

С.Ю. Штейн

*Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),
Москва, Россия*

ОНТОКОНСТРУКТИВНАЯ МАТРИЦА КИНОКАДРА

Аннотация:

Статья посвящена теоретическому моделированию онтоконструктивной матрицы кинокадра как фрагментации формосодержательной целостности автоматически фиксируемого.

Ключевые слова: онтология феномена автоматической фиксации, онтология кино, системный подход, кинокадр, теория кино, методология кино.

S. Schtein

*Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia*

THE ONTOCONSTRUCTIVE MATRIX OF A FILM FRAME

Abstract:

The article is focused on a theoretical modeling of an ontoconstructive matrix of a film frame as a fragmentation of formsubstantial integrity of automatically fixed.

Key words: ontology of a phenomenon of automatic fixing, ontology of cinema, system approach, film frame, theory of cinema, methodology of cinema.

Если не иметь в виду наличия у кино уникальной феноменальной онтологии, то первичный анализ кинокадра (как чего-то обособленного или же включенного в структурную целостность фильма), предвещающий последующие возможные этапы исследования, связанные с расшифровкой его семиотического, метафоро-аллегорического и интертекстуального «слоев», как правило, включает разбор семантического содержания, считывание, описание, анализ и интерпретация которого нормируется исключительно на основании исследовательской интуиции

и изначального целеполагания конкретного субъекта. Однако семантический «слой» является вторичным по отношению не только к онтологическому «слою» кинокадра, объективированному автоматическим принципом его получения, но и к «слою» перцептивному, обусловленному физиологией человеческого восприятия [1, с. 106–109], которые, в отличие от семантического «слоя», независимы от искажающей призмы сознательного и критического восприятия кинокадра субъектом.

Чтобы иметь возможность проводить онтологический разбор и анализ кинокадра, который мог бы быть использован при дальнейшем разборе и анализе его вторичных «слоёв» или же в теоретических построениях, связанных с фильмом как продуктом кинематографа — системы деятельности, необходимо определить независимую от какого-либо конкретного случая — верную при любом случае, онтоконструктивную матрицу кинокадра. Для этого, во-первых, необходимо рассмотреть кинокадр как частный случай динамичного кадра — специфического контейнера для продукта автоматической фиксации, во-вторых, определить возможный алгоритм разложения фиксируемого на составные части, то есть определить конкретные элементы, составляющие структуру объективированного фиксируемого, и, наконец, описать онтоконструктивную целостность кинокадра как фрагментацию формосодержательной целостности фиксируемого, на перцептивном этапе восприятия автоматически интерпретируемую как составляющую структурообразующей конструкции фильма.

1. Кинокадр как контейнер для продукта автоматической фиксации

О такого рода последовательной пофазной фиксации ситуационного континуума в форме статичного изображения, при проекции или трансляции которого складывается иллюзия естественного (в преднамеренных случаях — неестественного) развертывания пространственно-временной составляющей фиксируемого, необходимо говорить как об одной из ветвей филогенеза феномена автоматической фиксации (наравне с фиксацией статичного изображения, фиксацией звука, рентгеном). При этом независимо от той или иной ветви филогенеза определение для

любого из контейнеров феномена автоматической фиксации (статичного кадра, трека, динамичного кадра) *будет общим: ограниченно протяженная пространственно-временная фрагментация фиксируемого, обусловленная функциональными свойствами конкретного аппарата фиксации, и актуализируемая в форме, соответствующей фиксируемому, с учетом обуславливающих и ограничивающих свойств аппарата фиксации и аппарата актуализации.*

В рамках рассматриваемой ветви филогенеза автоматической фиксации использование получаемого материала в различных видах деятельности, например, в кинематографе, в видео-арте, в объектах современного искусства, в криминалистике и т.п., связано с расчленением данного направления филогенеза на целый ряд обособленных ветвей, в каждой из которых, несмотря на неизменность онтологического содержания и формы изначального «матричного контейнера» (динамичный кадр), материал «упаковывается» в собственный специфический «продуктивный контейнер» (для кинематографа таким контейнером является фильм), а каждая из ветвей может рассматриваться в собственном онтогенезе.

Можно дать следующее определение динамичному кадру: динамичный кадр — *это ограниченно протяженная пространственно-временная фрагментация **видимой части** фиксируемого, обусловленная функциональными свойствами конкретного аппарата фиксации и актуализируемая в форме, соответствующей фиксируемому, с учетом обуславливающих свойств аппарата фиксации и аппарата актуализации.*

Онтологическая уникальность динамичного кадра, как и любого другого контейнера для автоматически фиксируемого, связана с тем, что между содержащимся в нём — в неизменной и в актуализируемой посредством проекции или трансляции форме, и тем, что фиксировалось, объективно может быть установлена связь в форме прямого онтологического соответствия [2, с. 98–106].

В то же время можно обозначить существенные отличия динамичного кадра от иных контейнеров в рассматриваемом филогенезе. Основное отличие от статичного кадра (фотографии) связано с тем, что фотография, также будучи пространственно-временной фрагментацией фиксируемого, за счет одномоментности временной составляющей, при актуализации в ситуации временной протяженности ее актуализации, самодеонтологизи-

руется [3, с. 134], тогда как актуализируемый динамичный кадр развертывается в неизменном виде — в соответствии с пространственно-временной протяженностью фиксируемого. Отличие динамичного кадра от трека — контейнера звукозаписи, заключается в том, что, с одной стороны, актуализация зафиксированного звука за счет распространения, ограниченного исключительно мощностью воспроизводящего его устройства, более тотальна, чем актуализация динамичного кадра, всегда ограниченная локальным местом расположения экрана; однако, с другой стороны, возможности идентификации актуализированного зафиксированного звука по сравнению с актуализацией динамичного кадра ограничены [4, с. 140–149].

В фильме, как «продуктивном контейнере» кинематографической системы деятельности при неизменности свойств того материала, из которого он собирается — «матричного контейнера» рассматриваемой ветви филогенеза феномена автоматической фиксации, динамичный кадр используется в качестве функционального структурного элемента целостности таким образом, что он приобретает некие специфические свойства, характеризующие его именно как функциональный элемент целостности. Определенная сложность при конструктивном делении как кадра, так и фильма в целом связана с тем, что, в отличие от традиционных искусств, вследствие онтологической специфики кино, деление на форму и содержание изначально является некоторым допущением, так как то, что при восприятии актуализированного зафиксированного формально считается как форма — изображение и звук (в случае расширения свойств динамичного кадра за счет добавления к нему звукового трека), на самом деле является содержанием, а в качестве элементов формы должны анализироваться средства внутрикадрового моделирования (мизансценирование, трансформация фиксируемого до и непосредственно в момент фиксации), аппаратного моделирования (оптика, точка съемки, крупность, ракурс, движение камеры) и монтаж. Оговаривая данное допущение, в качестве содержания целостности фильма может быть определена структурообразующая конструкция, состоящая как минимум из трёх конструктивных элементов, один из которых, исходя из специфики конкретного фильма, всегда является доминантным: *драматургическая конструкция* (последовательность развертыва-

ния сюжетной составляющей, основанной на центральном — сюжетообразующем конфликте), *конструкция донесения* (последовательность дидактической актуализации явного или скрытого посыла) и *дискурсивная конструкция* (совокупность элементов, единство которых соответствует некоей формально определенной целостности). Таким образом, кинокадр — «матричный контейнер» кинематографа — должен рассматриваться в качестве функционального элемента главным образом — доминантной, но потенциально — любой, или же одновременно всех трех элементов структурообразующей конструкции. Можно сказать, что формосодержательная целостность кинокадра, выражаемая через его онтологическое содержание, подчинена его функциональному месту в структуре целого. А отдельные части онтологического содержания кинокадра напрямую соотносятся с конкретными составляющими элементов структурообразующей конструкции. В то же время такое прямое соотнесение становится возможным исключительно вследствие онтологической специфики феномена автоматической фиксации, позволяющей (если изначально не предполагается что-то иное) на этапе перцептивного восприятия автоматически интерпретировать объективно наличествующее онтологическое содержание в качестве составляющей того или иного конструктивного элемента структурообразующей конструкции фильма. То есть можно заключить, что потенциальные элементы драматургической конструкции, конструкции донесения и дискурсивной конструкции содержатся в самом онтологическом содержании кинокадра, а следовательно, ими являются составные части фиксируемого. И таким образом, каждый раз говоря о формировании содержания кинокадра как структурного элемента структурообразующей конструкции, необходимо говорить не о том, что необходимо получить, а о том, что можно получить. Причем можно — всегда, независимо от масштаба авторской активности, а по существу — и вопреки ей.

2. Составные части фиксируемого

Изначально определив фиксируемое как ситуационный континуум (*situational continuum* — SC) — совокупность материальных и любых иных факторов, объединённых неким единством (например, временным, пространственным, в случае динамичного кадра — про-

странственно-временным) и фрагментированных тем или иным принципом его локализации [2, с. 98], получим, что такое определение фиксируемого позволит быть максимально независимыми в осуществляемом построении, связанном с его автоматической фиксацией, от какой-либо (в том числе естественнонаучной) формы рациональности. В то же время, учитывая специфику онтологии феномена автоматической фиксации, невозможно полностью отказаться от пространственно-временного ориентирования фиксируемого и всегда необходимо на это указывать в построениях: в данном случае, схематизируя, мы будем помещать непосредственно фиксируемое в систему координат, состоящую из двух линий — онтологического времени (ontological time — ot) и онтологического пространства (ontological space — os), соответствующих тем гипотетически реальным времени и пространству, в условиях которых реализуется фиксируемый ситуационный континуум.

При переходе на масштаб рассмотрения фиксируемого, связанный с его соотношением со структурирующей конструкцией фильмической целостности, и оставляя в качестве отправного термина «ситуационный континуум», вполне допустимо и функционально будет разложение того, что оказывается перед аппаратом фиксации в момент фиксации, на отдельные элементы без усложнения терминологического инструментария.

В качестве *первого уровня* осуществляемого разложения ситуационного континуума может быть принято разделение фиксируемого на две части: природную и социокультурную. Под природной частью фиксируемого подразумевается такое естественное состояние ситуационного континуума, на котором напрямую не выражается трансформационная деятельность человека, а под социокультурным — напротив, всё, что так или иначе связано с результатом трансформационной человеческой деятельности. То есть все, что в масштабе локализации аппаратом фиксации не идентифицируется как трансформированное человеком, должно определяться как природная часть ситуационного континуума, а все, что так или иначе связано с человеком и его деятельностью, — как часть социокультурная.

Несмотря на чрезвычайную сложность и реальное разнообразие, в масштабе и ракурсе настоящего исследования, природную часть ситуационного континуума можно рассматривать как

гомогенную целостность — нечто принципиально неделимое, то есть как своеобразный фон для части социокультурной. Однако в то же время фон подвижный и самотрансформирующийся, находящийся в состоянии перманентной активности.

Важно заметить, что с точки зрения временной составляющей, природная часть ситуационного континуума при его восприятии субъектом (в непосредственном или же в зафиксированном виде), принципиально членима лишь на суточный и годовой круг. Причем для такого членения или вообще не нужна какая-либо дополнительная информация, или же необходим какой-то ее минимум.

Структурное деление социокультурной части ситуационного континуума связано с изначальным выделением из нее действующего субъекта — человека. Вернее, необходимо рассмотрение социокультурной части ситуационного континуума безотносительно человека — по примеру части природной — как структурно сложный и разнообразный, но в то же время целостный фон по отношению к человеку. Социокультурная часть ситуационного континуума принципиально статична — без конкретного человека, без его деятельности, она находится в состоянии стагнации.

В отличие от природной, с точки зрения временной составляющей, социокультурная часть ситуационного континуума, на онтологическом уровне вообще не информативна, а ее возможная идентификация полностью обусловлена наличием качественной и максимально возможной дополнительной информации (рис. 1).

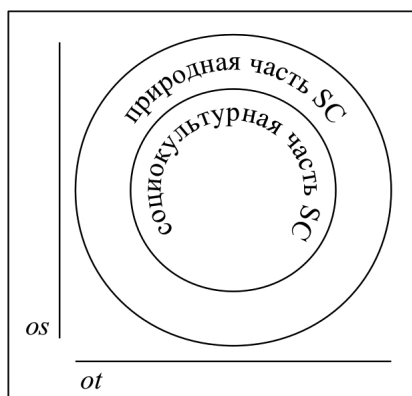


Рис. 1

В качестве *второго уровня* разложения ситуационного континуума необходимо говорить о наличии некоего субъекта или субъектов, существующих в реалиях природной и/или социокультурной его части. Такими субъектами могут быть любые живые существа, доступные для их автоматической фиксации. Если изначально не говорить о человеке, то активность живых существ, которая доступна для

автоматической фиксации, может быть разложена на два принципиальных действия: трансформация субъектом объектов и трансформация субъектом себя как объекта (рис. 2).

Активность человека связана с четырьмя процессами, которые по отношению к любой другой активности могут быть определены как онтологические, лежащие в основе всех существующих видов человеческой деятельности. Во-первых, это те процессы трансформации объектов и трансформации себя как объекта, которые

свойственны вообще любым живым существам, а, во-вторых, это процесс трансформации своих представлений и процесс их вербального выражения (формально, произнося слова, человек трансформирует себя, воздух и определённые элементы сенсорной системы другого человека или людей, которые в данном случае могут рассматриваться как объекты трансформации. Осуществляя же графическую вербализацию, человек трансформирует конкретный объект, но так как и в том, и в другом случае такого рода трансформация лишь условие для выражения вербального сообщения — онтологически независимого от них, то есть существующего вне и независимо от них, то данный процесс может и должен рассматриваться наравне с тремя остальными процессами, через которые выражается активность человека) (рис. 3).

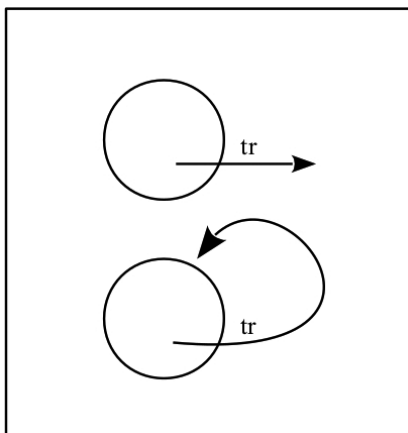


Рис. 2

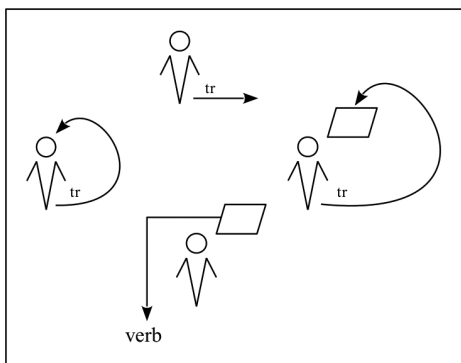


Рис. 3

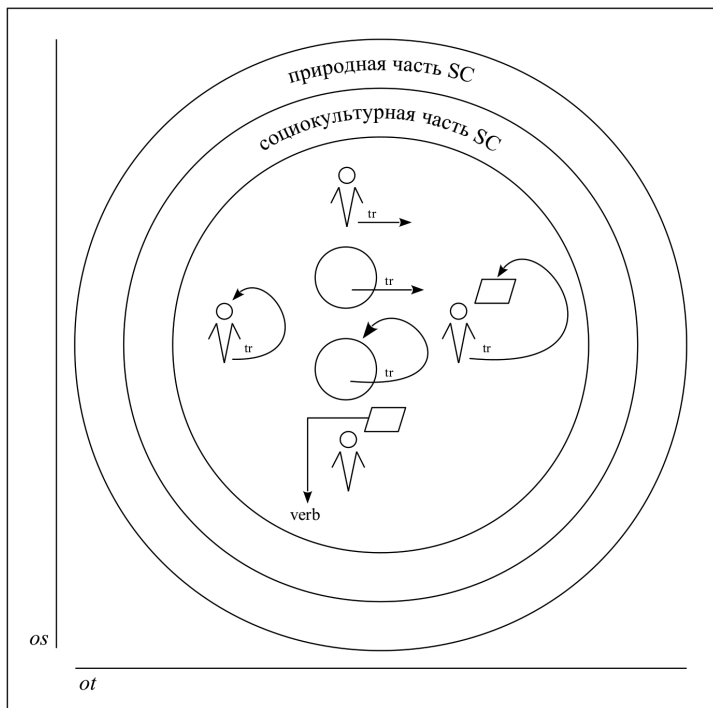


Рис. 4

Совмещая построения первого и второго уровня, мы получаем схему того, что может быть принципиально фиксируемым в рамках процесса автоматической фиксации (рис. 4) и что в свою очередь может быть частями структурообразующей конструкции в условиях и в границах кинокадра как функционального элемента конструктивной целостности фильма.

3. Онтологическое содержание кинокадра

Для построения онтоконструктивной матрицы кинокадра мы будем использовать системный подход [5], позволяющий нам не только легко переходить от одного масштаба к другому и рассматривать в качестве системной целостности, во-первых, фильм, а, во-вторых, кинокадр как конструктивную составляющую фильма, но и само фиксируемое, соотносимое со структурообразующей конструкцией как системной целостностью, рассматривать как систему.

Сразу необходимо уточнить, что в любой из составных частей структурообразующей конструкции — драматургической конструкции, конструкции донесения, дискурсивной конструкции, образующие их элементы всегда имеют определенное функциональное назначение в условиях конструктивной целостности — в противном случае эти элементы просто-напросто являются лишними, а их наличие не только не функционально, а может быть и паразитно (дает воспринимающему искажающую информацию).

В качестве исходного элемента структурообразующей конструкции определяется *персонаж* — субъект (человек или живое существо, в игровом кино — существо, как правило, антропоморфированное), являющийся в той или иной роли участником сюжетообразующего или второстепенных конфликтов, а также событийного ряда. Специфика роли субъекта в основном определяется видом фильма: в игровом кино субъект всегда является центральным элементом конструктивной целостности, в документальном и научно-популярном — может отходить на второй план или вовсе отсутствовать, например, в видовом фильме. Будучи соединенным с другими субъектами посредством качественно разных *связей и отношений*, персонаж является элементом структуры различных *микро- и макросистем*, реальное количество которых зависит от специфики каждого конкретного фильма. В масштабе кинокадра можно говорить о *локальной системе кадра* со своей структурой, элементом которой является персонаж. Однако, несмотря на наличие локальной системы кадра и места персонажа в ее структуре, естественно, что такое рассмотрение не всегда является функциональным (например, при таком монтажном решении, в рамках которого содержание отдельного кинокадра раскрывается через его связь с другими кадрами) и тогда необходимо говорить о наличии *локальной системы сцены и локальной системы эпизода*, со своей структурой и местом персонажа в ней (рис. 5). Данная схема будет верна и для тех фильмов, в которых нет как таковых персонажей, но есть некие массы — людей, животных, иных живых существ (например, в документальном или научно-популярном кино). В этом случае просто-напросто меняется масштаб рассмотрения персонажа, который, теряя персонификацию, сливается в некое обобщенного Персонажа, который так же, как и персонаж-личность, имеет определенные

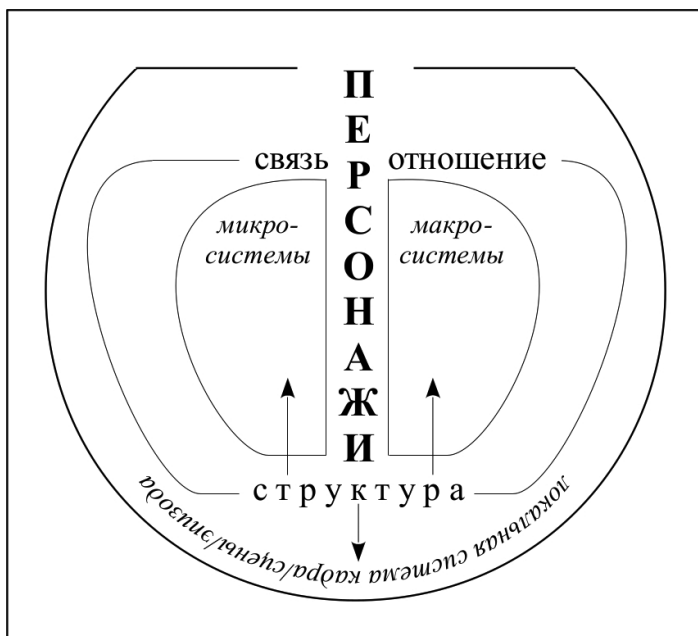


Рис. 5

связи и отношения с другими Персонажами и в таком качестве может рассматриваться как элемент структуры различных микро- и макро-систем, а также элемент структуры локальной системы кадра, сцены, эпизода.

Так как принципиально фиксируемым в рамках процесса автоматической фиксации является не просто субъект, но субъект активно действующий, то необходимо говорить о наличии в системной целостности кинокадра реализуемых им *процессов*, которые могут быть охарактеризованы как *внешние* (процессы трансформации субъектом объектов и трансформации субъектом себя как объекта — для живых существ и человека, а также процесс вербального выражения своих представлений — для человека и антропоморфированных живых существ) и *внутренние* (процесс трансформации своих представлений — для человека и антропоморфированных живых существ). В то же время под внутренними процессами здесь необходимо подразумевать не только мыслительную деятельность, но всю совокупность чувственных переживаний субъекта, которая не является ни резуль-



Рис. 6

татом физической активности, ни продуктом сознательной активности субъекта, но выражением его психофизического состояния, выражаемого через оговоренные виды активности, связанные с самотрансформацией субъекта и трансформацией им объектов, в связи с чем она и не рассматривалась нами в качестве одной из онтологических разновидностей активности субъекта и была выведена за границы фиксируемого. Закрепляя внутренние и внешние процессы в качестве принципиальных видов активности персонажа, необходимо отдельно отметить, что внутренние процессы в условиях кинокадра *выражаются* исключительно через процессы внешние (рис. 6).

В соответствии с объективно наличествующим фиксируемым, *средой* для систем, элементом которых является персонаж, будут определяться природная и социокультурная части ситуационного континуума, с определением того, что социокультурная часть *реализуется на* части природной. Общими вариативными характеристиками для среды могут быть определены временные (утро, день, вечер, ночь) и пространственные

(натура, интерьер) характеристики. При этом необходимо повторить, что, конечно же, возможны и реально наличествуют ситуации, в которых в системной целостности кинокадра отсутствует персонаж и тогда единственным содержанием оказывается среда, которая в системной целостности всего фильма именно в таком качестве реализует свою определенную функцию.

Последними элементами теоретической модели онтоконструктивной матрицы кинокадра должны быть указаны, во-первых, линии онтологического времени и пространства, а, во-вторых, в связи с тем, что практически всегда, даже в документальном кино, вследствие использования монтажа, пространственно-временное единство онтологического содержания является относительным, — линии моделируемого времени (*modeled time — mt*) и моделируемого пространства (*modeled space — ms*), в данном случае и выражающие данный дуализм производного любой из «ветвей» феномена автоматической фиксации (рис. 7).

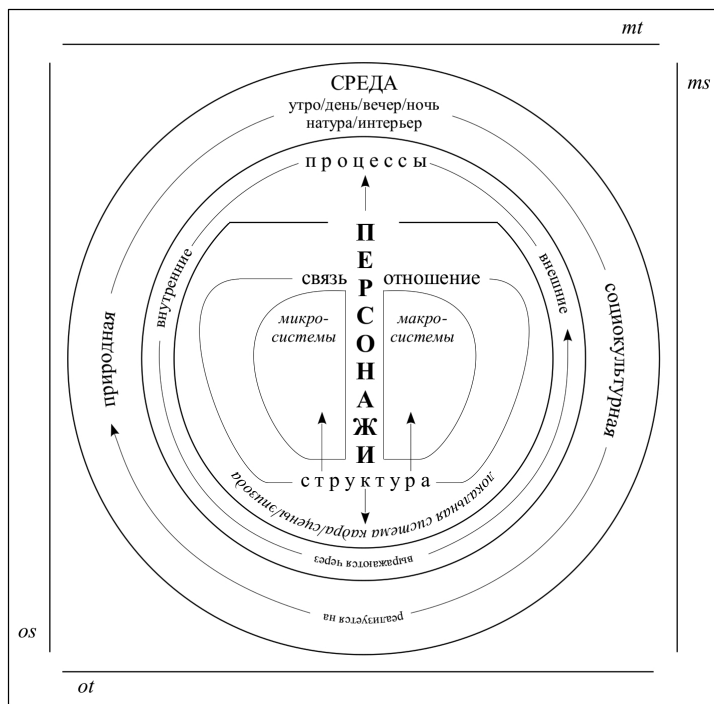


Рис. 7

В окончательном виде смоделированная онтоконструктивная матрица кинокадра может быть использована в качестве функционального инструмента для проведения онтоконструктивного, формального, структурно-семиотического или любого иного анализа фильмов. Следующим этапом работы по формализации знаний о кинематографе, основанных на его онтологии, с использованием системной методологии, может быть определена систематизация средств аппаратного и внутрикадрового моделирования, используемых при создании динамичного кадра, а также приемов монтажа как средства организации кинематографического материала. Такая систематизация будет являться дополнением, расширяющим полученную схему онтоконструктивной матрицы кинокадра, а в совокупности они будут представлять из себя своеобразную «мандалу кинокадра».

Список литературы

References:

1. *Любимов В.В.* Психология восприятия. М., 2007.
Lyubimov V.V. Psihologiya vospriyatiya [*Lyubimov V.V.* The Psychology of Perception]. М., 2007.
2. *Штейн С.Ю.* Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. №2 (10). С. 95–115.
Shtejn S.YU. Ontologiya kino i problematizaciya klyuchevykh voprosov teoreticheskogo kinovedeniya, S. YU. SHtejn // Artikul't [*Shtein S.Yu.* The Ontology of Cinema and Problematization of Key Questions of the Theoretical Cinema Studies // Articult]. 2013. №2 (10). S. 95–115.
3. *Штейн С.Ю.* Онтология кино и деонтологизация кинематографического материала // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. № 1. С. 130–138.
Shtejn S.YU. Ontologiya kino i deontologizaciya kinematograficheskogo materiala // Vestnik RGGU. Seriya «Filosofiya. Sociologiya. Iskusstvovedenie» [*Shtein S.Yu.* The Ontology of Cinema and Deontology of Cinematographic Content. RSUH/RGGU Bulletin “Philosophy. Social Studies. Art Studies” Series] 2015. № 1. S.130–138.

4. Штейн С.Ю. Онтология кино и онтология звукозаписи // Вестник РГГУ. 2015. № 2. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». С.140–149.

Shtejn S. Yu. Ontologiya kino i ontologiya zvukozapisi. Vestnik RGGU. 2015. № 2. Seriya «Filosofiya. Sociologiya. Iskusstvovedenie» [*Shtejn S. Yu.* The Ontology of Cinema and Sound Recording. RGGU Bulletin “Philosophy. Social Studies, Art Studies” Series]. 2015. № 2. P.140–149.

5. Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. М., 1995. С. 155–196.

SHCHedrovickij G.P. Problemy metodologii sistemnogo issledovaniya. SHCHedrovickij G.P. Izbrannye trudy [*Shchedrovitskiy G.P.* The Methodological Problems of System Research. Shchedrovitskiy G.P. Selected works]. М., 1995. P. 155–196.

Данные об авторе:

Штейн Сергей Юрьевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). E-mail: sergey@schtein.ru

About the author:

Schtein Sergey — PhD in Art History, Assistant professor, Chair of the Cinema and Con-temporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia). E-mail: sergey@schtein.ru