



## Сергей Штойн

кинорежиссер,  
аспирант кафедры Эстетики,  
истории и теории культуры ВГИК

# ОНТОЛОГИЯ КИНО

*Киноведение — одна из самых молодых наук в искусствоведческом секторе. Ведь и величайшему из искусств — кинематографу — всего чуть больше века, что в сравнении с другими видами искусств (театр, музыка, живопись) просто мизерный срок. Поэтому и методов изучения кино намного меньше, исследовательский аппарат киноведения пока еще находится в стадии формирования. В данной статье приводится авторская версия состояния киноведческого аппарата, исходя из синтетической природы и феноменологии самого кино. Поднимаются вопросы о познаваемости искусства как такого, приводятся философские и социологические примеры, все «за» и «против».*

Редакция

## I. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

### 1. Общие замечания

В связи с тем, что критерии научности в гуманитарном познании сильно размыты, особое значение приобретают те или иные принципиальные подходы к познаваемому предмету, в рамках которых становится возможным замещение целостной теории сегментарным взглядом, имеющим определенную структуру и методологическую основу. Такого рода подходы отвечают требованию научности с учетом применения их в гуманитарных областях и составляют костяк той или иной сферы гуманитарного знания.

В киноведении можно выявить три основных подхода к изучению кинематографа, в рамках которых осуществляется теоретическое осмысление всего комплекса связанных с ним вопросов:

- а) семантический, или исторический, историко-генетический подход (рассмотрение формосодержательных элементов кинематографических произведений с возможным привлечением и учетом анализа того биографического, исторического и социокультурного контекста, в котором они актуализируются);
- б) структурно-семиотический подход (анализ фильмов как «текстов», состоящих из ряда более или менее сложных знаков, знаковых структур, которые возможно вычленишь и рассмотреть отдельно или же в контексте всего произведения — как часть целого);
- в) феноменологический подход (выявление в кинематографе присущих только ему феноменальных свойств и доминантное использование их при последующем анализе конкретных фильмов).

Ни один из описанных подходов не занимается специальным рассмотрением вопросов, связанных с онтологией кино, в лучшем случае ограничиваясь упоминанием и поверхностной характеристикой тех или иных аспектов (касающихся в основном кинематографической феноменальности), которые свободно интерпретируются как элементы киноонтологии.

В то же время еще в середине 80-х годов XX века отечественный теоретик кино В. С. Соколов, анализируя теоретический и эмпирический уровень киноведения, чрезвычайно точно описал положение киноонтологии и сформулировал основные препятствия на пути ее возможного становления как самостоятельной дисциплины:

*«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»<sup>1</sup>.*

Абстрактность самого понятия «онтология» в отношении не философского знания, аморфность границ развертывания, неопределенность структуры и содержания предмета — основные вопросы, не позволяющие до сих пор выделить онтологию кино в самостоятельный раздел кинотеории. Настоящее исследование направлено на системное рассмотрение данных вопросов.

### 2. Онтология в философии

Предмет, именуемый онтологией, является настолько обширным, отношение к нему столь неоднозначным, что в рамках настоящего исследования придется удовлетвориться лишь схематичным обозначением тех его аспектов, которые помогут спроецировать термин «онтология» на не философское знание (кинематограф).

В философии термин «онтология» (греч. on [ontos] — сущее, logos — учение, понятие) употребляется для наименования учения о бытии как таковом, в отличие от гносеологии — учения о познании.

«Онтология — это «знание о сущем». Данное значение сохраняется до сих пор, и онтология понимается как учение о предельных, фундаментальных структурах бытия»<sup>2</sup>. «Иногда онтологию отождествляют с метафизикой, но чаще рассматривают как ее основополагающую часть, как метафизику бытия»<sup>3</sup>.

1 Соколов В. С. Киноведение как наука. — М., 2008. С. 14–15.

2 Миронов В. В., Иванов А. В. Онтология и теория познания: Учебник. — М.: Гардарики, 2005. С. 19.

3 Философия: Энциклопедический словарь/Под ред. А. А. Ивина — М.: Гардарики, 2004. С. 606.



Возможность классического — отстраненно-умозрительного — подхода к онтологии, «подвергнутая критике в немецкой классической философии, была полностью преодолена марксизмом, который показал необходимую связь и единство онтологии, гносеологии и логики»<sup>4</sup>, установив, таким образом, зависимость онтологических представлений от наличного уровня и форм познания.

Формально онтологию можно представить как целостную структуру, включающую в себя: а) неизменные ключевые элементы (дух — в идеалистическом монизме или материя — в материалистическом монизме; дух и материя — в дуалистических и монодуалистических онтологиях), б) процессы их самореализации (в моноистических онтологиях) или же взаимодействия (одухотворение и материализация — в дуалистических онтологиях), а также в) первичную производную (реальность, понимаемая как некая условность бытия) и г) вторичные производные (устойчивые формы (ипостаси) реальности — физическая реальность, культурная реальность и т. д.), которые системно описываются и интерпретируются — наполняются вариативным содержанием исходя из фундаментальных установок той или иной философской школы, используемого познавательного подхода, индивидуального уровня интеллекта и интуиции субъекта-исследователя.

Если говорить о сфере развертывания и границах онтологии, то можно установить, что «верхние» рамки границ онтологии определяются принципиально непознаваемым, а «нижние» условно обозначаются выходом за вопросы, связанные непосредственно с ключевыми онтологическими элементами, с переходом от всеобщего к частному, с подменой в процессе философствования онтологических вопросов вопросами гносеологическими.

Понятие «онтология», «онтологическое» полноценно может быть применено в отношении к не философскому знанию, как правило, только в классическом (метафизическом) или же критическом (материалистическом) смысле, и в таком виде оно будет выглядеть наиболее адекватно по отношению к онтологии в первоначальном философском значении, поэтому в ракурсе настоящего исследования опускаются и далее не употребляются взгляд на онтологию неклассической философии 20-го века, «экзистенциализировавшей онтологическую проблематику и задавшей человекообразные параметры ее артикуляции»<sup>5</sup>, а также позиция философии постмодернистской, в которой «онтология (в качестве системно организованной категориальной матрицы для описания бытия как такового — вне его социокультурной ангажированности) оказывается принципиально невозможной»<sup>6</sup>.

Под онтологией в отношении к не философскому знанию — определенному объекту исследования, как правило, понимается некоторая сумма абстрактных знаний, связанная с основополагающими элементами рассматриваемого предмета. Степень близости этих элементов к ключевым элементам онтологии в философском смысле, а также возможный

уровень исследовательской объективности характеризуют поставленную проблему как частнонаучную или же сопряженную с общефилософским знанием.

Принципиальная невозможность построения полноценной онтологии того или иного частного объекта заключается в том, что для этого ключевые элементы такого объекта должны быть субстанциональны, то есть быть «неизменной основой всего существующего»<sup>7</sup>, а это возможно лишь в отношении ключевых элементов всего бытия в целом. Однако в отдельных случаях ключевые элементы объекта исследования, если это, конечно, возможно исходя из их состава, могут быть представлены как субстанциональные (сущностные и неизменные) по отношению к производным этих элементов, и тогда построение такого рода «частной» онтологии методологически правомерно и продуктивно. Во всех иных случаях — онтологический статус теоретических построений будет иметь чисто номинальный характер.

### 3. Онтология в кино

В кинематографе, несомненно, есть нечто, что предшествует развитой гносеологии и что может быть рассмотрено не только феноменологически (в большинстве случаев в качестве антитезы классическим искусствам), не только с точки зрения той или иной философской системы, объясняющей избирательные аспекты кинематографа, исходя из своих системных установок, но и в качестве сущностного и неизменного — субстанционального по отношению ко всему первоначально на него производного, а следовательно, допустима возможность построения полноценной «частной» онтологии кинематографа.

В отличие от всех иных подходов к изучению кинематографа (семантическому, структурно-семиотическому, феноменологическому), которые по большому счету являются подходами гносеологическими — познавательными, онтологический ракурс не есть собственно подход в том смысле, что он может быть применен как метод познания в отношении всего кинематографа в целом. Его функция заключается в том, что он предполагает образование такой фундаментальной теоретической базы (онтологии кино), которая: а) имеет структурно-целостный, но в то же время содержательно-вариативный характер; б) предшествует познавательным подходам; в) допускает их множество; г) посредством диалектической связи включается в их функционирование в качестве исходного концепта; д) таким же образом может быть связана непосредственно с тем или иным творческим методом; е) имея изначально обособленный характер по отношению к познавательным и творческим подходам, может выступать как стержневой элемент целостной кинотеории — философии кино.

В таком виде предполагаемая киноонтология полностью соответствует структуре философской онтологии и может быть развернута в пунктах *а-в* — в классическом (метафизическом), а в пунктах *г-е* — критическом (материалистическом) ключе.

В настоящее время основной задачей, стоящей перед исследователем онтологии кино, является не открытие чего-то

4 Большая советская энциклопедия: В 30 т./Гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 18. С. 407.

5 Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. — М.: Книжный дом, 2003. С. 712–714.

6 Там же.

7 Краткий философский словарь. — М., 1952. С. 506.



нового в отношении природы кинематографа, и даже не систематизация уже существующих в кинотеории онтологических аспектов, связанных с кино, а поиск и предложение такой методологически простой и цельной теоретической конструкции, которая была бы максимально унифицирована и могла бы действительно функционировать в условиях самого широкого спектра взглядов на кинематограф.

Предлагаемое в настоящей работе частичное проецирование структурно-содержательных принципов философской онтологии на «частную» онтологию кинематографа является, на наш взгляд, одним из наиболее адекватных подходов к решению данной задачи.

#### 4. Конструирование онтологии кино

Прежде чем перейти непосредственно к описанию структуры и способам функционирования киноонтологии, необходимо определить методологический подход к исследованию, а также обозначить конструктивные принципы, которые будут применены в дальнейшей работе.

Единственно возможным условием создания общетеоретической модели онтологии кино является преодоление содержательного антропоморфизма кинематографа, отделение его онтологии от «человеческого фактора», оставаясь в рамках частной науки (киноведения), рассмотрение киноонтологии методологически философски (как можно более обобщенно, умозрительно-категориально, метафизично).

В связи с тем что структурное построение онтологии кино является ее выделением из наличествующего и функционирующего корпуса специальных научно-гуманитарных знаний — кинотеории, то в первую очередь должна быть определена зона развертывания нового раздела науки о кино внутри уже существующей системы. Учитывая специфику онтологического подхода, предъявляющего категоричные требования к такого рода фундаментальному знанию, сфера киноонтологии должна быть ограничена как можно более конкретными и жесткими рамками.

В том, что касается собственно конструирования структуры онтологии кино, следуя иерархическому принципу, прежде всего должны быть выделены и описаны *ключевые элементы* онтологии кино, обоснованность сущностного и неизменного характера которых по отношению к их производным и позволяет рассматривать киноонтологию в предполагаемом (онтологичном) ключе. Затем следует описание *процессов*, влекущих за собой поэтапное образование *производных*, достраивающих структуру онтологии кино до первоначально определенных рамок, которые ограничивают их дальнейшее возможное развертывание за пределы рассматриваемого предмета.

Описание обособленного функционирования киноонтологии — завершающий этап конструирования предмета «онтология кино». Дальнейший разбор схем функционирования киноонтологии — в диалектической связи с киногносеологией, с творческим методом, с их совокупностью — это *моделирование* возможных магистральных путей интеграции структурно разработанной онтологии кино с исторически обусловленной кинотеорией.

## II. СТРУКТУРА

### 5. Рамки

Спектр научных дисциплин, так или иначе включенных в решение вопросов кинотеории, простирается от химии, физики, физиологии до эстетики, психологии, социологии и культурологии. Обычно формальное деление кинотеории на естественно-научную и гуманитарную составляющие происходит по принципу расчленения истории кинематографа на этапы, первый из которых, протекавший с 1832 по 1896 год (по классификации Жоржа Садуля), характеризуется как период «изобретения аппаратуры»<sup>8</sup> и целиком относится к естественно-научной сфере («...изобретение кинематографа не имело абсолютно никакой связи с творчеством. Кино изобрели ученые, исследовавшие природу движения и не помышлявшие о создании нового зрелища или средства художественного выражения»<sup>9</sup>), тогда как все последующие периоды целиком связаны с гуманитарным знанием, полностью обусловившим характер теоретизирования и магистральный вектор развития киноведения. Определение рамок киноонтологии непосредственно связано с таким делением.

Если абстрагироваться от описанного исторического подхода и представить кинотеорию в целом как структуру научного знания, берущую свое начало в естественных науках, в чьих рамках разрабатывается *феноменальный объект* (аппарат фиксации видимой реальности), функциональное использование которого приводит к образованию *первичных* (фото-кинокадр) и *вторичных* (фильмические структуры) *производных объектов*, становящихся предметом всестороннего изучения и интерпретации гуманитарными науками, то сфера развертывания онтологии кино будет определена непосредственно между ними.

За пределами «нижних» рамок киноонтологии останутся естественные науки, объясняющие на своем научном языке принципы функционирования созданного ими феноменального объекта, существование которого в качестве теоретического допущения подразумевает субстанциональную независимость. При этом естественные науки наряду с философским знанием, интерпретирующим реальность, с которой вступает во взаимодействие аппарат фиксации, в дальнейшем могут рассматриваться как протозаэлементы онтологии кино.

«Верхние» рамки киноонтологии будут определяться началом рефлексии гуманитарных наук, связанной с субъективизацией ими вторичных производных объектов.

В связи с тем что отношение естественных наук к совокупности вопросов киноонтологии в целом нейтрально, а давление наук гуманитарных традиционно более чем ощутимо, для того, чтобы заранее оградить создаваемую структуру от посторонних элементов, следует специально оговориться, что онтология кино — это часть кинотеории о предэстетических, предпсихологических, предсоциологических, предкультурологических основах кинематографа.

8 Садуль Ж. История киноискусства — М.: Издательство иностранной литературы, 1957. С. 19–24.

9 Теплиц Е. История киноискусства. Т.1, 2. 1895–1927. — М.: Прогресс, 1968. С. 21.



## 6. Ключевые элементы

Существует два ключевых элемента, которые могут быть рассмотрены в отношении ко всему корпусу знаний о кино как сущностные и неизменные: *реальность и аппарат фиксации*.

Субстанциональность этих элементов по отношению к кинематографу заключается в том, что только в результате их взаимодействия могут быть получены первичные производные, которые выступают в дальнейшем в качестве конструктивного материала для образования производных вторичных. На описании, анализе и интерпретации первичных и вторичных производных образуется весь пласт кинотеории.

Главным структурным вопросом, связанным с ключевыми элементами онтологии кино, является вопрос об их взаимодействии.

Отношение между реальностью и аппаратом фиксации можно рассмотреть как отношение между духом и материей в дуалистических и монодуалистических философских онтологиях: дух и материя вступают во взаимодействие, которое может пониматься и как одухотворение материи, и как материализация духа, при этом возникающие производные приобретают неизменный материальный вид и ту или иную духовную характеристику. Точно так же и в отношении между ключевыми элементами киноонтологии: реальность и аппарат фиксации вступают во взаимодействие, которое может пониматься и как «перетекание» реальности на аппарат фиксации, и как захват аппаратом фиксации реальности, при этом возникающие производные приобретают неизменную частичную изобразительную характеристику реальности, визуализированную аппаратом фиксации.

Важно заметить, что реальность и аппарат фиксации, не теряя своего неизменного, субстанционального по отношению к кинематографу в целом статуса, могут быть содержательно свободно интерпретированы, исходя из того или иного мировоззренческого взгляда исследователя. Такого рода субъективизация ключевых элементов онтологии кино не просто допустима, но и является их функциональной особенностью, позволяющей, оставаясь в определенных структурных рамках, выстраивать содержательно разнохарактерные «киноонтологии», что в полной мере отвечает плюралистическому подходу к конструированию онтологии кино, как унифицированной структуры. Следует обратить на это особое внимание и закрепить понимание реальности и аппарата ее фиксации в рамках киноонтологии как элементов *содержательно-вариативных*.

Взаимодействие между реальностью и аппаратом фиксации происходит посредством фотографического процесса, физико-химические свойства которого описываются естественно-научными протоэлементами онтологии кино. Однако при смещении взгляда на ракурс обобщенно теоретический — при постановке вопроса: «Что есть фиксация?» — потенциальный ответ, согласующийся с общим исследовательским подходом к содержательному наполнению, приобретает характер метафизический.

## 7. Первичные производные

Если ключевые элементы являются необходимым условием, а вторичные производные, рассматриваемые в совокупности и в контексте со всем им предшествующим, уже

в некотором роде непосредственно конструкцией, то первичные производные — это всегда *феномены*, понимаемые согласно Канту в качестве предмета человеческого опыта. В отличие от ключевых элементов, которые до конца никогда не постигаемы, феномен, который к тому же в данном случае является первичной производной, играющей конструктивную роль для производных вторичных, может быть постигнут, и поэтому центральное место в любой онтологии занимают именно первичные производные, от того или иного понимания которых во многом зависят полнота и адекватность восприятия всей онтологии в целом.

Первичной производной в кинематографе является *зафиксированное* (фото-кинокадр). В обобщенном смысле зафиксированное не есть нечто единичное или же множественное, но *обозначение особого вида изображения*, в качестве частного — *единичный случай*, относящийся к данному виду изображения.

Реальность и аппарат фиксации в структуре онтологии кино закрепляются в виде своего рода функциональных знаков («реальность», «аппарат фиксации»), которые невозможно однозначно описать — любого рода описание будет уже их философской интерпретацией (по отношению к изначальной знаковой функции — символизацией). Зафиксированное, которое также в структуре онтологии кино является своего рода знаком («зафиксированное»), формально может быть описано (*зафиксированное — осуществленный в определенной пространственно-временной координате фрагмент реальности, сохраненный посредством аппарата фиксации на том или ином материальном носителе для последующего возможного воспроизведения на плоскости в виде двухмерного изображения*), но содержательно интерпретировано — только исходя из понимания (интерпретации) исследователем реальности и аппарата фиксации. Хотя возможным является и обратное — понимание («расшифровка») реальности и аппарата фиксации, исходя из того или иного принципиального интерпретационного взгляда на зафиксированное.

Если моментальный фотокадр — это зафиксированное одномоментное, то кинокадр (от включения до выключения камеры) — зафиксированное одномоментное в темпорально заданной последовательности (обычно — 24 кадра в секунду). Основным свойством одномоментно зафиксированного является его уникальность и принципиальная неповторимость.

Ввод в онтологию кино субъекта (человека) происходит в связи с постановкой вопроса о приобретении кинокадром свойства движения (иллюзии движения), так как без присутствия человека этот вопрос вообще не может быть поставлен. Существует два подхода к решению данной проблемы. Первый подход заключается в снятии вопроса и перенаправлении его к естественно-научным протоэлементам киноонтологии. Правомерность этого с учетом того, что данной проблематике традиционно уделяется особое место в кинотеории, основывается на том, что рядом с этим вопросом в комплексе не ставится вопрос о восприятии человеком окружающей его реальности вообще, без чего любое теоретическое построение будет неполным и спекулятивным. Второй подход связан именно с таким — комплексным рассмотрением вопроса восприятия человеком как движения самой реальности, так и движения, создаваемого *ретроспекцией* зафиксированного.



## 8. Вторичные производные

Между первичными и вторичными (фильмические структуры) производными располагаются производные *промежуточные* — монтажно соединенные непоследовательные кадры. Их выделение позволяет полноценно определить важнейшее свойство как первичных, так и вторичных производных: фотокинокадр — это *зафиксированная форма реальности*, которая имеет двойственную природу — *сущностную* (связанную непосредственно с реальностью) и *тяготеющую* (зависимую от воздействия человека на аппарат фиксации, а также от его манипуляций с зафиксированным). Несмотря на возможный перевес или даже противодействие между сущностным и тяготеющим в каждом отдельно взятом случае (что может быть связано с: а) изначальным характером фиксируемой реальности; б) тем или иным подходом к фиксации и в) организации зафиксированного), в окончательном виде каждый фотокинокадр, а также фильмическая структура получает некую *суммированную характеристику*, которая и позиционирует ее в отношении к той или иной ипостаси реальности и ко всей реальности в целости, позволяет определять зафиксированное и организованное как *производную* — *фотографическую* (в отношении к фотографическому изображению) или же *фильмическую* (в отношении к фильмической структуре) — *реальность*. Однако важно провести категоричное отличие между такого рода онтологическим пониманием производной реальности и пониманием «кинематографической реальности» в традиционном киноведении. Говоря о «кинематографической реальности», гносеологическое киноведение, как правило, подразумевает некую «художественную реальность», созданную авторами, — уникальную формосодержательную конструкцию. Производная реальность в онтологическом понимании — это всегда та или иная конкретная форма (ипостась) реальности в зафиксированном виде, и лишь в исключительных случаях, когда аппарат фиксации отождествляется с человеком (например, в концепции органопроекции<sup>10</sup>), производная реальность может рассматриваться как-то иначе.

Отдельно следует указать, что в отношении к производной фильмической реальности классическая формула « $1+1=3$ »<sup>11</sup>, полноправно применимая на семантическом уровне, оказывается недейственной, а отношения между монтажно сопрягаемыми реальностями функционируют по формулам:  $R1+R1=R1$ ,  $R1+R2=R1$  (или  $R2$ , в зависимости от того, какая из реальностей оказывается доминантной), где  $R1$  — определенная ипостась зафиксированной реальности, а  $R2$  — иная от первой ипостась зафиксированной реальности.

Если исключить из понимания реальности теологический подход, в рамках которого возможны разнообразные варианты ее онтологического развертывания, связанные со следованием тем или иным догматическим условиям, что, безусловно, может быть использовано при построении частных случаев киноонтологии, то даже без учета личностного восприятия человеком *реальность*, находящаяся в процессе постоянного становления, *онтологически фрагментарна*. Возможность

принципиального отделения вторичных производных от производных первичных и промежуточных связана с тем, что последние по отношению к реальности также фрагментарны. Будучи безотносительно целого случайными, они как бы лишь временно вырваны из ее потока, чтобы через какой-то промежуток при возможной ретроспекции снова слиться с ней, при этом зачастую даже уже не отождествляясь более ни с чем, как с ней же (новостные репортажи, фототелерепортажи об актуализированных в недалеком прошлом событиях и, конечно же, *прямые трансляции*, которые вообще являются уже не зафиксированной, но *пространственно транспортированной формой реальности*). В то же время любая фильмическая структура характеризуется определенной, неестественной для реальности, цельностью, которая в полной мере проявляется при ее ретроспекции: производная реальность и реальность настоящего момента вступают между собой в некоторое взаимообуславливающее отношение, которое для осуществляемой реальности имеет необратимое значение — оставаясь неизменной, фильмическая реальность *сообщает ей свою характеристику*, связанную с той или иной несомой ею ипостасью реальности, а также *потенцию цельности* при онтологическом отсутствии и невозможности таковой в осуществляемой реальности.

Обобщая конструктивное построение онтологии кино, можно констатировать, что центральное место в ней занимают вопросы постижения сосуществования производных от реальности и аппарата фиксации непосредственно с осуществляемой реальностью, а от того или иного исследовательского подхода к вопросу реальности будет зависеть содержательное построение индивидуальной киноонтологии, которая наравне с непосредственным и умозрительным является принципиально иным — *феноменальным способом постижения реальности*.

## III. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ

### 9. Обособленное функционирование

Главное отличие онтологического от иных киноведческих подходов заключается в том, что он может развертываться сугубо в *теоретической плоскости* без привлечения анализа конкретных фильмов, тех или иных субъективных аспектов, связанных с пониманием кинематографического творчества, социокультурного контекста, что неизбежно так или иначе приводит к исследовательскому волюнтаризму, низводящему уровень исследования до оценки оригинальности примененного к нему авторского подхода, тогда как *отстраненное* от «дурной» искусствоведческой и киноведческой конкретики *теоретизирование* является методологическим примером обособленного функционирования киноонтологии в рамках кинотеории.

Для построения полноценной киноонтологии достаточно принципиальной позиции в отношении к ключевым понятиям философской онтологии и их задействование при наполнении и интерпретации предложенной структуры предмета. Так как одним из ключевых элементов киноонтологии является реальность, то фокусировка общефилософских вопросов должна быть направлена на как можно более конкретный и принципиальный взгляд на нее.

Однако сопряжение онтологии кино с философской онтологией совершенно не означает, что она подчинена

10 См. по этой теме работы Э.Каппа и свящ. Павла Флоренского.

11 См. описание монтажных экспериментов Кулешова в кн.: *Кулешов Л.В. Искусство кино*. — М.: Театропечать, 1929.



философскому знанию и является лишь его частным случаем, вернее частным случаем того или иного философского ракурса в отношении основ кинематографа. Напротив, феноменальность первичных производных кино — опытных материальных объектов, связанных с реальностью, всегда лишь умозрительно понимаемой и интерпретируемой, потенциально способна трансформировать и более полно раскрыть философское понимание реальности и связанных с нею аспектов.

Хронологически построение киноонтологии начинается с определения ключевых элементов и связи между ними, что позволяет впоследствии на основе полученных заключений вывести определения и описать первичные, промежуточные и вторичные производные. Содержательное наполнение конструкции, актуализация тех или иных вопросов, связанных с их корреляцией, — центральная часть строительства онтологии кино. Заключительным этапом является соотнесение теоретических построений, касающихся вторичных производных, с соприкасающимися общеподлинными вопросами — выводы о функциональной роли фильмических структур в отношении реальности и человека.

Таким образом, онтология кино в обособленном виде представляет собой обусловленное определенным философским взглядом на проблему самостоятельное теоретическое построение, связанное с основами кинематографа.

#### 10. Функционирование в диалектической связи с гносеологией кино

Если обособленное функционирование киноонтологии соответствует классическому (метафизическому) подходу к онтологии в философии, то функционирование в диалектической связи с гносеологией кино — критическому. Однако, если следовать этому подходу буквально, то основной методологический посыл данного подхода будет заключаться в таком комплексном взгляде на киноонтологию и киногносеологию, в котором оба предмета явятся взаимообусловленными, причем онтологический элемент окажется совершенно невозможным без гносеологического. Учитывая, что в предыдущем разделе был обоснован вариант обособленного функционирования киноонтологии, следует сделать корректировку критического подхода применительно к данному случаю: онтология и гносеология кино могут выводиться и существовать независимо друг от друга, но в том случае, если они станут рассматриваться в комплексе, между ними должно возникнуть *диалектическое соответствие*, возможное только при условии *соответствия содержательного*, а при таком условии можно будет утверждать об их принципиальной *взаимовыводимости*.

Учитывая наличие развитой системы познавательных подходов в киноведении, а также содержательный плюрализм внутри каждого из них, который позволяет, оставаясь в русле того или иного подхода, актуализировать и разрабатывать собственное субнаправление, более эффективным и целесообразным, по крайней мере на начальном этапе существования онтологии кино как самостоятельного раздела киноведения, видится выведение структурно неизменных, но содержательно разных киноонтологий, функционирующих в диалектической связи с гносеологией кино из магистральных киногносеологических направлений. Проще говоря, из каждого существующего на

сегодняшний день познавательного подхода может быть выведена обусловленная им киноонтология, хотя их концептуальное различие может быть и весьма незначительным.

Так как более всего познавательные подходы в киноведении связаны с разбором и анализом фильмических структур, то в первую очередь из них может быть выведено онтологическое понимание вторичных производных, из которого путем логических заключений будет достраиваться и все остальное содержательное наполнение онтологической конструкции. Нельзя исключить, что на каком-то этапе такого рода построения может обнаружиться нехватка в гносеологической составляющей неких условий — общеподлинных и мировоззренческих установок для дальнейшего полноценного теоретизирования, и тогда потребуются прибегнуть к их моделированию, которое, в свою очередь, может привести к корректировке самого изначального познавательного подхода, что нельзя не признать методологически целесообразным как для выполняемой работы, так и для самого этого подхода.

#### 11. Функционирование в диалектической связи с творческим методом

Данный тип функционирования схож с предыдущим в том, что касается принципа сочленения (диалектический принцип) онтологии с предметом, находящимся за ее рамками (творческий метод), а также условий их сосуществования (содержательное соответствие и взаимовыводимость). Главное же отличие заключается в том, что онтология, выводимая из творческого метода, — это не опосредованное теоретизирование о существующих уже вещах (фильмических структурах), как в случае с киногносеологией, а *мировоззренческая позиция самого автора*, интуитивно выражаемая посредством творчества в той или иной (здесь — в фильмической) форме, и лишь на этапе умозрительного соединения с онтологией кино вербализируемая. Если же рассматривать вариант вырастания творческого метода из той или иной содержательно наполненной онтологии, то тогда можно говорить о полноценной креационной функции самой киноонтологии — заложенной в ней потенции творческого самораскрытия.

На доопытном теоретическом уровне можно выделить три основных аспекта, которые необходимо учитывать при конструировании и анализе функционирования онтологии кино в диалектической связи с творческим методом.

Важнейшим аспектом является необходимость четкого понимания деления зафиксированной формы реальности на сущностную и тяготеющую, а значит, нахождение и предложение эффективных способов такого деления, что связано в первую очередь с пониманием реальности в философском смысле и тех отношений, которые разворачиваются между нею и человеком.

Второй аспект связан с тем, что в творческий метод относительно кинематографического творчества входит не только выбор способа фиксации и организации зафиксированной реальности, но и *непосредственное воздействие* на саму эту реальность *до и во время* процесса фиксации (*подготовительная и непосредственная организация реальности*), что существенно усложняет понимание реальности в рамках киноонтологии.



И наконец, последний немаловажный аспект заключается в том, что с точки зрения онтологии кино любой способ фиксации и организации зафиксированной реальности будет являться творческим методом. В связи с этим возникает необходимость в некотором роде *классификации* творческих подходов на *оригинальные*, где каждому автору соответствует свой подход и своя киноонтология, и *тенденциозные* — составные по условиям схожести принципиального отношения отдельных авторов к процессам подготовительной и непосредственной организации реальности, фиксации и организации зафиксированной реальности.

## 12. Системное функционирование (философия кино)

Критика существующих «философий кино» основана на том, что ни одна из них не отвечает принципу системности — тому, что и отличает полноценное классическое философское знание от возможных фрагментарных философствований, решающих всего лишь те или иные частные вопросы. Некомплексные подходы к философии кино можно классифицировать как: а) использующие кинематограф для иллюстрации фрагментов философских знаний<sup>12</sup>; б) привлекающие элементы философского знания для попытки описать (объяснить) те или иные аспекты теории и практики кинематографа<sup>13</sup>; в) громоздящие совокупность накопленных за всю историю знаний по теории кино<sup>14</sup>; г) пытающиеся охватить весь спектр сопрягаемых с кино дисциплин (психологию, социологию, этику) в некий неизбежно фрагментарный универсум знаний о кино<sup>15</sup>; д) смешивающие понятия и подчиняющие истинно философские аспекты эстетическим элементам<sup>16</sup>. При этом все указанные подходы кроме отсутствия системности (комплексности) характеризуются еще и как содержательно-эклетичные и структурно-неконцептуальные: конструкция навязывается волюнтаризмом автора (авторов), зачастую объясняется и оправдывается антологическим построением<sup>17</sup> и никак не связана с принципами возможного теоретического саморазвертывания предмета исследования (кинематографа) в целостную теорию (философию).

Исходя из проведенного структурирования онтологии кино и приведенных примеров ее возможного функционирования, которые наглядно иллюстрируют значимость киноонтологии для развертывания теоретических построений, можно сделать вывод, что она способна выступить не только основополагающим, но и связующим элементом в отношении всей *системной совокупности теоретических знаний о кино* — ее философии.

Таким образом, можно предложить следующую схему построения философии кино:

12 См., например: Cavell S. *Reflections on the Ontology of Film*. — New York: Viking Press, 1971.

13 См., например: Вейцман Е. М. *Очерки философии кино*. — М.: Искусство, 1978.

14 См., например: *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. — Routledge, 2009.

15 См., например: *Philosophy of film and motion pictures: an anthology*/edited by Noel Carroll and Jinhee Choi — Blackwell Publishing Ltd, 2006.

16 См., например: Jarvie I. *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics* — Taylor & Francis Routledge, 1987.

17 См., например, уже упоминавшиеся *The Routledge Companion to Philosophy and Film* и *Philosophy of film and motion pictures: an anthology*.

- а) конструирование и на основе диалектического принципа методологическое обоснование иерархической структуры, включающей в себя онтологию кино (теоретический фундамент), творческий метод (практическое развертывание теоретических принципов), а также киногносеологию (познавательный инструментарий);
- б) в качестве опытного примера действенности созданной структуры системного функционирования — отбор, анализ и приведение в соответствие друг с другом определенным образом содержательно наполненных киноонтологии, киногносеологии и творческого метода, образующих частное направление философии кино;
- в) описание и аналитическое сопоставление наиболее распространенных частных направлений философии кино.

В то же время предлагаемая схема — всего лишь один из способов структурирования обширного материала, связанного с системным подходом к теории кино и не учитывает тех выходов за рамки кинотеории, в первую очередь в область философии, которые, безусловно, возникнут в процессе теоретизирования, решая при этом не только свои, но и чисто философские вопросы, что, возможно, в конце концов и является предельной и основной целью науки о кино. ●

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Аристарко Г. *История теорий кино* — М.: Искусство, 1966.
- Базен А. *Что такое кино?* — М.: Искусство, 1972.
- Большая Советская Энциклопедия: В 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 18.
- Вейцман Е. М. *Очерки философии кино* — М.: Искусство, 1978.
- Гегель Г. В. Ф. *Феноменология духа*. 2-е изд., стереотипн. — С-Птб.: Наука, 2006.
- Голубинский Ф. А. *Лекции по философии, умозрительному богословию, умозрительной психологии*. — С-Птб.: Общество памяти игумении Таисии, 2006.
- Кант И. *Сочинения*: В 6 т. Т. 3. — М.: Мысль, 1964.
- Капп Э., Кунов Г., Нуаре Л., Эспинас А. *Роль орудия в развитии человека* — Л., 1925.
- *Краткий философский словарь*. — М., 1952.
- Кулешов Л. В. *Искусство кино*. — М.: Театинопечат, 1929.
- Миронов В. В., Иванов А. В. *Онтология и теория познания*: Учебник. — М.: Гардарики, 2005.
- *Новейший философский словарь*: 3-е изд., исправл. — Минск.: Книжный Дом, 2003.
- Садуль Ж. *История киноискусства*. — М.: Издательство иностранной литературы, 1957.
- Соколов В. С. *Киноведение как наука*. — М.: 2008.
- Теплиц Е. *История киноискусства*. Т. 1, 2. 1895–1927 — М.: Прогресс, 1968.
- *Философия: Энциклопедический словарь*/Под ред. А. А. Ивина — М.: Гардарики, 2004.
- *Флоренский П. Сочинения*: В 4 т. Т. 3 (1). — М.: 2000.
- Cavell S. *Reflections on the Ontology of Film*. — New York: Viking Press, 1971.
- Jarvie I. *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. — Taylor & Francis Routledge, 1987.
- Капп Е. *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten* — Braunschweig, 1877.
- *Philosophy of film and motion pictures: an anthology*/edited by Noel Carroll and Jinhee Choi. — Blackwell Publishing Ltd., 2006.
- *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. — Routledge, 2009.