободно, за исключением определения наличия между ними онтологического соответствия.

В нашем случае для выражения первого рода отношений мы можем использовать термины **условная адекватность** и **условная неадекватность**, а для выражения отношений второго рода - **условное онтологическое соответствие** и **условное онтологическое несоответствие**.

В разобранных фрагментах впервые мы обнаруживаем некоторое противоречие в содержании различных частей концепции, которое здесь, однако, мы только обозначим.

В статье «Эволюция кинематографического языка» Базен указывает на возникающую условную неадекватность зафиксированного-соединённого с условной ситуацией при сравнении с соотнесением с той же условной

ситуацией такого зафиксированного, условный пространственно-временной период которого включает в себя совокупность условных пространственно-временных периодов зафиксированного-соединённого, и отношение которого с условной ситуацией определяются как условно адекватные. Однако, к сожалению, здесь мы не находим определения отношения между этой условной ситуацией и какой-либо определённой реализованной ситуацией или же той или иной ситуацией в широком или узком значении.

В то же время в статье «Господин Юло и время» Базен указывает на условную адекватность зафиксированного-соединённого с условной ситуацией при сравнении с соотнесением с той же условной ситуацией такого зафиксированного, условный пространственно-временной период которого включает в себя совокупность условных пространственно-временных периодов зафиксированного-соединённого, и отношение которого с условной ситуацией определяются как условно неадекватные. Но здесь, в отличии от примера из статьи «Эволюция кинематографического языка», мы видим установленное Базеном отношение между условной ситуацией и ситуацией в широком значении (объективное время), - определяемое, как условно онтологически соответствующие.

В тексте восемнадцатой части концепции Базена (статья «Уильям Уайлер, янсенист мизансцены») мы находим пять фрагментов, которые мы можем связать с разбираемым частным онтологическим случаем. Для удобства, исходя из содержания, мы разделили их на две части. Разберём их по очереди.

Первая часть состоит из двух фрагментов, к которым по смыслу примыкает специально пропущенный нами ранее фрагмент из статьи «Эволюция кинематографического языка»:

«Правильно использованная глубина кадра – это не только возможность более экономно, просто и тонко передать событие. Изменяя структуру

киноязыка, она затрагивает также характер интеллектуальных связей, устанавливающихся между зрителем и экраном, и тем самым изменяет смысл зрелища. […]

Из этих двух психологических наблюдений [при глубинной мизансцене зритель находится по отношении к экрану в положении, более напоминающему его отношение к реальности и оказывается перед необходимостью занять психологически более активную позицию] *вытекает третье положение, которое можно определить как метафизическое.*

Анализируя реальность посредством монтажа в его специфическом качестве, режиссёр исходил из того, что драматическое событие обладает однозначным смыслом. […] *...монтаж по самому своему существу противостоит выражению многозначности.* […]

Глубина кадра, напротив, вновь вводит многозначность в структуру кадра…»[167];

«Если наш глаз постоянно переходит от одного плана к другому в зависимости от того, куда направлены наш интерес и наше внимание, то ведь эта умственная и психологическая аккомодация происходит a posteriori. Событие существует непрерывно в своём единстве, и как единое целое оно требует к себе нашего внимания; а уж затем мы выделяем в нём тот или иной аспект под воздействием нашего чувства или рассуждения, хотя выбор одного человека не похож на выбор другого. В любом случае мы свободны и можем строить мизансцену по-своему – всегда возможна иная раскадровка, которая может радикально изменить субъективный аспект реальности. Однако режиссёр, осуществляющий раскадровку, производит вместо нас этот отбор и дифференциацию. Мы бессознательно принимаем его анализ, потому что он проводится в соответствии с законами восприятия. Но тем самым мы лишаемся права, имеющего столь же глубокие психологические

167 Базен А. Эволюция кинематографического языка // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.93-94.

обоснования, - права в любой момент свободно менять нашу систему раскадровки.

Всё это имеет весьма серьёзные психологические и эстетические последствия. Особым свойством этой техники является то, что она имеет тенденцию исключать многозначность, имманентную реальности. Она до крайности «субъективизирует» событие, поскольку каждая его частица оказывается результатом предвзятости режиссёра. Она, эта техника, не только требует драматического, аффективного и нравственного отбора, но и предполагает – а это ещё существенней – определённую позицию по отношению к реальности как таковой»[168];

«…поскольку в кино зритель обязательно и непрерывно видит экранное изображение во всей его чёткости, не имея при этом возможности психологически уклониться от него путём перемещения своего взгляда чуть ближе или чуть дальше, то непрерывность события (его онтологическое единство даже скорее, чем драматическое) доводится до его восприятия в обязательном порядке»[169].

Здесь Базеном утверждается наличие по крайней мере двух принципиально разных способов организации реализуемой внутрикадровой ситуации - монтажного, связанного с дробным членением фиксируемого, и глубинномизансценического, почти всегда имеющего существенную (по сравнению с монтажным принципом) временную продолжительность. Первый способ оценивается Базеном как придающий содержанию зафиксированного определённую однозначность, связанную даже не столько с самим изображаемым, сколько с той заложенной в его форму авторской тенденциозностью. Во втором способе содержание зафиксированного вполне естественно и многозначно, а так же содержательно адекватно реализованной ситуации. Однако оба способа которым доступно *«радикально изменить*

168 Базен А. Уильям Уайлер, янсенист мизансцены // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.105-106.
169 Там же, С.107.

субъективный аспект реальности»[170] (данная формулировка подтверждает последующее заключение) связаны не с теми или иными частями онтологического элемента, а со способами фиксации и организации зафиксированного, с помощью которых возможно сформировать определённое предметное отношение как к отдельным частям гипотетической фильмической структуры, так и ко всей фильмической структуре в целом - то есть, с определённым функционированием внутри инструментарной множественности функционального элемента кинематографа, не влияющим на сущностные свойства зафиксированного, его доэкранных форм и их отношений в рамках онтологического элемента. Таким образом, мы вынуждены констатировать, что содержание разбираемых фрагментов оказывается напрямую не связано с онтологическим элементом кинематографа.

Вторая часть выбранных нами фрагментов текста из статьи «Уильям Уайлер, янсенист мизансцены» состоит из трёх фрагментов:

«Усилия Уайлера систематически направлены к созданию кинематографического мира, не только строго соответствующего реальности, но и как можно менее подверженного деформирующему воздействию оптики. С помощью необычных технических ухищрений (таких, как декорации нормальных масштабов и предельное дефрагмирование объектива) Уайлер добивается только того, что максимально приближает экранное изображение к куску реальности, который мог бы представиться нормальному человеческому взгляду, брошенному сквозь прямоугольную рамку экрана»[171];

«Чем больше фильм стремится приблизиться к реальности, тем сложнее оказывается психотехническая проблема перехода от одного плана к другому»[172];

170 Там же, С.105.
171 Там же, С.110.
172 Там же.

«Кинематографическая «чистота», или, как я предпочёл бы выразиться, кинематографический коэффициент фильма есть функция эффективности его раскадровки»[173].

В данных фрагментах, взятых в контексте всей статьи, говорится о создании такой фильмической структуры, условный пространственно-временной период которой соотносится с условной ситуацией, и получаемое отношение оценивается как условно адекватное, при этом условная ситуация соотносится с некоей ситуацией в узком значении и получаемое отношение оценивается как условно онтологически соответствующее. Одним из условий получения оценки такого рода отношений является указание на организацию фильмической структуры с помощью способа глубинного мизансценирования.

В тексте второй части второго тома концепции Базена (статья «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона») мы находим семь фрагментов, которые мы можем связать с разбираемым частным онтологическим случаем:

«Брессон создает свою кинематографическую абстракцию не просто из чисто событийной схемы, а из контрапункта реальности с нею же самой. В «Дамах Булонского леса»[174] *Брессон строил свои расчеты на смещении ориентации в результате перенесения одного реалистического повествования в другой, чуждый ему реалистический контекст. И вот результат: один реализм уничтожает другой, страсти высвобождаются из кокона, обволакивающего характеры; действие обретает независимость от алиби, навязанных развитием интриги; трагедия очищается от мишуры, свойственной драме. Достаточно было наложить шорох щетки, скользящей по ветровому стеклу автомобиля, на текст Дидро, чтобы получился диалог*

173 Там же, С.119.
174 Les Dames du bois de Boulogne / Дамы Булонского леса (1945, реж. Р.Брессон, Франция), игр.

в духе Расина»[175];

«Режиссер всегда стремится дойти до самой сути повествования или рамы, стремится достичь самой строгой эстетической абстракции без помощи экспрессионизма, основываясь лишь на сочетании литературы и реализма, которое обогащает возможности кино путем их кажущегося отрицания»[176];

«Вероятно, впервые кинематограф предлагает нашему вниманию фильм[177]*, в котором единственные реальные события и ощутимые действия исходят из внутренней жизни человека; более того, кинематограф предлагает нам новую драматургию, специфически религиозную, даже теологическую: это феноменология спасения души и святой благодати.*

Заметим, что в этой попытке подчинить себе психологию и драму Брессон диалектически подходит к двум типам реальности, взятой в чистом виде. С одной стороны, это, - как мы видели - лицо исполнителя, очищенное от всякой выразительной символики, обнаженное до предела, взятое в своем естестве без каких-либо ухищрений; с другой - то, что следовало бы назвать «реальностью написанного». Ибо верность Брессона тексту Бернаноса не просто отказ постановщика от малейшей его переработки, но и парадоксальное стремление подчеркнуть литературный характер этого текста; по существу, оно представляет собой ту же самую предвзятость, которая правит действующими лицами и декорациями. Брессон подходит к роману точно так же, как и к персонажам. Роман для него - исходный факт, данная реальность, которую ни в коем случае не следует пытаться приспособить к ситуации, не следует подчинять тем или иным мимолетным порывам чувства. Напротив, эту данность надо утвердить как таковую, в ее существе. […] *Но в данном случае*

175 Базен А. «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона / пер. И.Эпштейн // Киноведческие записки №17. - С.83-84.

176 Там же, С.84-85.

177 Речь идёт о фильме Journal d'un curé de campagne / Дневник сельского священника (1950, реж. Р.Брессон, Франция), игр.

«реальность» - это не описание, не нравственное или интеллектуальное содержание текста, а сам текст как таковой, или вернее - его стиль. Вполне понятно, что эту возведенную в высшую степень реальность исходного произведения и реальность, непосредственно улавливаемую кинокамерой, невозможно точно подогнать одна к другой, они не могут продолжить друг друга или слиться воедино; наоборот, именно это сближение особенно ярко выявляет их разнородность по существу. Каждая играет свою параллельную роль, исполняя ее своими средствами, за счет собственной материи и стиля»[178];

«...слово не включается в изображение, как реалистический компонент; даже тогда, когда слово действительно произносится персонажем, оно звучит почти как оперный речитатив. На первый взгляд кажется, будто фильм составлен, с одной стороны, из текста романа (в сокращенном виде), и, с другой стороны, из иллюстрирующего его изображения, которое никогда не претендует на право заменить собой текст. Все то, что произносится — не показывается. Но все, что показывается, вдобавок еще и произносится»[179];

«Расхождение диалога и изображения, характерное для творчества Брессона, имеет смысл лишь в рамках углубленной эстетики реализма звука. В равной мере неправильно усматривать в нем иллюстрацию текста или комментарий к изображению. Параллелизм диалога и изображения по существу следует за раздвоением ощутимой действительности. Он продолжает брессоновскую диалектику абстракции и реальности, благодаря чему в итоге мы прикасаемся к единственной реальности - реальности душ. Брессон вовсе не возвращается к экспрессионизму немого кино: он исключает один из компонентов реальности, чтобы затем перенести его в умышленно стилизованном виде на звуковую дорожку,

178 Базен А. «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона / пер. И.Эпштейн // Киноведческие записки №17. - С.87-88.

179 Там же, С.89.

частично независимую от изображения. Иными словами, создается впечатление, будто в окончательной фонограмме сочетаются синхронные шумы, записанные как можно более точно, и постсинхронизированный монотонный текст. Но, как мы уже отмечали, этот текст является сам по себе реальностью второго порядка, неким «необработанным эстетическим фактом». Его реализм - это его стиль, причем стиль изображения заключается прежде всего в его реальности, а стиль фильма в целом - именно в несоответствии звукового и зрительного компонентов»[180];

«Значимость кадра не зависит от того, что ему предшествовало и что за ним следует. Скорее можно сказать, что кадр аккумулирует статическую энергию, подобно параллельным пластинам конденсатора. В зависимости от этой энергии и от фонограммы устанавливается разность эстетических потенциалов, напряжение которой становится невыносимым. Изменение соотношения между изображением и текстом приводит в финале к преобладанию последнего, и изображение совершенно естественно, по велению неотвратимой логики, в последние мгновения совершенно исчезает с экрана. Брессон достиг точки, при которой изображение ничего больше добавить не может, и ему остается лишь исчезнуть. Зритель постепенно погружается в такой мрак чувств, единственно возможным выражением которого оказывается яркий свет на белом экране. [...] *На белом полотне экрана - черный крест, неловкий, как на извещении о смерти, единственный видимый след, оставшийся после смерти изображения, наглядно свидетельствует о том, что реальность могла обозначить лишь символически»*[181];

«Здесь уже речь идет не о переводе, сколь бы верным и тонким он ни был; еще менее можно говорить о вольном вдохновении, основанном на любовном уважении к первоисточнику и ставящем перед собой цель создать

180 Там же, С.90.
181 Там же, С.91.

фильм, дублирующий литературное произведение. Нет, речь идет о том, чтобы на основе романа средствами кино построить произведение второго порядка. Это не должен быть фильм, «сравнимый» с романом или «достойный» его, это должно быть новое эстетическое создание, своего рода роман, умноженный средствами кино[182].

Во всех приведённых фрагментах мы находим описание передачи режиссёром Робером Брессоном реальности, которая и заинтересовала нас как часть структуры онтологического элемента в самом начале нашего разбора киноонтологии в концепции Базена, не получившая конкретизированного определения.

Главное, что необходимо принять во внимание, это то, что по определению Базена реальностью, к которой и относится всё содержание отобранных нами фрагментов, *«является самый текст романа»*[183] Бернаноса, - определённая структурно-знаково выраженная ситуация, по отношению к которой через условную ситуацию может быть соотнесена разбираемая в статье фильмическая структура. Более того: то, что *«в данном случае «реальность» - это не описание, не нравственное или интеллектуальное содержание текста, а сам текст как таковой, или вернее - его стиль»*[184], то есть реальность - даже не сама структурно-знаково выраженная ситуация, а характер её выражения. И мы вынуждены были бы констатировать отсутствие отношения между процитированными фрагментами и онтологическим элементом кинематографа, если бы не изначальное указание Базена на то, что *«Брессон создает свою кинематографическую абстракцию не просто из чисто событийной схемы, а из контрапункта реальности с нею же самой»*[185] - из контрапункта условной реальности, являющейся в данном случае структурно-знаковым выражением определённой ситуации, и в тоже

182 Там же, С.92.
183 Там же, С.92.
184 Там же, С.88.
185 Там же, С.83-84.

время характером указанного структурно-знакового выражения, с зафиксированным, в каждой своей части онтологически соответствующим, относящейся к нему реализованной ситуации, а в целом - в форме фильмической структуры и экранной формы, онтологически соответствующим ситуации в широком значении, включающей её в себя.

Опуская наличествующие в тексте подробности, связанные с функциональным элементом, мы можем сделать следующие выводы: когда мы вводили понятие условная ситуация, то определили, что она м*ожет и должна быть соотнесена с определённой реализованной ситуацией или же той или иной ситуацией в широком или узком значении, ведь в противном случае нельзя будет говорить о её связи с онтологическим элементом*, здесь же мы сталкиваемся со случаем, когда даже при наличии такого соотнесения связь с онтологическим элементом отсутствует, что обусловлено принципиальной инаковостью, параллельностью той условной ситуации, по отношению к которой Базен позиционирует фильм Брессона с любого рода ситуацией, являющейся выделением из *«реальности»*. Это позволяет нам сделать весьма существенное дополнение: **для установления связи между объективной и условной ситуацией, последняя должна быть тем или иным образом определяемой ипостасью первой**, а здесь мы сталкиваемся с условной ситуацией по отношению к объективной ситуации - субстанциональной. Учитывая полученное заключение, мы определяем, что данные фрагменты и их анализ не относятся к онтологическому элементу кинематографа.

В статье «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона» мы находим ещё два интересных фрагмента:

«Эммер или Ален Рене тоже верны оригиналу; их первичное сырье представляет собой совершенные творения рук художника, их реальность - не сюжет картины, а сама картина как таковая, подобно тому, как для

Брессона реальностью является самый текст романа»[186];

«Кинематограф - искусство пространства и времени и, следовательно, является противоположностью живописи. Поэтому-то он и может кое-что к ней добавить»[187].

Данные фрагменты по содержанию схожи с первыми семи, за исключением того, что под условной ситуацией, имеющей по отношению к ситуации в том или ином значении субстанциональный характер, Базеном утверждается не реальность романа, а реальность живописной картины: *«не сюжет картины, а картина как таковая»*[188]. Таким образом, при определённой внешней близости и они не относятся к онтологическому элементу кинематографа.

И наконец, в тексте третьей части второго тома концепции Базена (статья «Господин Рипуа» с Немезидой или без неё») мы находим ещё три фрагмента, которые мы можем связать с разбираемым частным онтологическим случаем:

«Неумолимо объективный взгляд кинокамеры, спрятанной в картонке для шляп, полностью разоблачает ситуацию «при посторонних», которая в равной мере формирует и наше восприятие, и поведение того, кто знает, что на него смотрят. С итальянцами дело обстоит несколько иначе […] *они не пытаются с объективностью соглядатаев показать человечество на улице; наоборот, они стремятся растворить своих персонажей в уличной среде, чтобы мы не вздумали проводить различие между действием фильма и той реальностью, с которой мы сталкиваемся повседневно. Для достижения этой цели итальянцы не прячут своей камеры: просто прохожие становятся более или менее добровольными статистами, вполне сознающими, впрочем, что являются таковыми»*[189];

186 Там же, С.92.
187 Там же, С.93.
188 Там же, С.92.
189 Базен А. «Господин Рипуа» с Немезидой или без неё / пер. И.Эпштейн // Киноведческие записки №35. - С.206.

«...эти взаимовливания необработанной действительности и фильма отлично иллюстрируют и цели и успех Клемана. Мне кажется, здесь кинорежиссёру впервые удалось исподволь ввести социальный аспект действительности в режиссёрскую разработку, сохранив присущий этой действительности характер абсолютной объективности и вместе с тем подчинив её требованиям действия и повествования»[190];

«Когда любовная сцена должна происходить на улице, обычно прибегают к приёму «рир-проекции». Он состоит в том, что сначала снимают на натуре улицу, а затем в павильоне разыгрывают любовную сцену перед огромным экраном из матового стекла, на который одновременно проецируются предварительно отснятые кадры; совершенно очевидно, что действующие лица при всех обстоятельствах обречены на то, чтобы находиться «впереди» предметов и людей. Намётанный глаз подметит трюк и по другим деталям: по разнородности освещения, по лёгкой вибрации заднего плана и более выраженной зернистости фона. Даже если бы эти мелкие недостатки можно было устранить, если бы первоначальную съёмку удалось провести незаметно для прохожих, то и в этом случае было бы очевидно, что сам метод по существу основан на «взаимонепроникаемости» двух миров. «Разыгранное» действие плавает на поверхности необработанной реальности, будто пробка в океане. Клеман заставляет «разыгранное» действие проникнуть в глубь реальности, избегая при этом как растворения романического вымысла в действительности, так и его отторжения в результате противопоставления этой последней. Социальная действительность соблюдена как таковая, она объективно раскрывается в своём естестве, но в то же время подчиняется повествованию и используется как его элемент»[191].

190 Там же, С.206-207.
191 Там же, С.207.

Все три фрагмента содержательно дополняют друг друга и несут в себе следующую информацию: при создании фильмической структуры с условным пространственно временным периодом, соотносимым с некоей условной ситуацией, для установления отношения в виде условного онтологического соответствия между нею и конкретной ситуацией в том или ином значении, как одно из возможных условий, Базеном указывается на необходимость, чтобы в момент фиксации условный и реальный пространственно-временной период совпадали. Это, в том числе, связано с особым способом существования актёров в кадре, а так же с отсутствием искусственного технического наложения-совмещения условного пространственно-временного периода на пространственно-временной период объективный.

В сделанном описании необходимо пояснить момент, связанный с обусловленностью актёрами объективного пространственно-временного периода при наличии параллельного ему условного пространственно-временного периода: при фиксации актёр априори всегда находится в объективном пространственно-временном периоде, так или иначе обуславливая его своим присутствием (действием или бездействием), однако, в случае, когда по замыслу авторов фильма такого рода присутствие должно быть подчинено неким требованиям создаваемого ими условного пространственно-временного периода, то присутствие актёров всегда лишь координируется с ним, продолжая напрямую обуславливать объективный период, который только в результате определённого предметного отношения может рассматриваться затем как пространственно-временной период условный.

Обобщая содержание вычлененных и представленных фрагментов текста концепции Базена, связанных с пятым частным онтологическим случаем, главным образом мы должны сказать о том, что установление

координирования между объективными и условными ситуациями является для 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, характеризуемых 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.

3.1.7. Эволюционирование форм зафиксированного. Во второй части первого тома концепции (статья «Миф тотального кино»), Базен, анализируя исследовательские, экспериментальные и рефлексивные процессы предшествующие изобретению аппарата фиксации (кинокамеры), приходит к выводу, что более раннему изобретению кинематографа препятствовало не столько отсутствие технических условий, сколько его идеализированное видение как феномена, связанного «*с тотальным и целостным воспроизведением реальности*»[192], в результате которого создаётся *«совершенное подобие внешнего мира - в звуке, цвете и объёме»*[193]. Таким образом, последующее совершенствование технических возможностей фиксации (например, появление звука: *«...позволительно рассматривать немое и звуковое кино как два этапа единого технического развития, мало-помалу приближающие кино к исходному мифу исследователей.* […] *Примат изображения - факт исторически и технически случайный...* […] *Все последующие усовершенствования - и в этом заключается парадокс - лишь приближали кино к его истокам. Кино ещё не изобретено!»*[194]) рассматривается Базеном не как эволюция кинематографа, но всего лишь как

192 Базен А. Миф тотального кино // Базен А. Что такое кино. - М.: Искусство, 1972. - С.50.
193 Там же, С.50.
194 Там же, С.52.

приближение к первоначальной его идее.

Обобщая, мы можем говорить о выделении Базеном **четырёх эволюционных форм зафиксированного**:

- идеализированной, заключающей в себе звуковую составляющую и визуальную с уточнением её цветового и объёмного характера;

- **визуальной**;

- **аудиовизуальной**;

- **аудиовизуальной формы с уточнением цветового характера визуальной составляющей**.

Так же следует отметить указание Базена на незавершённость эволюции форм зафиксированного - отсутствие (на момент написание статьи) полного воплощения идеализированной формы.

С точки зрения онтологического элемента кинематографа, нас это интересует, потому что при установлении отношения в виде онтологического соответствия между зафиксированным в любой из четырёх указанных эволюционных 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 тоже время мы должны констатировать, что как и при полном соответствии формы, так и при неполном онтологическое соответствие между зафиксированным и фиксируемым остаётся неизменным.

§2. Общая характеристика онтологии кино в концепции Андре Базена.

В результате вычленения и целостного представления онтологии кино,

содержащейся в концепции Базена, нами было выявлено несколько важных особенностей, касающихся как самого онтологического элемента как составной части концепции, так и всей концепции в целом.

Особенностью содержания отдельных частей концепции 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 Базена и не случайно, что с указанных статей он и начинает своё концептуальное построение, которое в дальнейшем, по определению Соколова, «*выводится на основе индуктивно-эмпирического подхода. А фундаментальные понятия* […] *не являются теоретическими конструкторами, они вводятся чисто феноменологически как «протокольная» фиксация интуитивно очевидных признаков киноискусства»* [195]. Первая из указанных статей содержит в себе выявленную нами структуру онтологического элемента в представлении Андре Базена, в последующих частях концепции лишь подтверждаемую и утверждаемую.

Второй особенностью концепции Базена является то, что вся первая половина первой книги (если не считать первых двух и следующей третьей статьи *«Жизнь и смерть двойной экспозиции»*) состоит из статей, связанных с описанием и анализом хроникальных, документальных и научно-популярных фильмических структур (*«По поводу фильма «Почему мы сражаемся». История, документы и новости», «По поводу Жана Пенлеве», «В поисках утраченного времени: Париж 1900», «Кино и исследование», «Рай людей», «Мир тишины», «Смерть после полудня и каждый день», «Андре Жид»*), в которых содержатся четыре из пяти выявленных нами частных онтологических случая, относящихся к онтологическому элементу в

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

представлении Базена.

И, наконец, третьей особенностью концепции 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 Базена приобретают чисто искусствоведческий характер, детерминированный определёнными субъективными эстетическими и мировоззренческими суждениями автора, или же отягощается некими дополнительными «пристройками», носящими весьма условный характер, что и было выражено нами в виде описания пятого частного онтологического случая.

Характеризуя структуру онтологического элемента в представлении Базена, мы можем отметить почти полное её совпадение с нашим собственным предварительным построением, основанном на проецировании структуры философского понятия онтология на кинематограф, с использованием системодеятельностного подхода Г.П.Щедровицкого. Не полное же совпадение не является недостатком построения Базена, и, по видимому, есть всего лишь следствие отсутствия специального целеполагания, связанного с онтологией кино, которое было бы направлено на как можно более полное и целостное её представление. В концепции Базена важнейшим является её принципиальное утверждение и использование наравне с привычными искусствоведческими понятиями и категориями.

Являясь частью концепции, онтология кино оказывается тесно связанной с анализируемым Базеном через разбор отдельных фильмов функциональным элементом кинематографа. Однако, так как каждый из фильмов имеет не только свою сугубо кинематографическую специфику, связанную с задействованным при его создании инструментарием, но и ту

индивидуальную онтологическую уникальность, сообщаемую ему фиксируемым как частью *«реальности»* (лишь в рамках кадра, да и то не в полной мере, поддающейся авторскому контролю), то и вполне допустимо, что могут возникать некоторые противоречия в описаниях таких случаев, когда тот или иной кинематографический приём утверждается в качестве более адекватного для передачи онтологической специфики зафиксированного и организованного. И поэтому единственное выявленное нами локальное противоречие при описании пятого частного онтологического случая, по большому счёту, и не является таковым.

Если же говорить о роли онтологического элемента в концепции Базена, то можно однозначно заключить, что при его отсутствии содержание концепции вряд ли выходило бы за рамки традиционного киноведчески-искусствоведческого исследования и постоянно фокусировало бы на себе взгляды исследователей кино. И более того - даже при большей цельности, при отсутствии онтологического элемента, едва ли можно было бы говорить о книге Базена, как о концепции, но скорее всего лишь как о сборнике безусловно талантливых, но всего лишь критических заметок. Таким образом, мы можем констатировать структурообразующую роль онтологического элемента в формировании концепции Базена.

Единственным же критическим моментом, связанным с анализом онтологического элемента в концепции Базена, может быть отмечено только то, что через описание фиксации *«реальности»*, основанной на фотографическом процессе, Базеном никак не определяется и не выражается сама эта *«реальность»*. А ведь в этом свойстве кинематографа - фиксировать непосредственную среду (в терминологии Базена - *«реальность»*), возможно, заложен своеобразный «ключ» к его собственному определению: **если с помощью зафиксированного непосредственная среда («реальность») может быть постигнута так, как это невозможно сделать какими-либо**

иными способами, или, если зафиксированное объективно содержит в себе нечто выходящее за рамки фотографической визуализации материального мира, то кинематограф важнейший инструмент познания и требует самого глубокого теоретического изучения, если же нет - то всего лишь экранное искусство и вполне уже объясним существующими средствами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В начале исследования нами были выявлены противоречия, связанные, во-первых, с ошибочным отношением исследователей к концепции Базена, как к фрагментарному построению, лишённому авторской цельности, а, во-вторых, в отделении онтологии кино, содержащейся в текстах Базена, от цельной концепции, в которую она изначально была заключена, и неотъемлемой частью которой являлась. На основе указанных противоречий нами была сформулирована проблема отсутствия адекватного специфического отношения к концепции Базена, которое бы заключалось в соблюдении пиетета к авторской структуре, которая должна восприниматься как цельная конструкция, благодаря чему вся концепция или же отдельные её элементы могут быть системно исследованы в изначально заданной автором цельности. Устранив противоречия и разрешив проблему, мы достигли поставленной цели и сформировали целостное представление онтологии кино в концепции Андре Базена. Таким образом, мы можем признать удовлетворительным результат проведённого исследования.

На основании полученных результатов мы можем сделать следующие обобщающие заключения, обозначающие возможные направления дальнейшей научной работы.

В первых абзацах *Введения* нами была заявлена проблематика, касающаяся общих вопросов методологии кинонауки. В связи с появлением двух научных работ, в которых утверждается отличное от базеновского и друг от друга понимание онтологии кино, нами был поставлен вопрос **a)** о возможном кризисном состоянии науки о кино, в которой до возникновения антиномии, связанной с указанными работами, онтология кино в представлении Базена в целом соответствовала объекту познания, или же, **b)** о безусловном соответствии онтологии кино в представлении Базена объекту познания, но в таком случае, о нахождении кинонауки на допарадигмальной

стадии своего развития, характеризуемой наличием множества «школ» и отсутствием единого общепринятого представления объекта.

Определив почти полное совпадение онтологии кино в представлении Базена с её предварительным построением, основанном на проецировании структуры философского понятия онтология на кинематограф, с использованием системодеятельностного подхода Г.П.Щедровицкого, мы можем заключить, что, если указанные в *Введении* статьи Т.В.Постниковой и М.Куртова принимать за научные (Постникова является кандидатом философских наук, статья Куртова опубликована в журнале включённом ВАК в Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук), то кинонаука находится на допарадигмальной стадии своего развития. И если бы дело касалось любого из классических искусств, чья проблематика, как было нами показано (1.2.2), носит сугубо эпистемологический характер, то мы могли бы допустить принципиальную невозможность буквального проецирования принципов периодизации науки Куна на данную сферу познания. Однако возможность построения онтологии частного объекта, онтологии кино, с использованием общенаучных методов познания, независящих от авторской субъективности и тенденциозности, предоставляет киноведческим исследованиям потенцию для формирования полноценного научного знания об объекте исследования - научной парадигмы.

В связи с этим мы можем констатировать исключительную роль онтологии кино для кинонауки. Ведь, в конечном счёте, только такие киноведческие исследования могут выходить за рамки узко специальных - эстетически ориентированных, искусствоведческих исследований, носящих сугубо эпистемологический характер, в полной мере зависящий от уникального субъективного взгляда на объект исследователя, или же от его

приверженности тому или иному субъективному взгляду уже имеющемуся, в которых присутствует онтология кино в том структурном виде, который был нами сформулирован в результате наложения на кинематограф структуры философской онтологии, и который затем в незначительно усечённом виде был выявлен нами в концепции Базена. Наличие в киноведческом исследовании онтологии кино, позволяет не только расширять его дисциплинарные рамки, но и, утверждая феноменальный характер кинематографа по отношению к классическим искусствам в любых их формах (классических, не классических, постнеклассических), выявлять собственную, независимую от них, эстетическую (возможно и внеэстетическую, например, - органическую) специфику.

Если говорить о продолжении научных исследований концепции Андре Базена, то они могут быть направлены на целостное представление функционального элемента, содержащегося в ней, а так же на целостное представление всей концепции в целом. Реализация такой работы, безусловно, потребует более совершенного инструментария, чем тот, который был использован нами в настоящем исследовании. Таким образом, самим объектом возможного исследования поднимается вопрос о необходимости применения при его изучении полноценного системного подхода или же любого другого инструментария, с помощью которого он может быть постигнут без свойственной для искусствоведения исследовательской субъективности.

Поэтому в качестве одного из наиважнейших пунктов выводов мы должны подчеркнуть необходимость расширения методологической базы киноведческих исследований. Как было нами установлено (*1.1.3*), оптимальной методологией настоящего исследования являлся 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 были вынуждены отказаться от избранной методологии в пользу менее продуктивного, но более понятного системно ориентированного подхода.

Выработке принципов применения системодеятельностного подхода с учётом специфики кинематографа как объекта научного познания, апробации данных методов, а так же внедрению в киноведческую практику использования формализованных структурно-знаковых моделей-заместителей, получаемых в результате представления объектов познания через системообразующую деятельность, мы планируем посвятить дальнейшие наши исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Базен А. «Господин Рипуа» с Немезидой или без неё [Текст] / А.Базен; пер. с фр. И.Эпштейн // Киноведческие записки. – 1997. – № 35. – 202-211.

2. Базен А. «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона [Текст] / А.Базен; пер. с фр. И.Эпштейн // Киноведческие записки. – 1993. – № 17. – С.80-93.

3. А.Базен Миф Сталина в советском кино [Текст] / А.Базен; пер. с фр. Н.Нусинова // Киноведческие записки №1, 1988. - С.154-169.

4. Базен А. «Тайна Пикассо». Фильм в стиле Бергсона [Текст] / А.Базен; пер. с фр. И.Эпштейн // Киноведческие записки. – 1993. – № 19. – 149-155.

5. Базен А. Что такое кино [Текст] / А.Базен; пер. с фр. В.Божович (книга I), И.Эпштейн (книги II, III, IV). – М.: Искусство, 1972.

6. Большая Советская Энциклопедия: в 30 т. Т. 17: Моршин-Никиш [Текст] / гл. ред. А.М. Прохоров. - 3-е изд. - М.: Советская Энциклопедия, 1974.

7. Вайсфельд И. Андре Базен и современное киноискусство [Текст] / И.Вайсфельд // Базен А. Что такое кино. – М.: Искусство, 1972. - С.3-38.

8. Вдовина И.С. Философские основы кинокритики А.Базена [Текст] / И.С.Вдовина // Вдовина И.С. Эстетика французского персонализма. – М.: Искусство, 1981. - С.147-171.

9. Каган М.С. Морфология искусства [Текст] / М.С.Каган. - Л.: Искусство, 1972.

10. Каган М.С. Художественная деятельность как информационная система [Текст] / М.С.Каган // Искусство кино. – 1975. – №12. – С.99-121.

11. Киноведческие записки [Текст] – 1988. – №1.

12. Кинопроцесс в коммуникативной перспективе / ФАКК, НИИ киноискусства; под. общ. ред. М.И.Жабского. - М.: Белый берег, 2008.

13. Кинословарь [Текст]: в 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – Т.1.

14. Клейман Н. Наш проект [Текст] / Н.Клейман, Л.Козлов // Искусство кино. – 1967. – №7. – С.102-112.

15. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник [Текст] / О.А.Кривцун. - 2-е изд., доп. - М.: Аспект Пресс, 2001.

16. Кун Т. Структура научных революций [Текст] / Т.Кун // Кун.Т. Структура научных революций. - М.: ООО «Издательство АСТ», 2003.

17. Куртов М. Индустрия скуки. К вопросам онтологии кино [Текст] / М.Куртов // Искусство кино. – 2009. – №5. – С.85-91.

18. Лебедев Н.А. Нужна большая наука о кино [Текст] / Н.А. Лебедев // Кинематограф сегодня: Сборник статей / ВГИК; под общ. ред. В.Н. Ждана. – М.: Искусство, 1967. - С.261-279.

19. Лебедев Н.А. О научно-исследовательской работе в кино [Текст] / Н.А.Лебедев // Искусство кино. – 1946. – №4. – С.3-6.

20. Метьюс П. Погружаясь в реальность: Андре Базен вчера и сегодня [Текст] / П.Метьюс; пер. с англ. С.Ишевская // Киноведческие записки. – 2001. – №55. – С.142-148.

21. Новая философская энциклопедия: В 4 т. [Текст] / Ин-т философии Рос. акад. наук, Нац. обществ.-науч. фонд; Науч.-ред. совет.: В.С. Степин [и др.]. - М.: Мысль, 2001, Т. 3.

22. Новейшая история отечественного кино. 1986-2000 [Текст]: в VIII т. – СПб.: Сеанс, 2004. – Т. VI. Кино и контекст. 1992-1996.

23. Основные направления и проблемы современного киноведения: Проспект для обсуждения [Текст] / Сост.: Л.Козлов, В.Соколов, И.Шилова, М.Ямпольский // Киноведческие записки. – 1994. – №22. – С.80-84.

24. Постникова Т.В. Онтология кино: мимесис и симулякр [Текст] / Т.В.Постникова // Молодой учёный. – 2009. – №12. – С. 208-214.

25. Ромер Э. «Сумма» Андре Базена [Текст] / Э.Ромер; пер. с фр. М.Трофименков // Искусство кино. – 1996. – №12. – С.86-92.

26. Словарь французского кино [Текст] / Под редакцией Жан-Лу Пассека. – Минск: Пропилеи, 1998.

27. Соколов В.С. Антимонтажен ли Базен? [Текст] / В.С.Соколов // Киноведческие записки. – 1993/94. – №20. – С.154-161.

28. Соколов В.С. О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения [Текст] / В.С.Соколов // Кино: методология исследования. - М.: Искусство, 1984. – С.48-74.

29. Трофименков М. Храм эстетики [Текст] / М.Трофиманков // Искусство кино. – 1996. – №12. – С.84-85.

30. Фрейлих С.И. Теория кино [Текст] / Фрейлих С.И. – М.: Искусство, 1992. – С.284-292.

31. Щедровицкий Г.П. Два понятия системы // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. - М.: Шк.Культ.Полит., 1995. - С.228-232.

32. Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования [Текст] / Г.П.Щедровицкий // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – М.: Шк.Культ.Полит., 1995. - С.155-196.

33. Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. - М.: Шк.Культ.Полит., 1995. - С.233-280.

34. Юдин Б.Г. Из истории системных исследований: между методологией и идеологией [Текст] / Б.Г.Юдин // Вестник ТГПУ. – 2008. – 1(75).

35. Юдин Б.Г. Некоторые особенности развития системных исследований [Текст] / Б.Г.Юдин // Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник 1980. – М.: 1981.

36. Юдин Б.Г. Становление и характер системной ориентации [Текст] / Б.Г.Юдин // Системные исследования. Ежегодник 1971. – М.: 1972. – С.26.

37. Ямпольский М. Кинематограф несоответствия [Текст] / М.Ямпольский // Киноведческите записки. - 2003. - №63. - С.28-58..

38. Andrew D. André Bazin [Текст] / Dudley Andrew. - Paris: Cahiers du cinéma, 1983.
39. Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage [Текст] / Andre Bazin. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958.
40. Ungaro J. André Bazin: généalogies d'une théorie [Текст] / Jean Ungaro. - Paris: L'harmattan, 2000.

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

1. А вот и мистер Джордан / Here Comes Mr. Jordan (1941, реж. А.Холл, США), игр.
2. Белая грива: Дикая лошадь / Crin blanc: Le cheval sauvage (1953, реж. А.Ламорис, Франция), игр.
3. Великий диктатор / The Great Dictator (1940, реж. Ч.Чаплин, США), игр.
4. Гренландия / Greenland (1952, реж. М.Ишак, Ж.-Ж.Лангепин, Франция), док.
5. Дамы Булонского леса / Les Dames du bois de Boulogne (1945, реж. Р.Брессон, Франция), игр.
6. Дневник сельского священника / Journal d'un curé de campagne (1950, реж. Р.Брессон, Франция), игр.
7. Каникулы господина Юло / Les Vacanses De M. Hulot (1953, реж. Ж.Тати, Франция), игр.
8. Кон-Тики / Kon-Tiki (1950, реж. Т. Хейердал, Швеция-Норвегия), док.
9. Красный шар / Le Ballon Rouge (1956, реж. А.Ламорис, Франция), игр.
10. Мир тишины / Le monde du silence (1956, реж. Ж.-И.Кусто, Л.Маль, Франция-Италия), док.
11. Наш город / Our Town (1940, реж. С.Вуд, США), игр.
12. Одна фея… не такая как другие / Une fée... pas comme les autres (1956, реж. Ж.Туран, Франция-Италия), игр.
13. Париж 1900 / Paris 1900 (1947, реж. Н.Ведре, Франция), док.
14. Последний рай / L'ultimo paradiso (1955, реж. Ф.Квиличи, Италия), док.
15. Потерянный континент / Continente perduto (1954, реж. Э.Грас, Д Мозер, Л. Бонци, Италия), док.
16. Почему мы сражаемся / Why We Fight (1942-1945, реж. Ф.Капра, А.Литвак, Э. Вейллер, США), 7 серий, док.
17. Пресноводные убийцы / Assassins d'eau douce (1947, реж. Ж.Пенлеве,

Франция), к/м, науч.-попул.

18. С Андре Жидом / Avec André Gide (1952, реж. М. Аллегрё, Франция), док.

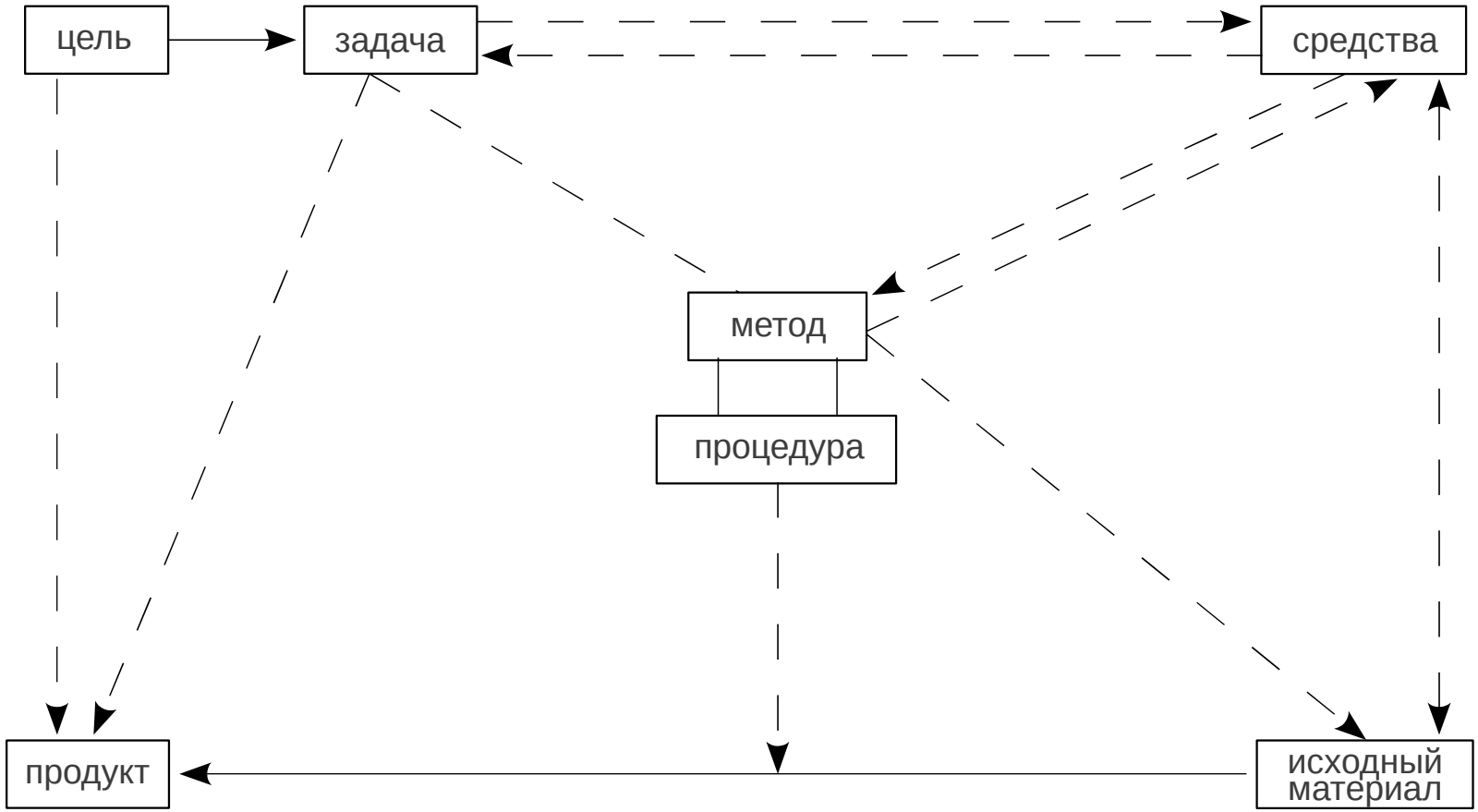
19. Скотт в Антарктике / Scott of the Antarctic (1948, реж. Ч.Френд, Великобритания), игр.

20. Тайна Пикассо / Le mystère Picasso (1956, реж. А.-Ж.Клузо, Франция), док.

21. Том, Дик и Гарри / Tom, Dick and Harry (1941, реж. Г.Канин, США), игр.

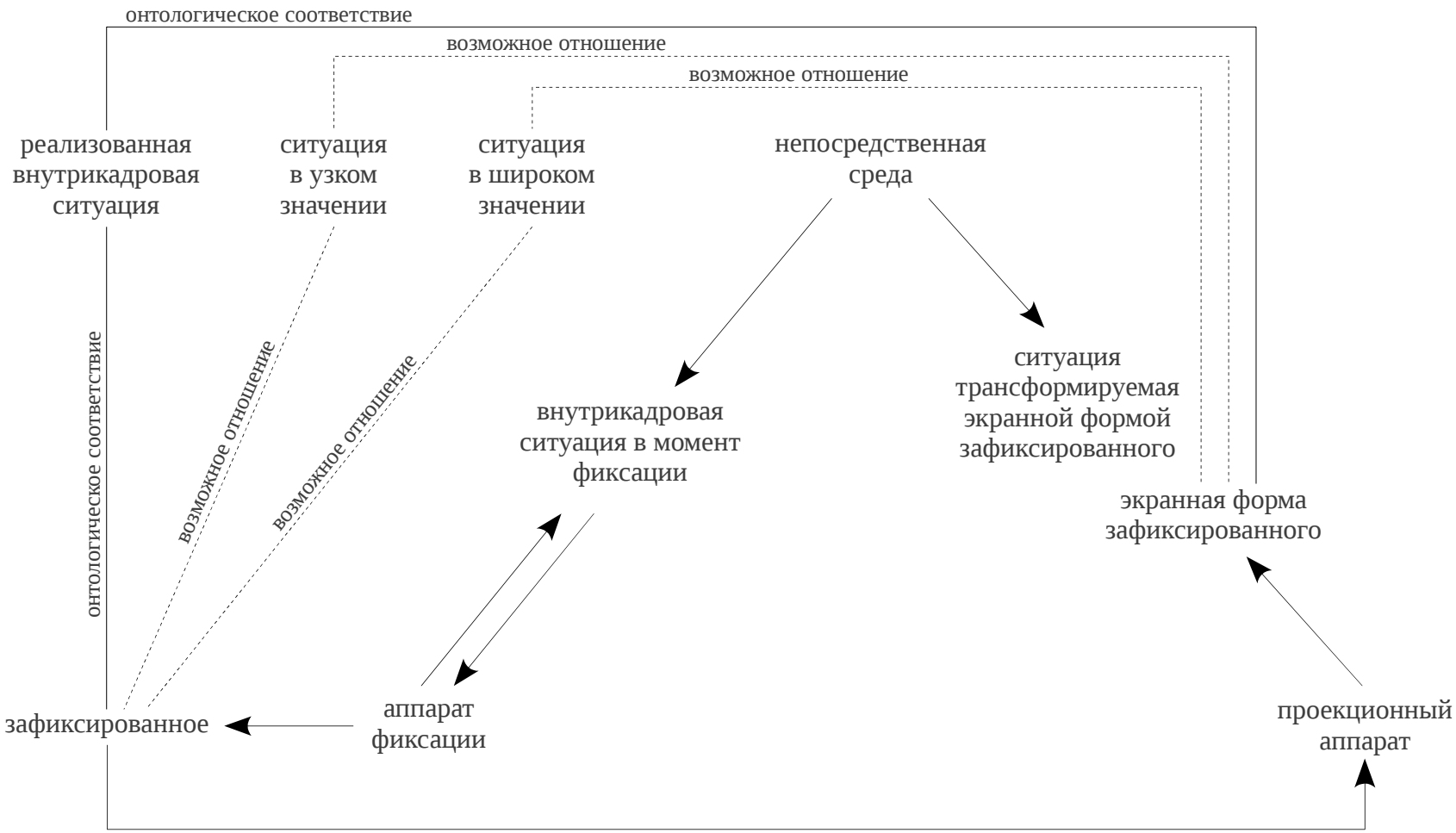
Приложение. *Схема 1*

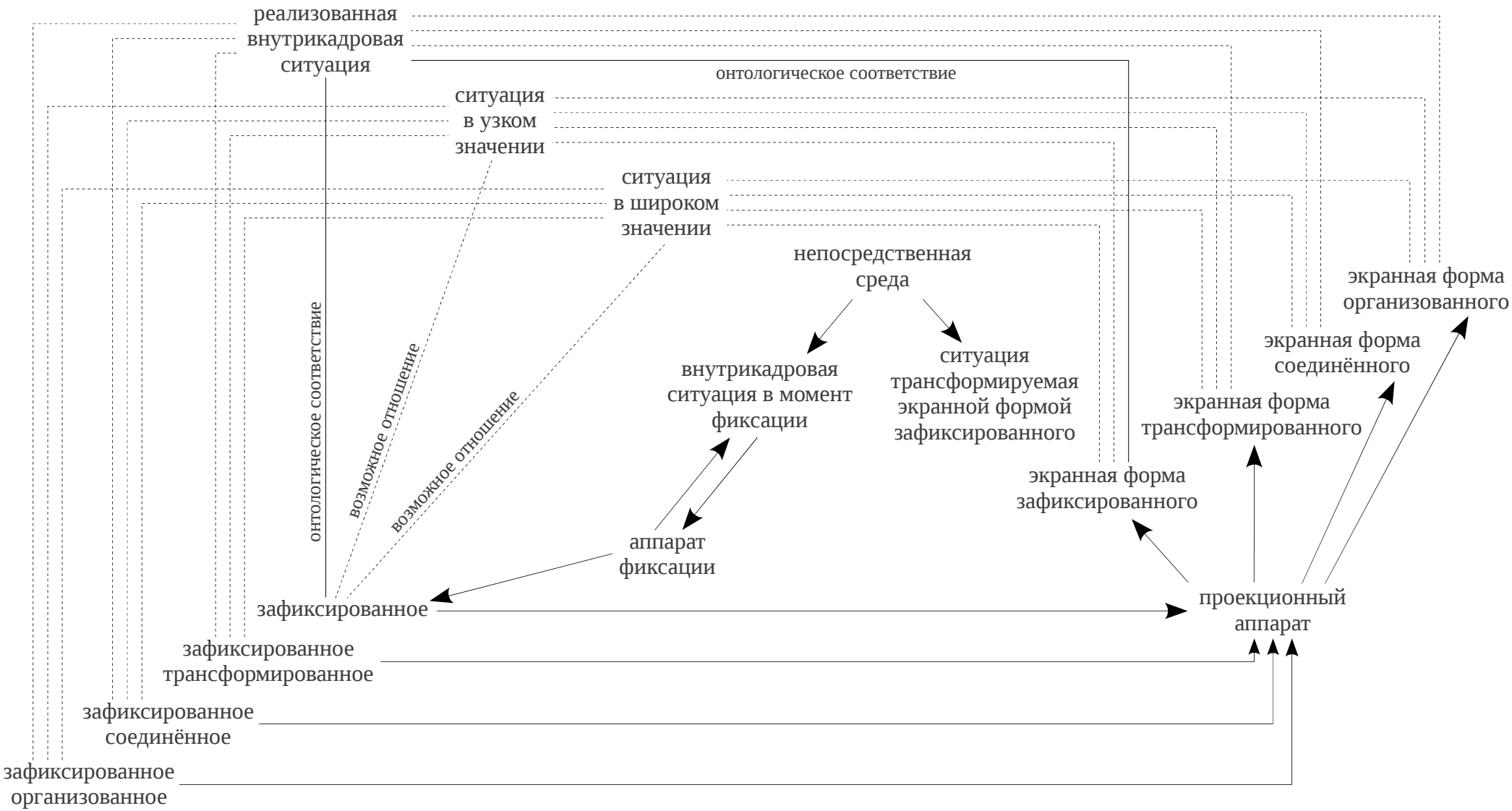
Простейшее изображение методического представления деятельности по Г.П.Щедровицкому



Приложение. *Схема 2*

Простейшая структурно-знаковая модель онтологического элемента кинематографа



Приложение. *Схема 3*

Простейшая структурно-знаковая модель онтологического элемента кинематографа с обозначением принципиальных доэкранных форм зафиксированного