

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ Н.П. Коцева
« ___ » _____ 2023 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

по направлению 50.03.01 Искусства и гуманитарные науки
ВИЗУАЛЬНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ 1920-Х ГОДОВ:
ОСОБЕННОСТИ КИНОЯЗЫКА И ДИАЛОГА СО ЗРИТЕЛЕМ

Руководитель _____ канд. филос. наук Н.Н. Пименова
Выпускник _____ А.А. Куприянова

Красноярск 2023

Продолжение титульного листа бакалаврской работы по теме «Визуально-антропологический фильм 1920-х годов: особенности киноязыка и диалога со зрителем».

Нормконтролер _____

Ю.Н. Менжуренко

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Визуально-антропологический фильм 1920-х годов: особенности киноязыка и диалога со зрителем» содержит 113 страниц текста и 76 использованных источников.

Цель исследования состоит в выявлении особенностей киноязыка и диалога со зрителем фильмов визуальной антропологии 1920-х годов.

Данная цель предполагает следующие исследовательские задачи:

1. Выявить содержание ключевых понятий «киноязык», «диалог со зрителем» как теоретической основы исследования.
2. Рассмотреть подходы к изучению киноязыка с целью выбора метода исследования.
3. Рассмотреть особенности исторического развития визуально-антропологического кино и его изучения.
4. Выявить особенности киноязыка и диалога со зрителем фильмов визуальной антропологии 1920-х годов на основе анализа фильмов-репрезентантов.

В результате проделанного исследования были рассмотрены некоторые подходы изучения киноязыка, из которых в качестве наиболее подходящего был выбран семиотический метод У. Эко, выявлена специфика данного исследовательского метода. А также в работе рассмотрены концепции изучения истории визуально-антропологического кино и проведено исследование фильмов визуальной антропологии 1920-х годов, на основании которого определён ряд особенностей киноязыка визуальной антропологии 1920-х годов.

Ключевые слова: визуальная антропология, киноязык, Умберто Эко, Дзига Вертов, Роберт Флаэрти, семиотический метод.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1 Теоретические основы исследования киноязыка.....	15
1.1 Концептуальное определение понятий «киноязык», «диалог со зрителем».....	15
1.2 Методология исследования киноязыка.....	37
2 Особенности киноязыка визуальной антропологии.....	59
2.1 Историческое развитие жанра визуальной антропологии.....	59
2.2 Особенности киноязыка визуальной антропологии 1920-х годов на материале работ Д. Вертова и Р. Флаэрти.....	78
Заключение.....	103
Список использованных источников.....	106

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

Актуальность исследования обусловлена важностью понимания особенностей развития языка кинематографа (и в целом проблемой его существования). Учитывая специфику подходов к пониманию семиотических систем в современной науке, обращение к языку визуальной антропологии 1920-х годов позволяет, с одной стороны, изучить одну из ранних эпох формирования специфических для кинематографа и визуальной антропологии средств выразительности, с другой стороны, позволяет связать особенности развития языка визуальной антропологии с научным контекстом её развития в результате применения метода У. Эко.

Период 1920-х годов является значимым временем для формирования языка кинематографа как такового и выделения ряда кинематографических направлений. Рост нововведений на данном этапе развития связан с разного рода переменами в общественной жизни, с появлением новых течений в сфере искусства – подъемом авангарда. Поэтому ряд специфических изменений и качественных трансформаций в таком виде искусства как кинематограф во многом связан с культурно-идеологическим влиянием, возникающим в данное время. Именно такое воздействие способствует формированию киноязыка, который, в свою очередь, становится базовым основанием для дальнейшего развития кинематографа.

Контекст фильмов визуальной антропологии позволяет определять степень трансформации в нескольких дисциплинах. В первую очередь, это развитие средств выразительности кинематографа. С другой стороны, в этом феномене возникает взаимосвязь кинопроизведений с антропологией как научной дисциплиной, которая формирует ряд подходов к изучению человека, актуальных для данного периода. Ещё одним аспектом визуально-антропологического кино становится приём конструирования образа этнической или социальной группы в соответствии с культурными идеалами

данного периода (начало антиколониализма, гуманизация, антимилитаризм). Актуальность исследования имеет основание и в том, что в настоящее время опыт кинематографа в целом и визуально-антропологического кино начала XX века находится на пике культурного и научного интереса.

Развитие семиотического подхода и его применение к визуально-антропологическому кино позволяет выявлять актуальные для 1920-х годов знаковые образы различных общностей и взаимосвязь между различными культурными группами, что позволяет определять не только уровень развития киноязыка данного направления, но и понимать идеологическую основу, на которой выстраивается визуальный образ.

Степень изученности

Существующие научные источники исследования по киноязыку в визуальной антропологии в период 2016-2022 г. можно условно разделить на несколько тематических блоков, согласно их теоретико-методологическим подходам. Первый блок можно условно назвать «теоретико-искусствоведческим», вбирающим в себя исследования по изучению визуальной антропологии как спектр различных научно-дисциплинарных направлений.

В исследовании Е.В. Александрова «Центростремительный вектор в безграничной визуальной антропологии»¹ рассматривается проблема рецепции зрителем аудиовизуального материала, направленного на межкультурную коммуникацию в процессе изучения культурных сообществ. Автором раскрывается вопрос соотношения художественных и визуально-антропологических методов, на основе которого выводится гипотеза о создании нового вида произведений. Похожую задачу ставит А.В. Екимова в диссертации «Новые тенденции в режиссуре документалистики «пограничных» форм»². Исследователем объясняется феномен трансформации гибридных

¹ Александров, Е.В. Центростремительный вектор в безграничной визуальной антропологии / Е.В. Александров // Сибирские исторические исследования. – 2017. – № 3. – С. 11-28.

² Екимова, А.В. Новые тенденции в режиссуре документалистики «пограничных» форм: специальность 17.00.03 – «Кино-, теле-, и другие экранные искусства»: диссертация на соискание ученой степени кандидата

жанров документалистики, основанных на соединении элементов нескольких видов кинематографических произведений. Фильмы современной визуальной антропологии в данной работе являются одним из возможных вариантов воплощения представленной тенденции. В монографии И.В. Утехина «Что такое визуальная антропология: путеводитель по классике этнографического кино»³ поднимается проблема определения визуального метода в социальной антропологии. Автором рассматриваются основные репрезентанты из области визуальной антропологии и их приемы воздействия на зрительскую аудиторию. В монографии А.А. Екатерининской, А.В. Астафьева и др. «Теория неигрового кино»⁴ обозреваются общие вопросы методологических практик в теории неигровых киножанров. Одним из стилей документального кино признается визуальная антропология, в которой выделяются основные способы создания вводящего в диалог зрителя кинопространства. Интересным исследованием в данном блоке является вид «полевой фотографии» как одна из первых форм визуальной антропологии. Статья А.Р. Гарифзянова и З. Бикмухаметова «Полевая» фотография: основные подходы и интерпретации»⁵ рассматривается метод использования фотографии как способ дополнения культурно-социологических исследований. В связи с этим исследуются общие теоретические вопросы использования фотографии как художественного произведения визуальной антропологии⁶. В работе М.М. Абадиевой «Элементы визуальной антропологии в игровых фильмах»⁷ разбираются визуальные приемы, пришедшие из разнонаправленных видов кинематографа. Автором проводится анализ приемов, лежащих в основе построения произведений

искусствоведения / А.В. Екимова; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва, 2017. – 155 с.

³ Утехин, И.В. Что такое визуальная антропология: путеводитель по классике этнографического кино. / И.В. Утехин – СПб.: Порядок слов, 2018. – 352 с.

⁴ Екатерининская, А.А. Теория неигрового кино / А. А. Екатерининская, А. В. Астафьева, В. Е. Васильев, Т. А. Соломкина – СПб: СПбГИКиТ, 2022. – 192 с.

⁵ Гарифзянова, А.Р. «Полевая» фотография: основные подходы и интерпретации / А.Р. Гарифзянова, З. Бикмухаметова // Сборник статей II Международной научной конференции. – 2016. – С. 32-38.

⁶ Chahboun, S., Flumini, A., Pérez González, C., McManus, I. C., & Santiago, J. Reading and writing direction effects on the aesthetic appreciation of photographs / S. Chahboun, A. Flumini, C. Pérez González, I.C. McManus, J. Santiago // *Laterality*. – 2017. – 22(3). – 313-339.

⁷ Абадиева, М.М. Элементы визуальной антропологии в игровых фильмах / М.М. Абадиева // *Apriori*. Серия: гуманитарные науки. – 2016. – С. 1-8.

визуальной антропологии, и впоследствии воплощающихся в фильмах игровой направленности. В диссертации Н.Н. Смирновой «Визуально-антропологический фильм: драматургия, композиция, изобразительные средства»⁸ первостепенной задачей выступает определение существующей формы, структуры и изобразительных средств визуально-антропологических фильмов. Посредством анализа точек трансформации этнографического кино выявляются основополагающие приемы фильмов данной области, способствующие формированию коммуникативных взаимоотношений со зрительской аудиторией. Одним из примеров исследований, посвящённых данному вопросу, является монография К.А. Шерговой «Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.)»⁹. В ретроспективе развития документалистики как таковой выделяется феномен антропологических фильмов. В работе рассматривается их взаимодействие и взаимовлияние с другими документальными жанрами кинематографа. В исследовании Л.В. Белгородской «Смыслы и скрытые подтексты визуальных исторических источников»¹⁰ предмет визуальной антропологии рассматривается как результат исторического развития предшествующих видов визуальных искусств: лубка, исторической живописи, фотографии.

Данный вопрос интересует не только отечественных авторов. Например, в работе Х. Андраде, Т. Эльхаик, «Антропология образа: введение»¹¹ поднимается комплекс вопросов, связанных с жанровым определением визуальной антропологии и ее выразительных средств. Авторы делают упор на научной составляющей подобных кинокартин.

Следующий блок, выделяющийся из общего ряда источников, относится к теме формирования произведениями визуальной антропологии определенных

⁸ Смирнова, Н.Н. Визуально-антропологический фильм: драматургия, композиция, изобразительные средства: специальность 17.00.03 – «Кино-, теле-, и другие экранные искусства»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Н.Н. Смирнова; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва, 2016. – 129 с.

⁹ Шергова, К.А. Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.) / К.А. Шергова. М.: Академия медиаиндустрии, 2016. – 128 с.

¹⁰ Белгородская, Л.В. Смыслы и скрытые подтексты визуальных исторических источников / Л.В. Белгородская – Красноярск, 2019. – 168 с.

¹¹ Andrade, X. Anthropology of the image: An introduction / X. Andrade, T. Elhaik, // Antipoda. – 2018(33). – 3-11.

образов в массовом сознании в рамках исторического развития. Особую ценность в данном блоке представляют несколько работ. Например, статья И.А. Головнева «Визуальная антропология Дзиги Вертова»¹² посвящена анализу одного из произведений режиссера как способу формирования нового общества на территории образовавшего государства Советов. Репрезентант визуальной антропологии Дзиги Вертова рассматривается в качестве конструкта многонациональной страны. Другая работа автора «Феномен советского этнографического кино (творчество А.А. Литвинова)»¹³ посвящена творчеству конкретного режиссера-этнографа – А.А. Литвинова. На примере работ данного кинематографиста фильмы визуальной антропологии рассматриваются в контексте исторических процессов государства СССР, связанных с этнографической наукой и ведением национальной политики. При анализе работ режиссёра в подобном ключе выстраивается понимание о презентационных экранных образах в процессе эволюции народностей Советского Союза. Монография «Визуализация этничности в советском кино (опыты учёных и кинематографистов 1920-1930х годов)»¹⁴ того же автора посвящена похожей теме. Феномен этнографических фильмов рассматривается исследователем как эффективное средство создания экранного образа многонационального, прогрессивно развивающегося государства с целью действенного воздействия на массового зрителя при формировании его идентичности. Н.Б. Нодирабегим в работе «Визуальная антропология и ее значение в истории»¹⁵ обращается к историческому материалу, представленному в визуально-антропологических фильмах, как источнику, отражающему историческую данность. Посредством использования хроникальных видеоматериалов антропологические произведения формируют

¹² Головнев, И.А. Визуальная антропология Дзиги Вертова / И.А. Головнев // Вестник СПбГУ. История. – 2019. – Т.64 (4). – С. 1386-1403.

¹³ Головнев, И.А. Феномен советского этнографического кино (творчество А.А. Литвинова) / И.А. Головнев. – Москва: ИЭА РАН, 2018. – 216 с.

¹⁴ Головнев, И.А. Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920-1930х годов) / И.А. Головнев. – СПб.: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (Санкт-Петербург), 2021. – 440 с.

¹⁵ Нодирабегим Н.Б. Визуальная антропология и ее значение в истории / Н.Б. Нодирабегим // Scientific Journal Impact Factor. – 2021. – С. 324-332.

общественный взгляд на ряд событий прошлого и с помощью этого выделяются в отдельную научную отрасль. Монография Д.С. Берестовской «Ценность города и ценность горожан»¹⁶ посвящена теме изучения ценностно-смысловой наполненности аудиовизуальной среды на территории городских пространств Южного Федерального округа и её влияние на формирование сознания жителей данного региона. Важным философским исследованием в области визуальной антропологии является монография С.Н. Оводовой «Антропокультурная реальность: от парадокса к проекту»¹⁷. Автором осмысляется процесс антропокультурной реальности в формальных рамках произведений визуальной антропологии. Осуществляется анализ создания определённой культурной реальности посредством визуального языка, выявляются основные способы создания данного явления, а также их влияния на человеческое сообщество.

Одной из ключевых проблем западной визуальной антропологии является проведение политики деколонизации посредством способов визуальной антропологии. К данной проблеме относятся работы зарубежных авторов. В статье Х. Джилл «Деколонизирующая визуальная антропология: поиск голосов цветных представителей транснациональной диаспоры в этнографическом кино»¹⁸ рассматривается феномен конструирования нового взгляда массового зрителя на данный вопрос. С. Хендриксон в научной статье «Рисование в темноте: видение, невидимость и антропологическое озарение»¹⁹ поднимается проблема возникновения возможности увидеть в экранном образе то, чего нет в реальности. Дж. Л. Биддлом и Т. Леа в работе «Гиперреализм и другие местные формы «притворства правдой»²⁰ изучается схожий вопрос, но в ином аспекте. Поднимается проблема создания гиперреальности в фильме визуальной

¹⁶ Берестовская, Д.С. Ценность города и ценности горожан / Берестовская Д.С., Киенко Т.С., Коршунова Д.А., Магранов А.С. – Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2019. – 304 с.

¹⁷ Оводова, С.Н. Антропокультурная реальность: от парадокса к проекту / С.Н. Оводова. – Омск: Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, 2016. – 191 с.

¹⁸ Gill, H. Decolonizing visual anthropology: Locating transnational diasporic queers-of-color voices in ethnographic cinema / H. Gill // *American Anthropologist*. – 2021, 123(1). – 36-49.

¹⁹ Hendrickson, C. Drawing in the dark: Seeing, not seeing, and anthropological insight. / C. Hendrickson // *Anthropology and Humanism*. – 2019. – 44(2).

²⁰ Biddle, J. L. Hyperrealism and other indigenous forms of 'Faking it with the truth'. / J. L. Biddle, T. Lea // *Visual Anthropology Review*. – 2018. – 34(1), 5-14.

антропологии, т.е. кинопроизведение отражает не реальный этнографический материал, а его шаблонный образ. По мнению С. Перес, изложенному в статье «Визуальные повествования, ритуальные переживания и виртуальные проекции. Тематическое исследование: ромерия Санта-Марта-де-рибартеме (Понтеведра)»,²¹ визуальная антропология конструирует не только реальность, но и визуальный нарратив.

Часть работ посвящена конкретизированному изучению произведений визуальной антропологии, представленных специфическими территориально сформированными общностями. К данному тематическому разряду относится работа Р.А. Султангареевой «Башкирский эпос и визуальная антропология: опыт и проблемы изучения»²². Исследование раскрывает проблему конкретной культурной общности в поиске ее самоидентичности. Посредством обращения к устным народным источникам происходит попытка визуализации этнографического материала с целью создания чёткого образа определённой культурной группы. Похожая методика применяется в исследовании И.А. Головнева и Е.В. Головневой в работе «Опыты изучения и визуальной репрезентации Камчатки и Сахалина в конце XIX – начале XX в.»²³. Авторами статьи предпринимается попытка обобщения исторических практик данных регионов, касающихся фиксации и популяризации визуально-антропологических материалов, относящихся к культуре малочисленных народов Камчатки и Сахалина. В монографии С.В. Бандура и В.Б. Липина «Охотничьи тропы. Традиционный промысел в повседневной жизни и мировоззрении Коми-Зырян»²⁴ на основе визуального материала, собранного исследователями, проводится попытка реконструкции и фиксации

²¹ Sánchez Pérez, L. Visual narratives, ritual experiences and virtual projections. A case study: The romeria of santa marta de ribarteme (pontevedra). / L. Sánchez Pérez // Boletín De Literatura Oral. – 2020. – (3). – 61-85.

²² Султангареева, Р.А. Башкирский эпос и визуальная антропология: опыт и проблемы изучения / Р.А. Султангареева // Уфимский федеральный исследовательский центр РАН. – 2021. – С. 142-161.

²³ Головнев, И.А., Головнева Е.В. Опыты изучения и визуальной репрезентации Камчатки и Сахалина в конце XIX - начале XX в / И.А. Головнев, Е.В. Головнева // Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. – 2021. – С. 287-296.

²⁴ Бандура, С.В., Липин В.Б. Охотничьи тропы. Традиционный промысел в повседневной жизни и мировоззрении коми-зырян / С.В. Бандура, В.Б. Липин. – Сыктывкар: ООО «Коми республиканская типография», 2020. – 124 с.

особенностей жизни коренных народов республики Коми. В работе Д.И. Петренко и К.Э. Штайн «Лингвистическая и визуальная антропология. Северный Кавказ»²⁵ на примере особенностей кавказского этноса проводится изучение специфики метода визуальной антропологии. Дисциплина рассматривается в качестве отдельной научной области, которая направлена в сферу анализа материала конкретного региона. В работе Т. Оливейра и К. Фаусто «Амазонское жилище: эссе по визуальной антропологии»²⁶ проводится анализ произведения визуальной антропологии на базе материала этнографического фильма про индейцев Амазонки.

В качестве отдельного тематического блока источников можно определить работы, посвященные проблеме взаимодействия визуально-антропологических фильмов с образом человека, его работу с личностными особенностями индивида. О.С. Давыдова в монографии «Человек в искусстве. Антропология визуальности»²⁷ исследует вопрос восприятия человеком своего внутреннего образа с опорой на анализ визуальной иконографии и предпринимает попытку реконструкции его духовной целостности на основе материала этнографических фильмов. Похожую проблему поднимает А.С. Тимошук в статье «Визуальная антропология образов староверов»²⁸, в которой исследователем остро ставится вопрос сохранения и фиксации традиционных практик, обрядов и повседневных процессов культурными общностями, а также выстраивание образа духовного человека их среды. В частности, К. Сиуда-Кшивицка в работе «Когда цвета отделяются от объектов: разъединение восприятия цвета с цветовым языком и знанием цвета»²⁹ рассматриваются

²⁵ Петренко, Д.И. Лингвистическая и визуальная антропология. Северный Кавказ / Д.И. Петренко, К.Э. Штайн. – Ростов-на-Дону, 2020. – 488 с.

²⁶ Oliveira, T. D. C. Amazonian house-ing: A visual anthropology essay. / T. D. C. Oliveira, C. Fausto // Cultural Anthropology. – 2021. – 36(4). – 580-588.

²⁷ Давыдова, О.С. Человек в искусстве. Антропология визуальности / О.С. Давыдова. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. 151 с.

²⁸ Тимошук, А.С. Визуальная антропология образов староверов / А.С. Тимошук // Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Нижегородская государственная сельскохозяйственная академия». – 2019. – С. 7-14.

²⁹ Siuda-Krzywicka, K. When colours split from objects: The disconnection of colour perception from colour language and colour knowledge. / K. Siuda-Krzywicka, C. Witzel, M. Taga, M. Delanoe, L. Cohen, P. Bartolomeo // Cognitive Neuropsychology. – 2020. – 37(5-6). – 325- 339.

особенности восприятия визуальных образов в зависимости от культурных особенностей субъекта. Похожую проблему поднимают Э. де Оливейра, Э. Рейно и Ф. Осиурак в статье «Роль технического мышления, теории разума, креативности и гибкого познания в совокупной технологической культуре»³⁰, но в более широком контексте. Помимо визуального мышления ими рассматривается комплекс медиа и техники.

Специфическим для зарубежных исследований является тема использования визуальной антропологии в образовании. В частности, Р. Кениг «Преподавание антропологии с помощью документальных фильмов о приматах: исследование использования фильмов преподавателями и внедрение базы данных фильмов о приматах»³¹ рассматривают возможности использования информационной системы с этнографическими фильмами для повышения качества преподавания культурной антропологии.

Объект исследования

Объектом исследования является киноязык визуальной антропологии.

Предмет исследования

являются особенности киноязыка и диалога со зрителем в фильмах визуальной антропологии 1920-х годов. Материалом выступают репрезентативные кинофильмы «Нанук с Севера» Р. Флаэрти, «Моана южных морей» Р. Флаэрти, «Шестая часть мира» Д. Вертова, «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова.

Цель исследования

Выявление особенностей киноязыка и диалога со зрителем фильмов визуальной антропологии 1920-х годов.

Задачи

³⁰ De Oliveira, E. Roles of technical reasoning, theory of mind, creativity, and fluid cognition in cumulative technological culture / E. De Oliveira, E. Reynaud, F. Osiurak // Human Nature. – 2019. – 30(3). – 326-340.

³¹ Riley Koenig, C. M. Teaching anthropology with primate documentaries: Investigating instructors' use of films and introducing the primate films database / C. M. Riley Koenig, B. L. Koenig, C.M Sanz // American Anthropologist. – 2018. – 120(1). – 24-38.

1. Выявить содержание ключевых понятий «киноязык», «диалог со зрителем» как теоретической основы исследования.
2. Рассмотреть подходы к изучению киноязыка с целью выбора метода исследования.
3. Рассмотреть особенности исторического развития визуально-антропологического кино и его изучения.
4. Выявить особенности киноязыка и диалога со зрителем фильмов визуальной антропологии 1920-х годов на основе анализа фильмов-репрезентантов.

Методология

Основой методологии в исследовании выступает семиологический подход, ключевой метод – семиологический метод У. Эко.

Научная новизна бакалаврской работы

В научной практике не встречаются работы, в которых рассматривается кодирование киноязыка визуально-антропологических фильмов 1920-х годов и специфика выстраивания ими диалога со зрителем.

Практическая значимость бакалаврской работы

Результаты данной работы могут быть использованы для публикации статей, для изучения проблем языка кинематографа в целом, для изучения феномена визуально-антропологического кино как отдельной области кинематографа.

Структура бакалаврской работы

Бакалаврская работа включает в себя введение, две главы основной части (4 параграфа), заключение и список литературы, включающий в себя 76 источников. Общий объём работы 113 страниц.

1 Теоретические основы исследования киноязыка

1.1 Концептуальное определение понятий «киноязык», «диалог со зрителем»

Киноязык – феномен, зародившийся одновременно с кинематографом и трансформировавшийся вместе с новыми формами киноискусства. Теоретики кино в лице Ю.М. Лотмана, Д. Вертова, Ю.Н. Тынянова, У. Эко, С.М. Эйзенштейна, Р. Арнхейма и др. понимают под «киноязыком» художественное решение кинокартины. Говоря подробнее о содержании обсуждаемого термина, можно отметить ряд особенностей, выделяемых исследователями этой проблемы. Основными задачами данного параграфа являются:

- обзор исследовательских концепций кинопроизведений названных теоретиков кино;
- сопоставление данных теорий в ходе их исторического развития;
- выбор одной из теорий, наиболее полно отвечающей цели работы, в качестве методологической базы исследования.

Теория формализма Ю.Н. Тынянова

Представитель формалистской школы Ю.Н. Тынянов³² в исследовании произведений киноискусства и самого феномена кино не раз упоминает о формальном устройстве данного вида искусства. Составные части кинопроизведения влияют на образование его языка, т.е. форма позволяет объекту искусства входить во взаимодействие со зрителем. Кино рассматривается как синтез нескольких видов искусств, таких как живопись, театр, музыка, литература, изначально повлиявших на формирование его выразительных средств и, как водится, способа высказывания. Иначе говоря, посредством соседствующих видов искусства и формировался киноязык.

³² Тынянов, Ю.Н., Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю.Н. Тынянов. – М: Наука, 1977. – 574 с.

Такие особенности как правила композиционного построения, выстраивания светотеневой моделировки объектов, расположение предметов во внутрикадровом пространстве, т.е. визуальные решения являют собой продолжение воплощения живописных традиций с помощью инновационных технических средств в произведениях кино. Однако Ю.Н. Тынянов не умаляет значения театрального и литературного искусств в формировании кинопроизведения. Театральное действие, включающее в себя актерскую игру, человеческое движение, способность передавать с помощью данных средств осмысленное высказывание являются неотъемлемой частью языка кино. Литературное творчество, в свою очередь, позволяет создавать сценарную основу. Однако ключевым отличием кино от театрального искусства и его прямое родство с искусством литературным стала возможность разложения слова в пространстве. Кино имеет способность измеряться в хронометражном и метральном отношении. Здесь следует указать на определение кино как кадров, зафиксированных на пленке, что позволяет рассматривать его с точки зрения реального расстояния, или же в качестве запечатленного во времени действия, которое имеет четкие границы в хронометральном отношении: «Время в кино текуче; оно отвлечено от определенного места; это текучее время заполняет полотно неслыханным разнообразием вещей и предметов»³³

Вбирая в себя ряд схожих черт, кино, таким образом, начинает обретать собственные уникальные черты, которые не воплощаются в иных видах искусства. Оно имеет собственные средства построения языка. Несмотря на «бедность» кино в цветовом выражении, про которую упоминает Ю. Тынянов, фильм уже к концу 1910-х годов оформляет собственную знаковую систему. Называя ее примитивной, теоретик сравнивает ее с тотемными изображениями первобытных людей, которые послужили основой письменности. «Бедность» киноискусства в начале XX века являет собой уникальный конструкт, который не может быть повторен в других видах искусства. Основными недоработками,

³³ Тынянов, Ю.Н., Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю.Н. Тынянов. – М: Наука, 1977. – С. 320.

которые и становятся составными частями «бедности», Ю. Тынянов называет плоскостность и бесцветность. Однако именно эти «киновеличины» влияют на язык кино 1890-х-1930-х годов. И эти, с одной стороны, недостатки внезапно начинают работать в положительную сторону, создавая новое видение произведения.

Отсутствие речевых актов, воспроизводимых голосами, также не является недостатком ранних кинопроизведений: «Кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы»³⁴. В данном случае язык кино представляется как средство, способное передавать мысль визуальными знаками, а не вербальными, как это принято при стандартном построении предложения. В таком случае отсутствие речи в кино позволяет формировать уникальный язык визуальных образов, которые создают комбинации из элементов для формирования определённого сообщения зрителю.

Среди других технических приёмов выделяются не только живописные, но и фотографические средства. «Оживленная фотография»³⁵, как не единожды называли киноискусство, создается в экранном пространстве с помощью ракурса, выставления горизонта, светотеневого решения, расположения объектов в пространстве. При добавлении к этому литературно оформленной мысли, которую кинопроизведению предстоит выразить с помощью своих аудиовизуальных средств, и переносе в движущиеся изображения возникает основа киноязыка. Операторские приемы, реализующиеся во время съемки, фокусируют внимание на ряде объектов фильма, тем самым указывая на знаки, формирующие языковую систему конкретного произведения.

Кино, как любой вид искусства, оказывает наиболее яркое воздействие на один из органов чувств человека, которым является зрение. Здесь прослеживается четкое разграничение литературы и киноискусства. Несмотря на сюжетную основу, визуальный образ несёт куда большее влияние на

³⁴ Тынянов, Ю.Н., Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю.Н. Тынянов. – М: Наука, 1977. – С. 321.

³⁵ Тынянов, Ю.Н., Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю.Н. Тынянов. – М: Наука, 1977. – 574 с.

сознание воспринимающего, чем аудиоряд. К тому же Ю.Н. Тынянов не рассматривает проблему звуковой составляющей фильма, поскольку на момент проведения его исследования кино имело негласную кличку «Великого Немого». Но даже в современности этот постулат остается главенствующим. Визуальное сопровождение – то самое изменение кадра в движении, является сущностью кинопроизведения. Таким образом, кино притягивает к себе технические средства, которые помогают оформить его основу и определить средства выразительности, которые могут быть использованы в его произведениях. На этой почве происходит связывание техники и искусства, которые на уровне создания фильма взаимопроникают друг в друга.

Таким образом, согласно концепции Ю. Тынянова технические средства, используемые при создании фильма, помогают воплотить определённый приём или их комплекс. Приём относится к средству выразительности, становится частью языковой системы кинопроизведения, представляя собой знак киноязыка. Операторская работа как один из основных посредников между зрителем и пространством произведения позволяет приводить действие в движение. Технические средства, позволяющие путём движения аппарата и изменения положений вещей с помощью интенсивной сменяемости кадров, ломают «закон непроницаемости тел». Тела-объекты спокойно расщепляются в пространстве на световые точки, способные беспрепятственно перемещаться в пределах освещаемой киноплёнки. Таким образом, кино являет свою абстрактную сущность, но формирует посредством этого конкретные идеи, выраженные визуальными средствами.

Иначе говоря, основными элементами коммуникативной системы кинопроизведения являются образы – знаки, зафиксированные посредством кинокамеры, которые внедряются в пространство движущегося света и формируют сообщение, которое должно передавать произведение. Светотеневая проработка, повышенное внимание к конструированию визуальных образов, а не аудиоряда, посредством ракурсов, операторской

работы, способствуют выделению отдельных кадров и становятся основными принципами в работе режиссёров начала XX века.

Концепция киноязыка Д. Вертова

Значительный вклад в развитие теоретической базы неигрового кино внёс советский режиссер и исследователь Дзига Вертов. Данный теоретик использует термин «киноязык» и встраивает его в авторскую концепцию создания фильмов. Основным тезисом концепции Вертова³⁶ является соответствие реальности фильма настоящей действительности. Главная задача объекта киноискусства заключается в соответствии критерию «киноправды». «Киноправда» в данном контексте представляет собой феномен, отвечающий запросу режиссёра на демонстрацию действительности с точки зрения объективного глаза – взгляда камеры или «киноглаза», который превосходит человеческий глаз, являясь более точным передатчиком реальности. Понятия «киноправда» и «киноязык» в настоящей теории неразрывно связаны между собой, поскольку киноязык должен выстраиваться таким образом, чтобы соответствовать той самой реальности, которую подразумевает киноправда.

Документальное кино в целом, и фильмы визуальной антропологии в частности, должны представлять зрителю максимально приближенный к достоверности документальный материал. Разбирая киноязык в таком контексте, логично говорить о том, что объекты действительности непосредственно формируют художественную целостность объекта киноискусства и, соответственно, его уникальный язык. Коммуникативная система объекта кинематографа в случае использования концепта «киноправды» выстраивается по принципу использования в качестве простейших коммуникативных единиц предметы окружающей действительности. Легко узнаваемые образы реальности и являются основой киноязыка. Техническое оборудование, в свою очередь, становится посредником между экранным образом и зрителем. И главная задача

³⁶ Вертов, Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. Т. 2 / Д. Вертов; [сост., текстол. подгот., предисл. Д. В. Кружкова]. – М.: Эйзенштейн-Центр, (ППП Тип. Наука), 2004. – 641 с.

кинооборудования – максимально точно транслировать для зрителя ту часть реального мира, которая фокусируется в объективе – киноглазе. Киноглаз становится дополнительным органом чувств зрителя, поэтому предполагает демонстрацию экранного образа идентично восприятию жизни глазом человека.

В концепции Д. Вертова особая роль отведена вопросу техники. В кинореальности режиссёра чистота и объективизм в языке искусства, а конкретно в искусстве кино, достигаются с помощью совершенного технического оборудования (которое на момент 1920-х было возможно таковым назвать): «Мы протестуем против смешения искусства, которое многие называют синтезом. Смешение плохих красок, даже идеально подобранных под цвет спектра, даст не белый цвет, а грязь»³⁷. Отбрасывание психологии индивидуального восприятия и субъективного взгляда, а также полное доверие киноаппарату – основа взгляда Д. Вертова на создание фильма.

Однако наличие механизмов воспроизведения кинофильма подразумевало и тенденцию «видения» реальности, которая зиждилась на восприятии киноязыка как знаковой конструкции, наполненной дополнительными смыслами. Узнавание объектов действительности в рамках данной идеи становится не столь важным, основной упор делается на работу с кинематографическим материалом и восприятием зрителя. В данном ключе концепция «киноправды» Вертова по-прежнему строится на стандартном понимании реальности, но имеет под собой уже другую базу. А именно – создание определенного конструкта посредством киноязыка, завязанного на использовании реальных объектов, который будет естественным образом восприниматься зрителем и нести определенную информационную нагрузку.

Центральной идеей Д. Вертова со всеми перечисленными особенностями является выработка чистого киноязыка. Иными словами, сконструированная внутри кинопроизведения модель действительности должна

³⁷ Вертов, Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. Т. 2 / Д. Вертов; [сост., текстол. подгот., предисл. Д. В. Кружкова]. – М.: Эйзенштейн-Центр, (ППП Тип. Наука), 2004. – С. 45.

передавать закодированное сообщение любому рядовому зрителю, вне зависимости от его происхождения, нации и пр. Т.е. киноязык формируется такими элементарными единицами и приемами, что становятся понятны абсолютно каждому участнику коммуникации с объектом киноискусства.

Таким образом, отмечается тенденция создания универсального языка киноискусства в среде советского авангардного искусства. Человек, непосредственно принимающий в этом участие, должен был стать одним из главных символов, запечатленных на пленку кинохроник: «Новый человек, освобождённый от грузности и неуклюжести, с точными и лёгкими движениями машины, будет благодарным объектом киносъёмки»³⁸. Тем самым, кинопроизведения периода 1920-х годов уже из теоретических манифестов снабдили себя образами нового человека.

Одним из основных элементов для возможности выработывания «чистого» киноповествования Д. Вертов называет интервалы. «Материалом – элементами искусства движения – являются интервалы (переходы от одного движения к другому), а отнюдь не само движение»³⁹. Тем самым автор подчёркивает, что киноязык строится благодаря визуальным фразам, которые возникают посредством сложения интервалов. Ритм, передающийся внутри кинофразы, выстраивает внутреннее наполнение произведения – вырисовывает его. Поскольку именно ритмичное движение позволяет даже внутри статичного кадра создавать «динамическую геометрию»⁴⁰, которая формируется за счет композиционных построений линий, плоскостей, объемов. Данные элементы в видении автора приходят в киноискусство из точных наук, что позволяет воссоздавать объективность и «чистоту» киноязыка.

В концепции Д. Вертова основное внимание сосредоточено на реалистичности и трансляции образа нового человека, становящегося

³⁸ Вертов, Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. Т. 2 / Д. Вертов; [сост., текстол. подгот., предисл. Д. В. Кружкова]. – М.: Эйзенштейн-Центр, (ППП Тип. Наука), 2004. – С. 47.

³⁹ Вертов, Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. Т. 2 / Д. Вертов; [сост., текстол. подгот., предисл. Д. В. Кружкова]. – М.: Эйзенштейн-Центр, (ППП Тип. Наука), 2004. – С. 48.

⁴⁰ Вертов, Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. Т. 2 / Д. Вертов; [сост., текстол. подгот., предисл. Д. В. Кружкова]. – М.: Эйзенштейн-Центр, (ППП Тип. Наука), 2004. – С. 49.

центральным объектом съёмки. Теоретик кино делает акцент на разработке универсального языка киноискусства, что возможно создать с опорой на научное знание, путём применения объективного знания в формировании кинопроизведения.

Теория С.М. Эйзенштейна

В концепции С.М. Эйзенштейна по выстраиванию киноязыка фильма главенствующим средством выразительности является монтаж и композиционное построение кадра. «Монтаж — это сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета»⁴¹. Благодаря использованию монтажных приёмов режиссёром создаётся ритм напряжения, отвечающий основной теме сообщения, проходящего через киноповествование. Зритель вводится в определённое состояние посредством элементов монтажа, поскольку увеличение или снижение напряжения внутри кинокартины достигается в силу нужной для автора хронометральной установки, которая и формирует скорость смены кадров при создании кинопроизведения. Сюжетная линия в таком случае сопоставляется с ритмичным движением монтажных отрезков. Чем быстрее происходит смена отдельных эпизодов, тем большее психологическое давление оказывается на зрителя. И, наоборот, размеренный темп визуального повествования позволяет внести спокойствие и гармонию в зрительское восприятие экранной действительности.

Однако если заходить дальше, то монтаж является большим, чем определение сюжетного развития кинокартины: «На самом деле монтаж, по его мнению, это сильнейшее средство композиции для воплощения сюжетной линии, а не орфографические и синтаксические правила киноязыка»⁴². То есть монтаж становится частью композиционного построения, дополнительно подчёркивающего значение композиционного устройства, которое в свою очередь является частью кадра. Эйзенштейн не определяет кадр как отдельный

⁴¹ Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения в 6 томах. Т. 2 «Э! О чистоте киноязыка» / С.М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964. – С. 81

⁴² Шереметева, А.С. Язык кино: С. Эйзенштейн и Р. Барт / А.С. Шереметева // Вестник Московского университета. / Философия (1). – 2018. – С 95-98.

знак, заключающий в себе единое чёткое значение. Скорее, кадр – объект, сосредотачивающий в себе комплекс различных значений, которые могут объединяться в один тематический блок: «Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом. И чтение свое получает лишь из сопоставления, как и иероглиф, приобретающий специфические значения, смысл и даже устные произношения (иногда диаметрально противоположные друг другу) только в зависимости от сочетаний изолированного чтения или маленького значка, индикатора чтения, приставленного к нему сбоку»⁴³. Поэтому и композиционное построение, и монтажные приёмы могут иметь многовариантное значение и принцип их использования.

С.М. Эйзенштейн выделяет несколько типов монтажа, наделяя каждый из них собственным смыслом, что подчёркивает их знаковую сущность внутри кинопроизведения. В статье «Четвёртое измерение кино»⁴⁴, автор обращает внимание на пять основных типов использования монтажных приёмов при создании кинопроизведения.

Метрический монтаж – один из способов формирования организованности при восприятии визуальной схемы. Чёткие деления длины отдельных кадров и их пропорциональные соотношения позволяют создавать чувства порядка. Благодаря сочетанию отдельных эпизодов съёмки при процессе монтирования выстраиваются конкретные композиционные формулы с определённым темпом повествования, в зависимости от временной длительности кадра: «Напряжение достигается эффектом механического ускорения путем кратных сокращений длины кусков с условием сохранения формулы взаимоотношения этих длин»⁴⁵. При усложнении исходной формулы-схемы зритель не имеет возможности физиологически воспринимать визуальный ряд киноповествования, поскольку не сопоставляется с правилами закона «простых чисел». Таким образом, кинометр не осознается

⁴³ Эйзенштейн, С.М. О строении вещей / С.М. Эйзенштейн. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2014. – С. 18.

⁴⁴ Эйзенштейн, С.М. О строении вещей / С.М. Эйзенштейн. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2014. – С. 19.

⁴⁵ Эйзенштейн, С.М. О строении вещей / С.М. Эйзенштейн. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2014. – С. 19.

воспринимающим логически, а воздействует на зрителя через его чувственное восприятие, создавая ощущение хаоса. Существует метод чередования простых и сложных кусков кинонарратива, что объединяет уровни восприятий у зрителя.

Вторым типом монтажа С.М. Эйзенштейн называет ритмический монтаж, который подразумевает конструирование знаков внутри кадра: «Здесь же вполне возможен и случай полной метрической одинаковости кусков и получения ритмических фигур исключительно через комбинирование кусков по внутрикадровым признакам»⁴⁶. Иными словами, в нескольких кадрах выделяется общий критерий, который позволяет сопоставить эти кадры. Режиссёр приводит в пример движение. Два объекта, движущиеся в кадрах, становятся частью комбинирующей схемы и таким образом производят либо сопоставление, либо подчёркнутую противоположность двух кадров. Нарастание темпа в обоих случаях позволяет говорить о создании эффекта зрительской эмоциональности, которая достигается путём кинетического ускорения смены монтажных компонентов. Внутрикадровое движение выступает в качестве фактического перемещения объектов в кадре – «или предмета в поле кадра, или перемещение глаза по направляющим линиям неподвижного предмета»⁴⁷.

Следующий принцип – тональный монтаж. При обращении к данному принципу монтажа понятие «движение» понимается шире, чем при использовании двух предыдущих методов: «Здесь же, в этом случае, движение понимается шире. Здесь понятие движения обнимает собой все виды колебаний, исходящих от куска. Здесь монтаж идет по признаку эмоционального звучания куска. Причем доминантного. Общий тон куска»⁴⁸. За колебания в данном случае принимаются светотеневые элементы, которые обладают темпоральной характеристикой наравне с интервальными

⁴⁶ Эйзенштейн, С.М. О строении вещей / С.М. Эйзенштейн. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2014. – С. 20.

⁴⁷ Эйзенштейн, С.М. О строении вещей / С.М. Эйзенштейн. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2014. – С. 20.

⁴⁸ Эйзенштейн, С.М. О строении вещей / С.М. Эйзенштейн. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2014. – С. 20.

промежутками между кадрами. Главный принцип, позволяющий фиксировать признаки колебаний, – их измеряемость, которая достигается путём проявления селенового фотоэлемента или восприятия невооружённым глазом. Тональный монтаж сосредоточен вокруг понятия «тон», который является частью игры светотени.

Обертонный монтаж становится органическим продолжением тонального монтажа, поскольку происходит переход «из мелодически эмоциональной окрашенности в непосредственно физиологическую ощущаемость»⁴⁹. Автор подчёркивает, что обертонный монтаж становится диалектическим итогом развития трёх предыдущих ступеней монтажных построений. Поскольку, вытекая друг из друга, четыре представленных монтажных принципа приходят к данному типу монтажа, подразумевающему взаимодействие противоположных элементов внутри себя. Данная конфликтность вырастает из приёмов построений композиций в живописи, которые зиждутся на неподвижности и на кинематографичном принципе движения. При данном взаимодействии происходит слияние перечисленных типов движения: «Кинофильм начинается там, где начинается столкновение разных кинематографических измерений движения и колебания. Отметим, чем же характеризуется воздействие отдельных разновидностей монтажа на «психофизический» комплекс воспринимающего»⁵⁰.

Последний монтажный принцип, выделенный С.М. Эйзенштейном – интеллектуальный монтаж, который подразумевает работу не только с материальными, но и индексными знаками. При формировании кинообщения посредством интеллектуального монтажа происходит выделение определённых визуальных знаков, которые при взаимном сочетании позволяют производить новый смысл: «Интеллектуальный монтаж есть монтаж не грубо физиологических обертоновых звучаний, а звучаний обертонов интеллектуального порядка, то есть конфликтное сочетание интеллектуальных

⁴⁹ Эйзенштейн, С.М. О строении вещей / С.М. Эйзенштейн. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2014. – С. 20.

⁵⁰ Эйзенштейн, С.М. О строении вещей / С.М. Эйзенштейн. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2014. – С. 21.

сопутствующих эффектов между собой»⁵¹. На данном этапе связь между визуальными объектами в идеале должна одновременно воздействовать и на интеллектуальное восприятие, и на психофизиологические ощущения зрителя.

Таким образом, в понимании С.М. Эйзенштейна киноискусство развивается по диалектическому принципу, что соответствует философской установке СССР 1920-х годов. Через диалектическое становление теоретик проходит ступени от ритмичного монтирования к суммированию визуальных частей для получения дополнительного смысла и объединяет данные принципы в новый тип монтажа. Однако ключевой составляющей в понимании кинематографа и его конструирования режиссёр считает монтаж как начало движения кинопроизведения. Именно монтаж становится частью остальных знаков, таких как композиция, светотень и т.д., поэтому вся наполненность фильма выстраивается за счёт данного элемента. Через реализацию монтажных схем происходит влияние на зрительскую аудиторию – контакт, который позволяет производить воздействие на психическое, физиологическое и интеллектуальное состояние зрителей.

Семиотика кино в теории Ю.М. Лотмана

Ю.М. Лотман определяет язык как «упорядоченную коммуникативную (служашую для передачи информации) знаковую систему»⁵². Из этого определения выявляется основная социальная функция языка – обмен, хранение и накопление информации в обществе и коллективном сознании. Знаковый характер языка указывает на язык как семиотическую систему, каждая разновидность языка является знаковой системой, специфика которой строится на особенностях используемых знаков. Ю. Лотман трактует понятие «знак» как «материально выраженную замену предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией в коллективе»⁵³. Таким образом, язык обладает определённым рядом обозначений, заменяющих реальные объекты. Причём

⁵¹ Эйзенштейн, С.М. О строении вещей / С.М. Эйзенштейн. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2014. – С. 21.

⁵² Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – С. 4.

⁵³ Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – С. 5.

данная замена чётко интерпретируется в сознании в процессе коммуникативной связи между одушевленными объектами или во взаимодействии одушевленного и неодушевленного объектов, в данном случае индивида и произведения киноискусства.

В первую очередь, стоит отметить, что в пространстве экранного действия знак имеет два уровня обозначения: образ предмета реальной жизни, который бесп проблемно идентифицируется зрителем, и завуалированный знак, который носит дополнительный характер обозначения в зависимости от смысловой нагрузки воспроизводимых на экране образов. Подобные значения могут носить характер символических, метафорических, метонимических. В связи с наличием дуальной тенденции интерпретации знаков в кинематографической системе отдельного фильма возникает логичная сложность их объяснения, поскольку кинозначения основываются на деформации стандартных значений знаков. Теоретиком выделяются несколько основных элементов знаков в системе киноязыка, которые имеют ряд обозначений. Выделяемые элементы относятся к разным разрядам знаковой системы: материальным и знакам-иконам.

Материальный знак – сама конструкция кинопроизведения, приёмы построения художественного пространства картины, элементы, воспринимаемые зрителем на чувственном уровне посредством органов чувств. Основные знаки вбирают в себя понятия «рамки», «кадра», «монтажа», «плана» и др.

Рамка становится искусственным ограничителем внутри кинематографического произведения. Имитируя взгляд человека, объектив кинокамеры сосредотачивает внимание на ключевом знаке, помещая его в центре пространства, ограниченного рамкой. Искусственность в данном случае проявляется за счёт ограничения зрителя в способности производить обзор и самостоятельно фокусировать внимание на объектах. Таким образом, подчёркивается особая значимость объекта, помещённого в пределах границ рамки.

Кадр – ограниченное рамкой пространство, находящееся в фокусе поля зрения. Основным отличием кадра от ограничений рамочного пространства является временная функция. Кадр развивается не только в пространстве, но и во времени: объекты, находящиеся в кадре во время его продолжительности, имеют свойство перемещаться. Кадр носит определённое значение и как отдельный элемент, и как целостный знак, который включает в себя так называемые детали кадра. Кроме того, определённую смысловую нагрузку несёт последовательность кадров, выстраивая конкретную конструкцию, которая аналогична словесной конструкции.

Монтаж определяется как «склейка кусков киноленты»⁵⁴. Данный знак носит характер логичного последовательного соединения кадров для более эффективного восприятия визуальной мысли зрителем. В противном случае – при нарушении последовательного движения сцен, монтаж выполняет функцию противопоставления и намеренно вводит зрителя в искусственную среду с некомфортным восприятием экранной действительности. К основным свойствам монтажа относится сокращение и уплотнение времени, создающее эффект воспроизведения более естественного или намеренно искусственного течения жизни.

План подразумевает решение габаритов объектов в кадре. Крупный, средний или дальний план сосредотачивает внимание зрителя на более важных или менее значительных объектах кадра. Плановость подразумевает разграничение или специальное смещение различных предметов внутри кадра без искусственно встроенных во внутренний кадр границ.

Разновидность материальных знаков в разработанной Ю.М. Лотманом системе представляет массивный пласт операторских и режиссерских приёмов, применяемых при создании кинопроизведения. Каждая из особенностей передачи значения отдельной сцены несёт определённую смысловую нагрузку, сформированную используемыми художественными ходами. Однако, как было

⁵⁴ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – С. 50.

описано выше, один и тот же приём в разных коннотациях может иметь противоположные значения.

Схожую судьбу имеют и другие знаки – знаки-иконы, которые выходят на более сложный семиотический уровень. В классическом представлении о языке знаки, наполняющие эту систему, имеют ограниченное количество значений, поскольку являются частью замкнутой коммуникативной системы. При своём усложнении и развитии знаки замыкаются более наглядно и уменьшают разнообразность их трактовок. Когда речь идет о киноязыке, происходит противоположная ситуация. Знаки иконического уровня перестают обозначать конкретные объекты и приобретают абстрактный характер. В зависимости от контекста киноповествования знак в таком случае обретает возможности различной интерпретации. Их сопоставление и объяснение могут раскрываться на уровне личности, актуально-исторической повестки, вневременных ситуаций и др. Таким образом, Ю.М. Лотманом выводится классическая схема объяснения знака в пространстве объекта киноискусства, которая представляет собой стандартный алгоритм членения знака на обозначаемое и обозначающее, т.е. то, что является объективным значением (и соответствует данному знаку по определению), и то, что выходит на субъективный уровень – значение, имеющее место в конкретном случае использования данного знака.

Теория киноязыка Р. Арнхейма

Рудольф Арнхейм – теоретик кинематографа первой половины XX века, в первую очередь анализирует специфику немого кино. Исследователь, в отличие от отечественных теоретиков, полагает, что кино как искусство создаётся посредством внутрикадрового изображения, а не с помощью монтажа. Снятое с реальности отдельное изображение в качестве кадра уже является нереальным изображением, поскольку становится чёрно-белым вариантом действительности и переносит объёмное пространство в двухмерное состояние. Кадр не вмещает весь массив пространства, поэтому выбирается лишь часть действительности, способная отразить суть визуального сообщения.

«Киноправда» Д. Вертова, с позиции Р. Арнхейма, теряет свою силу, поскольку неосуществима при наличии существующего на тот момент кинооборудования.

Разность взглядов теоретиков объясняется особенностями подхода: для Р. Арнхейма главным принципом построения кинореальности становится внутрикадровое изображение, постановка композиции и последовательность отдельно взятых кадров, Д. Вертов, как и С.М. Эйзенштейн, ставит на первое место возможности монтажа и движение, которое и создаёт кино. За движение, в случае советских теоретиков, принимаются световые колебания в качестве физического явления. Кино становится не только частью искусства, но и частью научного знания. При этом исследователи сходятся во мнении, что кино именно конструирует визуальный образ, наделяя его определённым значением, которое нужно правильно воспринять и расшифровать. Поскольку идентичные приёмы могут иметь многовариантную трактовку.

В работе «Кино как искусство»⁵⁵ Р. Арнхейм раскрывает основные критерии, позволяющие рассуждать о кино как виде искусства, а не о техническом средстве воспроизведения реальности. Им выделяется ряд аспектов, благодаря которым создаётся визуальный образ внутри кинопроизведения: «Иными словами то, что можно было бы отнести к недостаткам кинотехники (киноинженеры всячески стараются их преодолеть), на самом деле может стать творческим орудием художника»⁵⁶. Для создания образа подобного типа киноавтору необходимо использовать ряд художественных средств на материальном уровне. Среди основных приёмов Р. Арнхейм называет несколько ключевых принципов построения художественного пространства, которые имеют несколько вариантов значений и обладают специфическими функциями для создания образа экранной реальности.

⁵⁵ Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой: [Послесл. А. В. Мачерет]. –М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 206 с.

⁵⁶ Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой: [Послесл. А. В. Мачерет]. –М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – С. 103.

Одним из важных элементов является ракурс – «каждый объект должен сниматься с определённой точки»⁵⁷. Выбор ракурса съёмки может трактоваться различно: придание реалистичности объекту съёмки, выражение содержания данного объекта, привлечение внимания зрителя, создание эффекта неожиданности. Наравне с ракурсом теоретиком выделяется перспектива как часть построения внутрикадрового пространства. При расположении объектов «один за другим или рядом»⁵⁸ в рамках экранного образа скрываются малозначительные объекты и выделяются важные, создаётся процесс оптического поглощения, устанавливается взаимосвязь между несколькими объектами. Достижимый с помощью выбора ракурса размер объекта внутри кадра, его расположение в пространстве изображения имеют схожие функции: выделение отдельных частей объекта или выбор размера предмета в кадре в зависимости от его идейной значимости.

Скрадываемый за счёт плоского изображения объём подчёркивается в двухмерности за счёт распределения светотени, что придаёт массе и очертаниям объекта нужную форму. Отсутствие цветовой проработки позволяет сделать акцент на взаимодействии световых элементов и подчеркнуть пространство с помощью их использования. В таком случае наличие в фильмах данного периода исключительно чёрно-белой гаммы не умаляет его художественной ценности, поскольку искусственность мира, выстраиваемая бесцветностью, придаёт кинопроизведению художественную форму.

Отсутствие звука и возможность передать вербальную мысль посредством интертитров также становится частью художественного приёма. Именно беззвучие позволяет «особо подчеркнуть такие внешние элементы образа, как, например, выражение лица или жест; выразить качества и следствия неслышимых звуков, главным образом путём переноса звуковых

⁵⁷ Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой: [Послесл. А. В. Мачерет]. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – С. 104.

⁵⁸ Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой: [Послесл. А. В. Мачерет]. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – С. 105.

впечатлений в сферу зрительных»⁵⁹. Таким образом, вывод Р. Арнхейма в исследовании киноязыка соотносится с тезисами Ю.Н. Тынянова о превращении недостатков кино в специфические приёмы кинематографа, дополнительно работающие на конструирование визуального образа. Тем самым киноязык формирует искусственность мира, его нереальность несмотря на технические возможности фиксировать реальность на носитель.

Продолжая разбирать понятие «кадр» и размещение объектов внутри него, автор описывает основную характеристику кадра и её функцию – рамка, ограничение размера изображения. Подобный ограничитель изображения позволяет выбирать объект съёмки или его конкретную часть, которая будет демонстрироваться в кадре, а также «усилить интерес зрителя»⁶⁰. Собираение пространства внутрикадровой композиции формируется посредством установления определённого расстояния от камеры до объекта съёмки, которое позволяет выбрать пропорции объекта, расстояние между точкой постановки камеры и объектом, организовать масштаб. То есть вся пространственная конструкция кинопроизведения выстраивается исключительно режиссёром без фиксации реальности в чистом виде.

Отсутствие пространственно-временной непрерывности и отсутствие пространственной ориентации вводят зрителя в искусственный мир, который позволяет разделять непрерывность реальной жизни и чередовать лишь отдельные эпизоды, формируя таким образом сюжетную линию фильма. Данные приёмы позволяют создавать иллюзию изменённой реальности, сконцентрировав зрительское внимание на конкретных сценах. Выстраиваемая при монтаже последовательность позволяет сопоставлять идущие друг за другом элементы и проследить их взаимосвязь и либо идентифицировать элементы, выявив их родство, либо противопоставить их между собой. Пространственная дезориентация позволяет придавать движению

⁵⁹ Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой: [Послесл. А. В. Мачерет]. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – С. 105.

⁶⁰ Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой: [Послесл. А. В. Мачерет]. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – С. 104.

относительность пространственным координатам, а вместе с тем и придать относительность движения. Данные характеристики работают на проецирование иллюзорной реальности посредством кинотехники.

Раскрывая сущность понятия «движение», Р. Арнхейм заостряет внимание на нескольких его типах: обратное движение, ускоренное и замедленное. В кинореальности можно «повернуть движение вспять, придать обратный порядок действию»⁶¹. В случае ускоренного движения – «создать видимость быстрого движения, осуществить изменения динамического характера, сжать время»⁶². При использовании приёма замедленного движения – «создать видимость заторможенности движения или действия; растянуть ход времени»⁶³.

Оптическая проработка, описанная Р. Арнхеймом, насчитывает несколько основных приёмов. Затемнение и наплыв камеры становятся условной отметкой для прерывания действия, разделения течения экранной жизни на отдельные куски. Двойная или многоэкранная экспозиция становится средством видоизменения реальной действительности и резкого перехода из одного пространства в другое. Специальная оптика позволяет искажать объект, наделяя его чертами нереального предмета и нивелируя его действительные свойства. Похожую функцию выполняет приём зеркального отражения, который также работает на разрушение или искажение образа объекта. Фокусировка становится своеобразным манипулирующим фактором, который направляет взгляд зрителя согласно движению объектива.

С помощью выделения нескольких основных приёмов построения художественного пространства кинопроизведения Р. Арнхейм приходит к выводу, что «кинематографист показывает мир не только в объективном представлении, но также и в субъективном. Он создаёт новые реальности, в его

⁶¹ Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой: [Послесл. А. В. Мачерет]. –М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – С. 106.

⁶² Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой: [Послесл. А. В. Мачерет]. –М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – С. 106.

⁶³ Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой: [Послесл. А. В. Мачерет]. –М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – С. 106.

силах размножить предметы и исказить их»⁶⁴. Исследователь анализирует кино как явление искусства и сравнивает приёмы кинематографа с живописными параметрами. Поэтому основной акцент автор делает на отдельный кадр как часть сконструированной реальности, а не на явление «кинодвижения». Создание искусственной среды, а не фиксация реальности – основная задача кино, которую выделяет Р. Арнхейм.

Семиотика кино У. Эко

Умберто Эко выступает в первую очередь как семиотик кино второй половины XX века. В своих работах «Отсутствующая структура»⁶⁵ и «Членение кинематографического кода»⁶⁶ автор раскрывает понятие визуальной коммуникации. По его мнению, «далеко не все коммуникативные феномены можно объяснить с помощью лингвистических категорий»⁶⁷, поэтому для выявления сути кинематографического кода необходимо прибегнуть к другому понятию. В основу визуальной коммуникации У. Эко заключает два вида знаков – иконические и иконографические. Важным фактором различения значения знака является его несопоставимость со значением реального образа объекта. То есть в рамках кинопроизведения любой объект наделяется определённым значением, которое может не совпадать с его естественной семантикой.

Для наиболее последовательного различения типов знаков, автор подразделяет их на три типа: оптические, онтологические и конвенциональные. Оптические знаки возникают непосредственно в виде объекта киносъёмки – они всегда видимы частично, так как зритель может считывать только внешнюю сторону данного знака. Онтологические знаки автор характеризует как «предполагаемые», то есть те, которые зритель рассматривает с определённого ракурса и умозрительно достраивает отсутствующие части

⁶⁴ Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой: [Послесл. А. В. Мачерет]. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – С. 108.

⁶⁵ Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб., 2006. – 540 с.

⁶⁶ Эко, У. О членениях кинематографического кода // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / У. Эко. – М., 1985. – 279 с.

⁶⁷ Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб., 2006. – С. 151.

объекта. Конвенциональные знаки обладают «договорными» значениями или условным значением, установленным благодаря совместному договору, который определяет, что конкретные линии, цвета, формы будут присущи определённому объекту.

Конвенциональный знак становится зависимым от контекста его использования, то есть не обладает однозначным смыслом: «Коммуникация избегает хаотичности благодаря коду, понимаемому как система условных социальных правил, работающих на уровнях первичного и вторичного процессов»⁶⁸. Иначе говоря, объяснение значения иконических знаков происходит внутри историко-культурного контекста, в котором создаётся кинопроизведение и существует зритель.

Киноязык, по мнению У. Эко, формируется посредством введения двучленного визуального кода, который становится альтернативой языка: «Исследования таких кодов откроет перед нами не только инструментарий для интерпретации сообщений, но и мир идеологий, отраженных в устоявшихся способах использования языка»⁶⁹. Единицами, формирующими код знака, являются «кинеморфы», которые образуют специфическое движение кадров и кодируют визуальное сообщение. Однако автор предлагает и третью единицу, расширяя двойное членение кода до тройного. В данном случае единицы двузначного кода кинопроизведения становятся пропорционально равными друг другу и во взаимодействии генерируют новый смысл, стоящий над производением.

Создание кода с тройным членением становится возможно, когда визуальное сообщение двучленного кода приходит в движение. Теоретик выделяет движение как главную характеристику кино, которая способствует формированию выведенного им кода тройного членения. Движение в таком случае определяет временность, время, в котором оно длится. Из этого

⁶⁸ Эко, У. О членениях кинематографического кода // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / У. Эко. – М., 1985. – С. 79-80.

⁶⁹ Эко, У. О членениях кинематографического кода // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / У. Эко. – М., 1985. – С. 82.

обыкновенные визуальные объекты, становятся движущимися во времени, что одновременно расширяет и усложняет кодировку заключённых в них сообщений. Из-за подобных усложнений в использовании кода произведения кинематографа начинают работать не только по авторскому замыслу. Они являют ряд не заложенных в них изначально интерпретаций, позволяющих им генерировать новые смыслы вне зависимости от исходного значения: «Все это делает кинематограф более богатым средством коммуникации, нежели слово. Ведь в кинематографе, как, кстати, и в иконической семе, различные смысловые понятия не следуют друг за другом вдоль синтагматической оси, они даются одновременно и, взаимодействуя, поочередно порождают различные коннотативные значения»⁷⁰.

Так проявляется многозначность кино, которую упускают из вида более ранние теоретики, заключая основную функцию кино как запечатление реальности либо её искусственное конструирование. У. Эко объединяет эти понятия, поскольку кинопроизведения, заключая настоящую действительность в основу, пропускает её через субъективный взгляд автора, конструирующего определённый визуальный образ этой действительности, однако при взаимодействии со зрителем формируется третье состояние реальности, считываемое за счёт использования знаков. Объяснение используемых внутри произведения знаков становится главной задачей исследователя для выявления базового кода произведения и установления его структурной формулы, которая позволяет разложить визуальный объект на отдельные элементы и объяснить каждый из них.

Выводы параграфа 1.1

Таким образом, при изучении ряда работ теоретиков кино не выявляется общее и емкое определение понятия «киноязык». Однако выделяются несколько основных тенденций, объясняющих сущность понятия «киноязык» и феномен выстраивания диалога со зрителем. Ряд отечественных исследователей

⁷⁰ Эко, У. О членениях кинематографического кода // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / У. Эко. – М., 1985. – С. 100.

в лице Ю.Н. Тынянова, Д. Вертова, С.М. Эйзенштейна выделяют движение как основной принцип формирования киноязыка. Движение в пространстве посредством физических законов и выстраивания произведения с помощью художественно-кинетических средств, главным из которых является монтаж – базовый принцип появления кинопроизведения. Отечественный же семиотик Ю.М. Лотман и теоретик Р. Арнхейм относят кинопроизведение к искусственно сконструированному миру, в котором присутствует субъективность авторского взгляда, формирующегося за счёт внутрикадрового построения. То есть основой киноленты становится отдельно взятый кадр, в котором формируется часть экранного произведения. Семиотик У. Эко даёт наиболее комплексное представление, объединяя отдельно взятый кадр, движение и добавляя временность кинопроизведения в код с тройным членением. Подобная кодировка усложняет объяснение значения визуального кинообраза, созданного посредством киноязыка, но она же и даёт возможность прочтения многовариантной трактовки данного кода в зависимости от историко-культурного контекста создания произведения и бытия зрителя. Исходя из обзора ряда актуальных для рассмотрения киноязыка исследований, в качестве методологической базы следует выбрать семиотический анализ У. Эко, как вариант наиболее комплексного метода исследования.

1.2 Методология исследования киноязыка

В качестве методологической основы исследования произведений визуальной антропологии выбрана модель исследования кино У. Эко. Будучи представителем семиологии, данный исследователь анализировал произведения искусства посредством обращения к кодировкам, созданным при использовании знаков. Однако данный подход возник раньше, чем к нему обратился У. Эко, который произвёл попытку применения данного метода в

области киноискусства. Основными задачами данного раздела работы являются:

- изучение истории семиотического метода;
- рассмотрение специфики семиотической модели исследования согласно теории У. Эко.

История развития семиологического метода

До своего полноценного оформления в отдельную научную дисциплину к 1950 годам семиотика вбирала в себя два идейных ответвления: понятие «знак» и культурно-исторические особенности. Знак, как точка начала любого исследования, был выделен в эпоху Античности в рамках лингвистических исследований: «Исторически первой европейской формой семиотики была лингвосемиотическая концепция естественного языка, развивавшаяся философами античного мира»⁷¹. Основным источником, дающим начало семиотическим идеям древнегреческих философов, считаются наблюдения за языковыми конструированиями. То есть формирование семиотики как науки началось с наблюдения за лингвистическими построениями: «В качестве центральной знаковой системы эллинами изучалась речь. Философия рассматривала ее знаки – слова и высказывания – как действительную, творящую силу, проявление высшего существа»⁷².

Основной проблемой античной семиотики выступала антиномия двух типов знаков – естественных (существующих по природе) и искусственных (созданных по установлению). Анализ данного противоречия отражён в работе Платона «Кратил»⁷³, где выведены 4 основных тезиса, касающихся сущности семиотического исследования: «анализ диалектики условности и обусловленности языкового знака»⁷⁴; диалектические отношения образа и знака –

⁷¹ Тайсина, Э.А. Семиотика: учеб. пособие / Э.А. Тайсина. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2019. – С. 11.

⁷² Тайсина, Э.А. Семиотика: учеб. пособие / Э.А. Тайсина. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2019. – С. 12.

⁷³ Платон. Собрание сочинений. В 4 т. / Платон; общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. – М.: Изд-во «Мысль», 1994. – Т. 1–4.

⁷⁴ Тайсина, Э.А. Семиотика: учеб. пособие / Э.А. Тайсина. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2019. – С. 13.

образ не может сравниваться с объектом; взаимосвязь коммуникативной и познавательной функций – анализ базовых функций языка; знаки представляются как инструмент мышления, фиксирующие и выражающие основные установки общественной и природной среды.

В философских работах Аристотеля проблема семиотического метода в изучении знаковой системы языка освещена подробнее. В своих работах греческий философ обращает внимание на сущность языкового знака, который состоит из имени и глагола. «Аристотель подчеркивает, что сами по себе звукосочетания – имена и глаголы – хотя и обозначают что-то, но обозначение «это не истинно и не ложно, ибо истина или ложь появляются при связывании и разъединении мысли»⁷⁵. Аристотель выявил закономерности, которые впоследствии легли в основу логико-семиотических исследований следующих столетий. В них содержатся мысли о заключении в знак некоей истины, о двусмысленности лингвистических конструирований, которые зависят от контекста изречения.

В Средние века одним из факторов развития семиотики является популяризация символизма как в лингвистическом аспекте, так и в производстве действий внутри культурной среды. Для периода Средневековья наиболее характерной чертой является подчеркнутый высокий уровень символичности. «Каждая вещь воспринималась как нечто значащая; природа была «отдана во власть духовного и даже духовной субъективности; так, например, течение природы повсюду прерывается чудесами»⁷⁶. Прямое понимание текстов религиозного характера не предусматривалось средневековыми теологами, поэтому подобные трактаты толковались посредством вычленения из них определённых уровней знаков. На протяжении тысячелетия с IV по XIV в. основами семиотического кода занимались философы-схоласты, которые с опорой на религиозные тексты, пытались выявить истоки человеческого знания.

⁷⁵ Тайсина, Э.А. Семиотика: учеб. пособие / Э.А. Тайсина. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2019. – С. 14.

⁷⁶ Гегель, Г.В.Ф. Сочинения. Т. XI. Лекции по истории философии / Г.В.Ф. Гегель. – М.Л.: 1935. – С. 110.

На рубеже Нового времени и Средневековья в конце XVII века Боэций переосмысляет античные тексты и семиотический подход для их изучения. Благодаря символической логике Боэций утверждает имена главными знаками, которые становятся символами, сочетающимися в умозаключения, что позволяет правильно рассуждать: «Только после этого сможем мы перейти к достоверному познанию самих вещей»⁷⁷.

Европейское средневековье характеризуется христианской символикой и семантикой, поэтому стиль мышления человека данной эпохи определяется именно этими составляющими: «Символичность унифицированного, канонизированного мировоззрения породила тот высокий уровень знаковости, на который поднялись и обыденное сознание, и наука – логика и философия, и нравственные требования и предписания (скажем, каноны рыцарства), этикет, и литература (толкование текстов, моралите), и цеховые уставы, и регламент всех сторон общественной жизни»⁷⁸.

Несмотря на тысячелетнее развитие семиотического метода в рамках христианской теологии, на момент перехода к философии Нового времени семиотика получила за данный период больше, чем традиции реализма или богословия. Один из логиков высокого средневековья У. Оккам объясняет свою семиотическую позицию следующим образом: «Звуки суть вторичные знаки, обозначающие то, что претерпевания души, или понятия, переносят первичным образом»⁷⁹. Данное выражение подтверждает двойное членение кода и его расшифровку в средневековой науке. Первичный код фиксируется в понятии, вторичное шифрование происходит в момент вербализации мысли – через звуки.

Пытаясь выявить природу знака, У. Оккам изучал его условность, проводя мысль о том, что «понятие, или претерпевание души, природным образом обозначает все, что обозначает; а произносимый или письменный

⁷⁷ Боэций, А.М.С. Комментарий к Порфирию // Утешение философией и другие трактаты / А.М.С. Боэций. – М.: Наука, 1990. – С. 8.

⁷⁸ Тайсина, Э.А. Семиотика: учеб. пособие / Э.А. Тайсина. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2019. – С. 17.

⁷⁹ Оккам, У. Избранное / У. Оккам; ред. и вступительная статья А.В. Аполлонова / РАН ИФ Едиториал УРСС. – М.: 2002. – С. 4.

термин ничто не обозначает иначе как по вторичному произвольному установлению»⁸⁰.

Знак как понятие, таким образом, может иметь несколько обозначений. В первую очередь, знак даёт значение тому, что уже познано и через это звено может привести к познанию чего-то иного, однако посредством него нельзя познать ранее неизвестное явление. Согласно другой трактовке, знак ведёт к познанию иного и может стать заменой этого явления в условном обозначении, но в таком случае слово не будет являться естественным знаком чего-либо.

Эпоха Возрождения и Новое время стали периодом обогащения семиотического подхода новыми элементами, связанным с увеличением и усложнением знаково-символических систем искусства, науки, культуры. Рост междисциплинарных областей науки данного периода даёт почву для увеличения числа знаковых систем и подходов к их изучению. Гуманизация науки данного периода изменяет мировоззрение социума, а вместе с этим и символические построения средневековой эпохи. Запрос на интеллектуальный труд и постепенный переход к новой формации расширяют границы познания, чем усложняют взаимодействие знаковых систем.

Новый виток в развитии получает семиотика искусства, благодаря вкладу мастеров Высокого Возрождения, и книгопечатания, актуализированного путём индустриализации и расширения медиа-пространства. «Европейское Возрождение обратило внимание на неязыковые знаковые системы, и семиотика отделилась от логики и лингвистики (хотя эта связь никогда не прерывается). Спор об универсалиях был постепенно вытеснен дилеммой эмпиризма и рационализма»⁸¹, что говорит о начале разграничения слова и знака и началу плавного перехода к обозначению явления образами, а не лингвистическими символами. Так, И.Г. Фихте называет знаками не только слова, но и созерцательные элементы, т.е. образы: «Наша самость погружается

⁸⁰ Оккам, У. Избранное / У. Оккам; ред. и вступительная статья А.В. Аполлонова / РАН ИФ Едиториал УРСС. – М.: 2002. – С. 7.

⁸¹ Тайсина, Э.А. Семиотика: учеб. пособие / Э.А. Тайсина. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2019. – С. 22.

при философствовании не в сами эти основные определения сознания, которые суть сами восприятия, а в копии и знаки этих определений»⁸². Диалектика образа и знака в данном случае предопределяет акт семиозиса, согласно которому созерцающий человек воспринимает тождество мыслящего и мыслимого себя, а значит, семиотический подход восприятия знака становится обозначением не только единиц философского знания, а человека как комплексной модели знаковой системы.

Г.В.Ф. Гегель также посвящает проблеме семиотики часть своих философских работ, в которых уделяет внимание специфике речи и её отличие от текста и отделяет лингвистику от логики и психологии как самостоятельную научную дисциплину. Языковой знак определяется как средство коммуникативного сообщения, который даёт возможность отойти от единичности созерцания и чувственности и рационализировать подход к его познанию: «Гегель видел способность языка одновременно выражать противоположное, схватывать противоречие, движение, взаимное превращение – то, что не удалось платоновскому Сократу, ибо тот останавливался на именах, Гегель же говорит о самой речи»⁸³.

На современном этапе развития семиотики одними из главных её представителей являются Ч. Пирс и Ч. Моррис, разработавшие семиотическую модель, которая легла в основу современного семиотического метода. Ч. Пирс определяет семиотику как фактическую логику, «логика в своем наиболее общем смысле есть всего лишь иное название семиотики, квази-необходимого или формального учения о знаках»⁸⁴.

Для Ч. Морриса семиотика как наука о знаках становится инструментом для всех научных дисциплин. «Процесс формирования знака он называет семиозисом, а сам знак — структурой, состоящей из четырех элементов: знак,

⁸² Фихте, И.Г. Ясное, как солнце, сообщение широкой публике о подлинной сущности новейшей философии / И.Г. Фихте. – М.: 1937. – С. 34.

⁸³ Тайсина, Э.А. Семиотика: учеб. пособие / Э.А. Тайсина. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2019. – С. 24.

⁸⁴ Пирс, Ч.С. Избранные философские произведения. / Ч.С. Пирс. – М.: Логос, 2000. – С. 176.

значение (интерпретация), означаемое (десигнат), истолкователь»⁸⁵. Для Ч. Морриса характерна попытка объединения логического позитивизма, эмпиризма и прагматизма, что приводит к соотношению символов с объектом, личностью и другими символами.

В концепции Ч. Пирса резюмируются четыре основных тезиса: об отсутствии способности к самонаблюдению и выведению рассуждений из ссылки на внешние факторы; об отсутствии интуиции и детерминации всякого знания с опорой на предшествующее; о невозможности человеческого мышления без знаков; об отсутствии понятия абсолютного непознаваемого. Согласно Пирсу, «...всякая мысль имеет природу знака, ибо по определению знак есть средство, посредством которого одна вещь представляется чему-то другому, а сам этот знак может быть затем представлен другим вещам посредством других знаков и т.д.»⁸⁶. Мысль понимается Ч. Пирсом как аспект семиозиса, который подразумевает, что соотношение основания и объекта возникает не автоматически, а через мысленный интерпретант. Разум в таком случае определяется как семиозис, продолжающий интерпретацию интерпретаций и проецирующий новые наборы знаковых кодировок. Тогда знак становится сущностью умозаключений.

Одновременно с выведением концепций Ч. Пирса и Ч. Морриса в области семиологии работал Ф. де Соссюр, который в своей знаковой теории указал на двоичную структуру знака, заключающей в себе означающее и означаемое. «Связь между означающим и означаемым не мотивирована и условна, конвенциональна (особенно в знаках-символах, то есть в большинстве знаков вербального языка)»⁸⁷. Несмотря на условные связи между структурными частями языкового знака конвенция становится универсальной связкой, которая становится общей для всех носителей данного языка, что делает его толкование идентичным для всех участников языковой коммуникации. Данные части

⁸⁵ Мустафин, А.А. К вопросу о ключевых понятиях теории знаков Чарльза Пирса и Чарльза Морриса / А.А. Мустафин // Вестник БГУ. – 2022. – №3. – С. 34.

⁸⁶ Мустафин, А.А. К вопросу о ключевых понятиях теории знаков Чарльза Пирса и Чарльза Морриса / А.А. Мустафин // Вестник БГУ. – 2022. – №3. – С. 35.

⁸⁷ Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. – Екатеринбург: изд-во УрГУ, 1999. – С. 120.

связки вступают в строгое взаимодействие, что позволяет им однозначно толковаться и иметь чёткую смысловую определённую: «Согласно сосюрской семиологии означающее и означаемое подразумевают друг друга, связь между ними определена и неразрывна. А процесс надления акустического образа смыслом (означивание) всегда чётко, определен и линеен»⁸⁸.

При сравнении позиций Ч. Пирса и Ф. де Соссюра выявляется некоторое противопоставление данных концепций. Теория Ф. де Соссюра представляется как частный случай в применении метода Ч. Пирса, поскольку язык здесь рассматривается в стабильном состоянии, которое подразумевает две структурные составляющие коммуникативного сообщения (означающее и означаемое). Если же принять во внимание постоянный процесс становления языка по Ч. Пирсу, его развитие в динамике, то в таком случае языковая знаковая система становится более сложной и комплексной структурой, которая состоит уже из трёх основных частей: основы, объекта, интерпретанта. И если составляющие основа и объект могут быть неизменными, то при процессе интерпретации может сформироваться новое знаковое обозначение.

Данный этап характеризуется более полным переходом к считыванию визуальных знаков и начала анализа визуального мышления. Развивающийся на рубеже XIX и XX в. кинематограф становится одним из центральных объектов применения семиотического подхода. Отечественный семиотик Ю.М. Лотман, исследуя кинематографические единицы на разных статусных уровнях, в первой трети XX века пытается выявить структуру кинопроизведения и прийти к выводу, как человек воспринимает данную форму искусства.

На основании выведенных теорий во второй половине XX века свою концепцию семиотического подхода разрабатывает У. Эко, который изменяет вектор семиотического исследования, направляя его в область кинематографа.

Семиотика У. Эко

⁸⁸ Федотова, М.Г. Понятие «Означивание» в семиотических теориях Ф. Де Соссюра и Ч. С. Пирса / М.Г. Федотова // Известия ПГУ им. В.Г. Беллинского. – 2012. – №27. – С. 417.

Методика по выявлению и объяснению кинематографических кодов, предложенная У. Эко, подразумевает несколько подходов, поскольку теоретик разбирает уже существующие концепции П. Пазолини⁸⁹, К. Метца⁹⁰, Р. Барта⁹¹ и, исследуя их, выводит собственный метод разбора кино-знаков. В ходе применения предложенных методик У. Эко оговаривает, что находит лишь некоторые возможные варианты членения кинематографического кода, «не затрагивая вопросов стилистики, риторики фильма и кодирования крупных киносинтагм»⁹². Под киносинтагмами теоретик понимает единицы киновысказывания, которые не имеют составных частей, т.е. не подлежат членению. Предложенные У. Эко варианты членений образуют отдельные аналитические подходы.

Предпосылкой для начала создания собственного аналитического подхода знаковой системы кино стал семиотический анализ К. Метца, который называл первичным элементом образования кинематографического кода изображение. «Рассматривая возможность семиологического разбора фильма, Метц признает наличие первичного элемента, который не поддается анализу и не может быть разложен на отличительные составные единицы»⁹³. Изображение является первоосновой кинопроизведения, из которой состоят другие части кода, тогда как она сама не может разбиваться на части. Поэтому понятие «изображение» объясняется как отражение действительности, её своеобразный аналог, посредством которого создаётся условный язык, обладающий отличной от реальности системой высказываний. Исходя из данных рассуждений, У. Эко выводит определения киносемиотики, обозначая её как «семиотику речи, не связанную с языком; это семиотика некоторых

⁸⁹ Пазолини, П.П. Поэтическое кино // Структура фильма / П.П. Пазолини; Отв.ред. К.Разлогов. – М., 1984. С.45-67.

⁹⁰ Метц, К. Кино: язык или речь / К. Метц; Пер. с фр. М. Ямпольского. – М., 1979.

⁹¹ Barths, R. Le troisieme sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein // Cahiers du cinema. 1970. N 222. P. 12–19 (Барт Р. Третий смысл / Пер. с фр. С. Зенкин, Г. Косиков, М. Ямпольский. М., 2015).

⁹² Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 145-164.

⁹³ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 145.

типов речи, то есть крупных синтагм, комбинирование которых и порождает язык фильма»⁹⁴. Комбинированный характер данного вида языка указывает на необходимость поиска условного кода и его разложения без привязки к изображению для выстраивания схемы образования киновысказывания.

Рассматривая концепцию П. Пазолини, У. Эко в первую очередь делает акцент на понятие «действительность», как на основную единицу, образующую киноязык. В таком случае лингвистическое «двойное членение языкового кода» при подобном рассмотрении считается необязательным, поскольку он не обладает характеристиками устной речи, для которой характерно подобные составляющие: «Для Пазолини первоэлементы киноречи (языка аудиовизуального) являются не чем иным, как якобы предлагаемыми нам кинокамерой самостоятельными в своей целостности подлежащими, реальностью, предшествующей всякой условности»⁹⁵. Предлагаемая П. Пазолини «семиотика действительности» определяет в качестве своего предмета действия человека, которые образуют основу киносообщения, оставляя за каждым движением и жестом определённую смысловую нагрузку.

Однако значение данных примитивных единиц определяется достаточно сложным путём, поскольку объяснение определяется культурным кодом, в рамках которого образуется кинопроизведение. При этом наличие культурного воздействия на образование значения не умаляет возможности действительности и действия представлять перед зрителем в чистом понятии, трактуемым как универсальное. Одна из главных задач семиологического метода состоит в попытке сведения кинематографического явления или понятия к условному значению, «любой естественный фактор к фактору культуры, любую аналогию и соответствие к коду, любой предмет к символу,

⁹⁴ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 146.

⁹⁵ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 146.

любой относительный признак к соответствующему смыслу и, наконец, любое проявление действительности к социальному понятию»⁹⁶.

Актуальность данного метода У. Эко обосновывает тем, что благодаря данному анализу коммуникативного взаимодействия между визуальными кодами и зрителем можно установить диалектическую взаимосвязь, что и является главным смыслом подобного исследования. Автор оговаривается, что понятие «язык» в случае описания семиологического метода тождественно понятию «код»: «Семиологическое исследование руководствуется тем принципом, что, если коммуникация имеет место, она складывается в зависимости от того, как отправитель организует свое сообщение, используя для этого целую систему условных социальных правил (пусть даже на уровне подсознательного), каковой и является код»⁹⁷.

Любой элемент кинопроизведения, является он частью изображения, звукового ряда или экранного действия, становится полем для исследования кодов. Кажущаяся на первый взгляд свобода действий в реалиях кинопроизведения оказывается иллюзорной, поскольку все составляющие кинофильма являются частями кода. Несмотря на молодость кино как вида искусства, наличие в кинопроизведениях разного рода кодов, по мнению У. Эко, становится обязательным явлением. Однако существует вероятность того, что данный код и средства выражения визуального сообщения ещё недостаточно развиты для полноценной способности выразить мысль, тем самым автор проводит идею о том, что данный код ещё не сформировался полностью, поэтому его исследование усложняется. Установление образующей кинематографический код структуры должно способствовать распознаванию границ творчества автора и дальнейшее взаимодействие произведения со зрителем: «В этом смысле, семиологический поиск, который, как это порою кажется, руководствуется лишь самым общим представлением о детерминизме,

⁹⁶ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 146.

⁹⁷ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 147.

на самом деле направлен на то, чтобы путем выявления детерминирующих связей опровергнуть лжесвободу, обозначить вероятные границы творчества и обнаружить его там, где оно действительно имеет место»⁹⁸.

Автор обозначает ещё одну задачу семиологического метода при исследовании кинокартины, которая охватывает область социально-исторического мира, которая также образует определённую систему толкования знаков и их значений: «В мире знаков, сведенных к системе кодов и подкодов, семиотика раскрывает перед нами мир идеологий, отраженных в устоявшихся способах использования языка»⁹⁹. Структура языка выстраивается в парадигме конкретной идеологии и при анализе данной структуры, обнаруживается идеология, на которой базируется языковая система. Анализ структуры киноязыка может привести к распознаванию той идеологии, в рамках которой создавалась кинокартина или ряд кинопроизведений. Творчество часто трактуется как возможность свободы самовыражения, однако при условии его создания на базе идеологии (даже на подсознательном уровне) обнаруживается зависимость автора и погружение в коммуникативную систему, выработанную идеологическими установками, а, значит, и отсутствие полноценного понятия «свобода творчества». Семиотический же метод позволит разграничить вклад автора в произведение и знаковые коды, образованные посредством идеологического влияния. Поэтому семиотика может помочь «распознавать эти системы там, где они действительно существуют, выяснять те условия, при которых они могли быть созданы»¹⁰⁰. Также одной из проблем исследования киноязыка является тема кодирования изображения для сведения к условности «язык действия» и возможность её реализации: «Она побуждает нас пересмотреть традиционное понятие иконического знака, а также

⁹⁸ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 147.

⁹⁹ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 148.

¹⁰⁰ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 148.

представление о действии как коммуникативном явлении»¹⁰¹. У. Эко предлагает четыре основных подхода к пониманию кинематографического знака и разделяет их следующим образом: «Критика изображения», «Критика концепции действия», «Коды и членения», «Членение кинематографического кода».

Критика изображения

Иконический знак является в теоретическом представлении является естественным сходством изображения и воспроизводимой им действительности. Однако подобная трактовка понятия «иконический знак» имеет ряд противоречий.

В первой половине XX века в семиотических исследованиях термин «иконический знак» понимался как знак, вбирающий в себя некоторые свойства изображаемого объекта. В настоящее время утвердилось другое представление – иконический знак не обладает свойствами отражённого в нём предмета или явления. Отсюда происходит сомнение в прямолинейности изображаемого объекта и образуется предположение о произвольности формирования иконического знака, что сближает его с речевым знаком. Иконический знак образует те условия восприятия, в которые заключён изображаемый им объект, в связи с чем ему ошибочно могут приписываться свойства данного объекта. Но в таком случае данные условия являются не до конца полноценными, поскольку не предстают в полном их виде, а выбираются лишь те из них, которые становятся основообразующими. Иконический знак обладает свойством, которое позволяет обвести его непрерывной линией, тогда как в действительности подлинный предмет подобным качеством не обладает, таким образом получается аналог изображения, но не его истинная сущность.

Отражение определённых объектов на плёнке посредством специальных средств сохраняет их причинную связь с реальностью, но при этом данные транскрипции могут быть рассмотрены как произвольные явления. Однако эта

¹⁰¹ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 148.

произвольность не отменяет того факта, что иконические знаки выстраиваются через последовательный ряд конкретных транскрипций. Так формируется структурная основа кода. «Структуры самой по себе не существует: она устанавливается путем теоретических рассуждений, в процессе отбора условных операторов. Кажущаяся удивительно схожей структурная основа двух различных предметов не есть просто нечто аналогичное, но не поддающееся анализу. Она сводится к двучленному отбору»¹⁰². Столкновение двух частей данного кода производит двойную тенденцию мотивированности, т.е. неслучайного появления значения кода в среде произведения, и произвольности, зависящей от случайных факторов, влияющих на автора, или зрительской интерпретации знака. В том случае, если изображение не удаётся раскладывать на простейшие двухчастные коды, то проблема заключается в несостоятельности исследователя в данный момент определить наличие этих единиц, а не в их отсутствии.

Иконический знак является сложной системой соотношений элементарных кодов, поскольку завязан на визуальных образах, в отличие от речевых конструкций. Поэтому разложить его на отдельные части становится сложнее при условии отнесения иконических знаков к кодам переходного характера. Для более точного объяснения иконического кода У. Эко предлагает условную систематизацию знаков данного вида и их определения. С опорой на данный перечень трактовка кода станет менее субъективной и будет отвечать обоим единицам двучленного кода. Коды подразделяются следующим образом:

1. Коды восприятия – предмет изучения психологии восприятия. Образование данного вида кодов основывается на создании условий зрительского восприятия.

2. Коды узнавания создают условия для распознавания предмета, разделяя условия восприятия на элементарные семы, которые во взаимодействии с объектом выделяют его из среды. Данные коды создают уже

¹⁰² Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 149.

имеющиеся в памяти образы или способствуют запоминанию выстроенных кодов.

3. Коды передачи разграничивают условия ощущений, которые направлены на органы чувств. В кинематографе данными кодами передачи выступают сетки или строки на киноплёнке, которые выстраивают изображение. «Определив "зерно" какого-либо изображения, они влияют на эстетическое качество сообщения, питают коды тональные и коды вкуса, коды стилистические и коды подсознательного»¹⁰³.

4. Тональные коды становятся сопутствующими частями основных кодов и направлены на эмоциональность – поддерживают зрительское напряжение, экспрессию и т.д.

5. Иконические коды выстраиваются на базе кодов передачи. Разделяются на три составные части: фигуры, знаки, семы. Фигуры – условия восприятия, выраженные в отношениях светотеневых моделировок (взаимодействие фона и объекта, световых контрастов и т.д.), которые образуют графические знаки. Знаки – отдельные единицы, на которые раскладывается сема. Между собой знаки находятся в непрерывном взаимодействии, поэтому их трудно вычленять. Семы – полноценные иконические знаки, изображения, которые образуют цельные визуальные высказывания. Образую контекст, в котором могут считываться иконические знаки, уровень сем становится условием коммуникации со зрителем. Условия коммуникативной среды определяются культурным кодом, поэтому внутри него иконические коды легко распознаются и поддаются модификации.

6. Иконографические коды составляют традиционные культурные семантические знаки, которые образуются за счёт выявления общего алгоритма и средств выражения на уровне иконических знаков. Данный вид знаков относится к образованию какой-либо системы стиля или традиции изобразительного искусства.

¹⁰³ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 149.

7. Коды вкуса образуют непостоянные признаки кода, установленные благодаря семам предыдущих кодов. Коды вкуса создаются культурной традицией, в которой существуют, поэтому при смене контекста также подлежат трансформации. Однако при существовании в границах культуры на них накладывается человеческая эмоциональность, которая даёт определённую оценку и различную интерпретацию знака в рамках одной культуры.

8. Риторические коды формируются в ходе объяснения неизвестных иконических кодов условными понятиями, которые в дальнейшем становятся образцами или коммуникативными нормами социального характера. Состоят из фигур, предпосылок и аргументов. Видимые риторические фигуры – простые семы, которые могут сводиться к «визуально-разговорным оборотам», т.е. визуальные метафоры. Риторические предпосылки – это семы образного языка, сформированные путём суммирования иконографических и вкусовых сем. На данном этапе создаётся более сложный переносный смысл. Риторические аргументы встречаются на этапе монтажа кинопроизведения и отличаются свойством аргументации, созданной путём чередования и выстраивания отдельных сем в нужном порядке.

9. Стилистические коды – ряд нетривиальных решений, сконструированных с помощью видимых риторических оборотов, которые вызывают реакцию памяти на основе уже созданных схем подобного рода. Данные коды часто возникают при наличии авторского стиля или отсылок к уже созданным произведениям.

10. Коды подсознательного направлены на взаимодействие на манипулятивном поле, выражаются через построение психологических ситуаций внутри произведения для стимуляции психических реакций зрителя. Создаются путём выстраивания комбинаций перечисленных выше кодов.

При выведении данной систематизации кинематографических кодов У. Эко переходит к следующему подходу семиологического анализа кинофильма.

Критика концепции действия

В данном подходе рассматривается теория П. Пазолини, в которой в качестве основы фильма выступает язык действия. При разборе данной концепции У. Эко соглашается с идеями о том, что язык кино может быть закодирован по уникальной схеме, отличной от двойного членения вербального языка, и о том, что киноязык подлежит объяснению и систематизации через ряд грамматических, риторических и стилистических правил и подлежит естественному развитию, как любой живой язык.

Основная мысль П. Пазолини о действии как основе языковой системы не поддерживается теорией У. Эко. Действие, по П. Пазолини, не работает на развитие коммуникации, если оно определяется как физический процесс, действие рассматривается как осмысленное явление. У. Эко понимает под действием не только кратковременные жесты или движение, но и исторический процесс, через который выстраивается знаковая структура всякого общественного явления, в том числе и языка. Поскольку таковые «осмысленные действия» становятся частью искусственной конструкции, спровоцированной культурно-идеологическим влиянием. Для определения и объяснения данных кодов выделяется наука кинезики, ставящая перед собой цель выявления значения жестов как смысловых единиц культуры. Поскольку жестовые знаки являются не чем-то естественным, а происходящим в связи с культурным воздействием.

Семиология в данном контексте проявляется как метод анализа цепочек простейших кинем для определения более крупных единиц – кинеморф: «Здесь нетрудно выявить возможность более углубленного кинезического синтаксиса, который обнаружит крупные синтагматические единицы, поддающиеся кодированию. Однако в данном случае нас интересует лишь одно: увидеть печать культуры, условности, системы, кода, а, следовательно, венчающей их идеологии даже там, где, как мы предполагали, царит жизненная стихия. И здесь семиология одерживает верх, применяя свойственные ей методы

обнаружения в природе социального и культурного»¹⁰⁴. В кинематографе кинезика применяется для анализа минимальных жестовых проявлений как простейшего элемента кода внутри кинофильма и конструирования посредством этого киносообщения.

Другие знаки в качестве отдельных предметов внутри кадра также не могут являться элементарными единицами, поскольку сами выступают в качестве иконических знаков, а не реальных факторов действительности. В данном контексте внутрикадровый объект становится обозначающим данный объект в реальной среде, образуя иконический код. Именно через этот код образуется язык, который отличается от комбинаторных единиц, не поддающихся разложению на простейшие части. Поэтому У. Эко развивает теорию через анализ кодов и членений, составляющих киноязык.

Коды и членения

Язык кино может не сопоставляться с естественным языком, поскольку образуется по отличной от него схеме, поэтому не должен ограничиваться двумя устойчивыми членениями. Элементами первого членения являются знаки, которые на этапе второго членения создают фигуры, имеющие дифференциальное значение, которое не обладает конкретным смыслом. Отыскание простейших сем обязательно будет соответствовать нахождению базовых составляющих кода, поскольку последовательность чередования данных сем может быть составлена в различных комбинациях. У. Эко предлагает коды различного членения, которые содержат определённые комбинации сем.

1. Коды без членения, состоящие из неразложимых, простейших сем.
2. Коды с наличием только второго членения, которые разлагаются на фигуры, а не на знаки, поэтому утрачивают часть смысловой нагрузки.
3. Коды с наличием только первого членения предполагают разделение сем на знаки, не подкреплённые фигурами.

¹⁰⁴ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 150.

4. Коды двойного членения, разлагающиеся и на знаки, и на фигуры.
5. Коды мобильного членения предполагают наличие идентичных знаков в разной последовательности, которая выстраивается в различные фигуры и формирует разнородные значения.

Членения кинематографического кода

Язык кино сохраняет за собой наличие не только кода с двойным членением, но и с большим их количеством: «Мы убедились в экономичности двойного членения языка, то есть в возможности располагать очень большим числом знаков, комбинирующихся друг с другом на основе ограниченного числа фигур, которые действуют, соединяясь в различные знаковые единицы, но, взятые в отдельности, не несут смысловой нагрузки и имеют лишь дифференциальное значение»¹⁰⁵.

Третье членение знаков может выявить новое знаковое соединение, которое приведёт к распознаванию сверхсмысла кинопроизведения, который из-за своей комплексности и структурной сложности не проявляется на базе одного или двух знаковых членений. Однако при наличии подобного рода кода устанавливается необязательное отношение к смыслу знаков на всех трёх уровнях. Код с тремя членениями включает в себе:

- фигуры, образующие знаки, но не относящиеся к их смысловому значению;
- знаки, формирующие синтагмы;
- неизвестные элементы («элементы “X”»), появляющиеся из комбинированных знаков, но не относящиеся к их смыслу.

Выводы параграфа 1.2

Таким образом, У. Эко устанавливает три уровня знаковых проявлений кинопроизведения, которые на каждом этапе своего членения образуют новый смысл, не обязательно связанный с другими выявленными смыслами. При

¹⁰⁵ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 151.

визуальном изображении данной схемы появляются две перпендикулярные прямые, одна из которых представляет иконические фигуры (парадигма отбора единиц), другая (синтагма) – иконические знаки, соединяющиеся в сложные семы, переходящие в фотограммы. Данная схема роднит кинематографический и лингвистический код, однако существует его отличие, заключающееся в движении фотограмм, образующееся кинеморфами. «Членения вводятся в код для того, чтобы иметь возможность при минимальном числе комбинируемых элементов сообщить максимальное количество возможных фактов. Это диктуется требованием экономичности»¹⁰⁶.

Поскольку кинодействительность уступает реальности и несколько обеднена, то возможность комбинаций различных элементов предоставляет больше возможностей передачи, что сближает кинопроизведение с настоящей жизнью. Двусмысленность некоторых значений таким образом оправдывается, поскольку совмещает в себе ряд аспектов реальности, выраженных через поэтичность. При постоянном взаимообразовании знаковых уровней в кино: через фотограммное движение, внутри которого взаимодействуют различные кинемы, к образованию кинеморфов, которые во взаимосвязи образуют огромный контекст, в который можно поместить несколько смыслов. Благодаря такому сложному образованию кинематограф приобретает богатый язык выражения мысли через движение визуальных образов, в котором различные смысловые понятия не идут последовательно друг за другом по прямой синтагматики, а возникают одновременно, нелинейно и во взаимодействии образуют различные контекстные значения: «Ощущение реальности, производимое зримым тройным членением, усиливается дополнительными членениями звука и слова, хотя последнее замечание касается уже не изучения кинематографического кода, а семиологии фильмического сообщения»¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 152.

¹⁰⁷ Умберто, Э. О членениях кинематографического кода / Э. Умберто // Философия и культура. – 2008. – № 11(11). – С. 153.

Таким образом, методология У. Эко, выбирая сложное тройное членение кинематографического кода, позволяет проанализировать фильм не только по визуальным кодировкам, но и с опорой на движение внутри кадра и кадра как такового, а также обратить внимание на ряд дополнительных средств выражения кинематографа, влияющих на зрительское восприятие. Семиология кино в таком случае ставит своей основной задачей определение построенных идеологией и культурой кодов, отражённых в кинопроизведении.

Выводы 1 главы

В данной главе разобраны теории киноязыка Ю.Н. Тынянова, Д. Вертова, С.М. Эйзенштейна, Ю.М. Лотмана, Р. Арнхейма и У. Эко, которые позволили выявить специфику кинематографа первой половины XX века, а в частности визуальной антропологии, и особенности подходов к его исследованию. Одними из ключевых понятий в разборе данных теорий стали внутрикадровое движение, монтаж, иконический знак и образование кинематографического кода.

В сопоставлении работ теоретиков Ю.Н. Тынянова, Д. Вертова, С.М. Эйзенштейна, представляющих формальную школу, главным принципом кинематографа названы движение и монтажное построение, которые стали основами киноязыка в понимании советских режиссеров первой половины двадцатого столетия. Благодаря выстраиванию кинодвижения происходит отражение реальности и создание универсального, чистого языка кино, доступного всем. Данный подход в систематизации языка кино позволяет говорить о киноискусстве как о научной области, в которой все процессы объяснимы и придерживаются определённых законов.

В рамках противоположной позиции выступают концепции Р. Арнхейма и Ю.М. Лотмана, которые в качестве кинематографической первоосновы называют кадр как отдельно взятое изображение, которое формируется посредством поэтического киноязыка, базирующегося на кинематографических знаках.

Семиологический метод У. Эко объединяет данные подходы, уделяя одинаковое внимание и кинематографическим знакам, которые понимаются как коды с тройным членением, так и движению кадров, отличающим кино от других видов искусств. В качестве основной задачи своего метода У. Эко называет выявление определённой идеологии в рамках которой создаётся кинопроизведение, поскольку на основе этого объяснение «фильмического сообщения» носит более точный характер. Однако вместе с формированием языковой системы фильма У. Эко рассматривает выявление знаков со стороны зрительской аудитории и их дальнейшую работу на смысл произведения, уделяя таким образом внимание особенностям диалога кинопроизведения со зрителем. Данная методика выбрана в качестве методологической основы данной работы, поскольку является комплексным подходом к рассмотрению фильмов. В качестве предметной области применения данного теоретического подхода выступает поле визуальной антропологии.

2 Особенности киноязыка визуальной антропологии 1920-х годов

2.1 Историческое развитие жанра визуальной антропологии

Данный параграф посвящен обзору исторического развития жанра визуальной антропологии, который проходит через несколько этапов. В каждом разделе параграфа рассматривается один из подходов рассмотрения исторического становления визуальной антропологии. Основными задачам данного параграфа становятся:

- рассмотрение нескольких подходов к изучению визуальной антропологии;
- определение места визуальной антропологии 1920-х годов в общем контексте развития данного направления.

Визуальная антропология – широкое понятие междисциплинарного характера. Данная область знания становится частью таких научных дисциплин как антропология, социология, философия, киноведение и др. Исследователи XX и XXI веков предлагают различные формулировки данному понятию. Так, Дж. Руби в работе «Энциклопедия культурной антропологии» даёт следующее определение: «Визуальная антропология является субдисциплиной культурной антропологии, если обращаться к американской традиции использования термина, или социальной антропологией, как ее называют в европейской и, прежде всего, британской традиции»¹⁰⁸. Исследователь считает, что понятие визуальной антропологии может быть связано исключительно с деятельностью антропологов или работой, производящейся под их руководством. Другой позиции придерживается Карл Хайдер, считающий, что «этнографический фильм – это фильм, в котором отражены размышления об этнографическом понимании. Что бы то ни было, это нечто большее, чем простая сумма науки и

¹⁰⁸ Ruby, J. Visual anthropology// Encyclopedia of cultural anthropology. N.Y., 1996.

кино»¹⁰⁹. По мнению автора, этнографический фильм (визуально-антропологический фильм) обладает собственной спецификой и критериями, в число которых не входит пункт о наличии антрополога как фактора, определяющего фильм как «этнографический». Ключевыми аспектами при формировании кинопроизведения визуальной антропологии являются:

- возможность детального описания поведения человека и его анализа, основанная на методе наблюдения за объектом и его изучения;
- связь специфического поведения объекта антропологии с определёнными нормами культуры;
- целостность произведения, согласно которой все предметы и события съёмки должны пониматься в их социальном и культурном контексте;
- принцип стремления к истине как один из аспектов реалистического подхода в кинематографе.

Российский историк В.М. Магидов пишет, что «визуальная антропология изучает психофизическое, ментальное и когнитивное своеобразие человека в ту или иную эпоху на основе изобразительных, изобразительно-звуковых и звуковых источников»¹¹⁰. Более общее определение «визуальной антропологии» предлагает В.О. Чистякова, делая вывод, что «термин «визуальная антропология» репрезентирует условное обозначение попыток зафиксировать визуальную составляющую всего массива воспринимаемых наблюдателем данных, посредством которых проявляет себя изучаемая культура, как сельская, так и городская, как традиционная, так и модернизированная»¹¹¹.

Исследователями предлагаются различные варианты определения термина «визуальная антропология» или «визуально-антропологический

¹⁰⁹ Хайдер, К. Этнографическое кино / К, Хайдер. – М., 2000. С. 17.

¹¹⁰ Магидов, В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания / В.М. Магидов. – М.: Издательский центр РГГУ, 2005. С. 253.

¹¹¹ Чистякова, В.О. Визуальная антропология в системе Cultural Sciences / В.О. Чистякова // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2014. – №14 (136). – С. 201.

фильм». Такая же неопределенность касается исторического становления жанра визуальной антропологии, выделения основных этапов развития: «История развития визуальной антропологии представляет собой сложный и весьма противоречивый процесс, в котором довольно трудно выделить определенные стадии развития»¹¹², о чем пишет Е.Ю. Трушкина.

Классический подход изучения исторических этапов визуальной антропологии

В общепринятом варианте разделения истории становления визуальной антропологии используются периоды, озаглавленные репрезентативными работами. Такой подход описывает А.Х. Зиннатова¹¹³, выделяя несколько знаменательных визуально-антропологических фильмов. Такой же подход разделяет И.В. Утехин в монографии «Что такое визуальная антропология. Путеводитель по классике этнографического кино»¹¹⁴. Согласно данному подходу, жанр визуальной антропологии развивался параллельно с общей историей кинематографа и антропологии как таковой.

Традиционно на первом этапе выделяются эксперименты А. Хэддоу, исследовавшего в 1898 году племена в заливе Торреса. Воспользовавшись киноаппаратом братьев Люмьер, исследователь Кембриджского университета вводит в практику фиксацию бытового устройства закрытых сообществ с помощью кинокамер как отдельный инструмент антропологического исследования.

Следующая ступень развития визуальной антропологии соотносится с концепцией Д. Вертова¹¹⁵, который выступает и в качестве теоретика кино, и в качестве режиссера раннесоветского фильма. Согласно его установке, в кинематограф, в частности в фильм визуальной антропологии, включается этико-нравственная позиция, что становится не столько частью исследования

¹¹² Трушкина, Е. Ю. Визуальная антропология: этапы становления и развития / Е. Ю. Трушкина // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2011. – № 1. – С. 90.

¹¹³ Зиннатова А. Х. История возникновения и развития визуальной антропологии / А.Х. Зиннатова // Вестник КазГУКИ. – 2011. – №4.

¹¹⁴ Утехин И.В. Что такое визуальная антропология: путеводитель по классике этнографического кино / И.В. Утехин. – СПб.: Порядок слов, 2018. – 352 с.

¹¹⁵ Вертов, Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. Т.2. / Д. Вертов. – М.: Эйзенштейн-Центр, 2004. – 641 с.

сообщества в рамках антропологии как научной дисциплины, а является способом осознания и освоения кинематографом структурных пластов человеческого сообщества. Данная позиция транслируется через ряд фильмов Д. Вертова «Кино-глаз» (1924), «Человек с киноаппаратом» (1925), «Шестая часть мира» (1926) и др.

Приверженцем и первооткрывателем данного подхода считается Р. Флаэрти, который впервые использовал его при создании фильма «Нанук с Севера» (1922). Режиссер и его фильм работают на несколько направлений:

- популяризация документального кино в широких массах, что позволяет неигровому фильму встать в один ряд с игровыми по заинтересованности аудитории;

- создание визуально-антропологического фильма как художественного полотна с использованием приёмов игрового кино;

- исследование и актуализация в обществе культуры «других» и выстраивание коммуникации между представителями различных культурных групп посредством кинематографа.

Режиссерская деятельность Р. Флаэрти, таким образом, становится аргументом в противовес тезису об становлении фильмом антропологическим только при наличии антрополога в качестве режиссёра.

Следующим этапом развития кинопроизведений визуальной антропологии становится проведение исследований М. Мид и Г. Бейтсоном в период 1930-х-1950-х годов. Будучи представителями науки антропологии исследователи с помощью технических средств фиксировали устройство бытовой среды балийских аборигенов. В ходе проведения исследований учёные придерживались собственной разработанной концепции трансформации внутри культурных групп, связанной с культурой детства. Антропологи в фильме «Купание детей в трех культурах» и «Транс и танцы на Бали» (1955), в которых раскрывается основная идейная линия работ М. Мид, занимали позиции наблюдателей и фиксировали исключительно собственные наблюдения. Через

кинопроизведения визуальной антропологии транслируется понимание антропологом формирования темперамента культурной среды. Общественное сознание создается, по мнению Мид, благодаря связи матери и ребенка и способу включения младших в социальную среду взрослых. Именно такой подход демонстрируется в отснятом М. Мид материале.

Развитие визуальной антропологии во временной период 1930-х-1960-х становится сложным процессом, связанным с рядом социальных явлений: мировая война, падение фашистских режимов, изменение в связи с этим парадигмы в сфере гуманитарных наук. Если мировая война притормозила процесс развития визуально-антропологических фильмов, то ее окончание было ознаменовано своеобразным «возрождением» и переходом на новый этап развития.

Одной из репрезентативных работ данного этапа становится произведение Ж. Руша «Безумные хозяева» (1957). Кинокартина представляет собой рефлексивный подход к пониманию собственной культуры посредством взаимодействия с другой. Произведение дает отчетливое представление внутреннего состояния сознания этнического сообщества в отношении внешних факторов. Внешней угрозой в данном контексте является политика колонизации, производимой на территории, занимаемой сообществом с начала XX века. Реакцией и переосмыслением событий захвата территорий другими культурами становится ритуальный транс и театрализованное представление, где образы внешних врагов преобразуются в духов и демонстрируют некоторые сцены. Театральные миниатюры воспринимаются участниками и окружающими как религиозный транс, поэтому данный процесс становится возможностью для высмеивания некоторых аспектов обыденной жизни, что позволяет воспринимать антигуманную политику без серьезных травмирующих последствий. Режиссер вместе с культурой производят рефлексию над происходящими событиями с позиции сообщества, от лица которого происходит съемка. Жан Руш, будучи ученым антропологом и режиссером, образует целое направление документального кино «синема-варите», показывая

«значимость визуальной антропологии для осознания обществом своего единства в условиях огромного культурно-национального многообразия»¹¹⁶.

Жан Руш известен не только за счет использования провокационной для 1960-х годов темы колонизации и экспансии европейцами населения «Третьего мира». Одной из примечательных черт творческого пути Ж. Руша становится обращение к темам межкультурной коммуникации и рефлексии собственной идентичности наравне со всем французским народом. Человек в данном отношении рассматривается с позиции социального существа. Поэтому режиссер представляет личность в качестве узла внутри- и внешнекультурных связей. Отсюда и понимание самой культуры и визуальной антропологии как метода исследования выходит на качественно новый уровень, выводя предмет изучения из специфической среды в более широкий масштаб.

Дальнейший этап ознаменован выходом киноленты «Мертвые птицы» (1963) Р. Гарднера. Произведение выступает актом рефлексии целой культурной группы. Созданная на основе мифа структура кинокартины полностью соответствует представлению народа дани о самом себе. Для дани было важно, что их жизнеустройство будет зафиксировано с помощью тех образов, посредством которых они моделируют собственный мир. Поэтому данная картина запускает не только процесс рефлексии, но и позволяет с помощью метафоры и образного мышления создавать/ воссоздавать коллективное сознание этнического сообщества и его миропонимание.

Наряду с этим фильмом в отношении рефлексии культурой самой себя примечателен экспериментальный проект С. Уорта, посвященный съемкам индейцев-навахо. Один из фильмов «Навахо снимают самих себя» (1961) – экспромт, в котором индейцы берут в руки камеру и погружают зрителя в сообщество так, как понимают его сами индейцы. Без дополнительных объяснений зритель становится участником процесса и временно становится

¹¹⁶ Александров, Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии / Е. В. Александров ; Е. В. Александров ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Фак. дополн. образования, Центр новых информ. технологий, Уфим. науч. центр, Центр этнол. исслед., Музей археологии и этнографии. – М.: Пенаты, 2003. – С. 5.

частью культуры. Данная попытка изучения этнического сообщества позволяет взглянуть на внутренние правила сообщества от первого лица и выявить наиболее важные в понимании представителя культуры аспекты жизнедеятельности.

В дальнейшем развитие визуально-антропологического фильма как жанра проявляется через преобразование ряда классических методов съёмки, представленных выше. В 1980-х французский режиссер Крис Маркёр предпринимает попытки проведения исследования традиционными методами, фиксируя окружающую действительность с целью отрефлексировать жизнедеятельность неизвестных ему народов в фильме «Без солнца» (1983). Китайский режиссер Ван Бин в 1990-х под влиянием произведений Д. Вертова и Ж. Руша исследовал коммуникационные связи внутри собственного государства, осмысляя место человека в обществе социалистического типа.

Современное состояние визуальной антропологии развивается в трёх основных направлениях: репрезентация ряда специфических закрытых или малочисленных сообществ, какие представлены в фильме «Брейсвеллы» А. Раветц (2001), повествующем о жизни фермеров США, или «Староверы: сага» А. Баклановой (2021), раскрывающем тему миграции старообрядцев, поселившихся в Южной Америке. В более широком аспекте человек рассматривается как социальное существо, коммуницирующее с разными типами групп, что представлено в фильме «Голос разума» Д. МакДугла (2004), в котором индийский мальчик входит в социум и рассуждает на философские темы с позиции своего юного возраста. Третьей и последней из наиболее значимых тенденций фильмов современной визуальной антропологии является взгляд на человека как часть мировой системы, как участника коммуникации не с человеческим сообществом, а с природой. Данный подход проявляется в произведении «Левиафан» В. Паравела и Л. Кастейнг-Тейлор (2012), где рассматривается понятие «человек» с позиции общемирового устройства ведётся рассуждение о его возможностях в отношении природной стихии.

Таким образом, данный подход раскрывает использование метода визуальной антропологии в качестве инструмента исследований этнических сообществ и человека в целом, которое приводит к развитию не только научной дисциплины, но и созданию отдельного жанра кинематографа. Благодаря междисциплинарному соотношению сфер кино и антропологии образуется более широкая предметная область изучения, выходящая за рамки культурной группы, обладающей своей внутренней спецификой. За всё время своего развития жанр визуальной антропологии раскрывает понятие «человек», начиная с изучения этнических сообществ, переходя в более широкий пласт с анализом социокультурной среды и межгрупповой коммуникацией и заканчивая (на данный момент) рассмотрением человека в общем, как представителя всей планетарной системы, его взаимодействия со стихией и природой. Примечательно, что кинематографический жанр развивается параллельно с техникой и гуманитарной наукой антропологией, меняя взгляд на человека, исходя из общенаучной повестки.

Альтернативный вариант становления визуально-антропологического фильма

Существует другой подход, в котором выделяются только два этапа исторического становления визуальной антропологии. Подобная схема развития частично рассматривается в исследовании В.О. Чистяковой «Визуальная антропология в системе Cultural Sciences»¹¹⁷.

Первый этап протекает с 1860-х по 1940-е. До появления кинематографа в 1895 году главными инструментами визуальной антропологии являлись фотокамеры, которые создавали для исследователя возможность фиксировать исследовательский материал в визуальной форме. Однако с техническим развитием и приходом видеоаппаратуры неподвижная фотография сменяется кинохроникой, полевыми зарисовками, а позже и конструированием полноценного художественного образа в отношении этнических культурных

¹¹⁷ Чистякова Виктория Олеговна Визуальная антропология в системе Cultural Sciences // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2014. №14 (136). С. 200-213.

групп. На данном этапе развития сам факт возможности фиксации и стороннего наблюдения за культурой «других» становится основополагающей тенденцией для режиссёров-антропологов. Популяризация антропологического знания посредством зрелищности и предоставления публике экзотичных сообществ – основные задачи данного этапа.

Для исследователей первого этапа было важно зафиксировать жизнеустройство «других» с целью анализа человеческого поведения в период неразвитой в полной мере цивилизации, формирования социальных установок внутри группы и конструирования собственной модели культуры сообществом. «Антропология понималась главным образом как наука об экзотических народах и этнокультурных группах. Этот «крен» был во многом усилен широким распространением фото- и киносъемок при проведении полевых исследований (дающих иллюзию легкости в деле фиксации наблюдаемых живых культур) и стремлением запечатлеть и тем самым сохранить для истории редкие и исчезающие виды культурных практик»¹¹⁸.

Однако уже в рамках первого этапа выделяются работы режиссёров-антропологов, охватывающие более масштабные пространства для анализа социокультурной реальности сообщества. Таким примером, в первую очередь, является Д. Вертов, охватывающий в своих раннесоветских антропологических фильмах сложную систему многонационального государства и его достижения в аспекте коммуникативных практик между культурными группами. Всё же, несмотря на более широкое раскрытие темы и выведение визуально-антропологического фильма из зоны экзотичности, в практике создания советских фильмов в основном затрагиваются общие моменты, раскрывающие суть межгрупповых взаимосвязей.

Рубежом перехода на второй этап и дальнейшего развития визуальной антропологии выступает деятельность Жана Руша, как попытка преодоления кризиса в сфере гуманитарных наук и антропологии как отдельной

¹¹⁸ Чистякова, В.О. Визуальная антропология в системе Cultural Sciences / В.О. Чистякова // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2014. – №14 (136). – С. 206.

дисциплины: «Для преодоления кризиса европейская антропология меняет ракурс исследования и, как следствие, несколько меняет свой предмет. В центре ее внимания оказывается не культура как таковая, для изучения которой просто не существует объективных языков описания и средств, а феномен коммуникации – прежде всего коммуникации между культурой изучающей и культурой изучаемой. Культура не дана исследователю как она есть, «сама по себе», она дана только в ситуации коммуникации с ним. Таким образом, на смену представлению об «объективных данных», которые якобы нам поставляют письменные либо экранные медиа, приходит понимание опосредованности (медиатизированности) любых культурных форм»¹¹⁹.

Произведения Ж. Руша предоставляют возможность рефлексивного взгляда на межкультурную коммуникацию и попытку осмысления собственной личности в процессе социокультурного взаимодействия, что становится новым революционным поворотом в развитии визуально-антропологического кино. Отход от позиции простого наблюдателя и включение зрителя и создателя фильма в процесс коммуникации с целью переосмысления своего местонахождения в этой системе и самопонимания становится основополагающим нововведением в фильмах Ж. Руша. Следующие после описанного «поворота» работы так или иначе соотносятся с позицией, введенной Ж. Рушем: «Деятельность Руша – один из ярких примеров «коммуникативного поворота» антропологии, «перефокусировки» внутри дисциплины, переопределения ее предмета, начала изучения феномена коммуникации. Во второй половине XX в. именно коммуникация начинает все чаще попадать в сферу внимания специалистов гуманитарной сферы»¹²⁰.

Развитие визуальной антропологии в рамках философии науки по В.С. Степину

¹¹⁹ Чистякова, В.О. Визуальная антропология в системе Cultural Sciences / В.О. Чистякова // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2014. – №14 (136). – С. 207.

¹²⁰ Чистякова, В.О. Визуальная антропология в системе Cultural Sciences / В.О. Чистякова // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2014. – №14 (136). – С. 211.

Существует третья концепция развития визуальной антропологии, кратко описанная в работе Е.Ю. Трушкиной «Визуальная антропология: этапы становления и развития»¹²¹, в которой приводится схема становления визуально-антропологического фильма в рамках трехэтапного развития философии науки, выдвинутой В.С. Степиным¹²²: классический, неклассический, постнеклассический. «Классический, неклассический и постнеклассический типы научной рациональности определяются через систему оснований, включающую идеалы и нормы научного исследования, через научную картину мира и философские основания»¹²³. С точки зрения данной идеи стоит подробнее рассмотреть три этапа развития визуальной антропологии и соотнести знаковые фильмы с одним из этапов.

Классический этап. Классическая наука, согласно В.С. Степину, представляет собой процесс объяснения и описания при рассмотрении объекта действительности, которое включает лишь основные характеристики познаваемого явления. Иначе говоря, в классической науке на первое место ставится метод наблюдения для фиксации внешних свойств объекта, независимых от субъекта исследования. Основная установка на данном этапе – познание закономерностей в поведении объекта. «Вместе с тем, пишет В.С. Степин, познающий субъект представляется в качестве разума, способного раскрыть тайны бытия, и наделяется статусом суверенности»¹²⁴. Важной на данном этапе научного становления является опора не на оценочное суждение, а на доказательную базу, чтобы знание могло быть признано научным: «В качестве главных требований обоснования теории выдвигалось два принципа: подтверждение теории опытом и очевидность (наглядность) ее

¹²¹ Трушкина, Е. Ю. Визуальная антропология: этапы становления и развития / Е. Ю. Трушкина // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2011. – № 1. – С. 88-100.

¹²² Степин, В.С. Философия науки: общие проблемы: учебник для системы послевузовского профессионального образования / В. С. Степин. – М.: Гардарики, 2007. – 382 с.

¹²³ Трушкина, Е. Ю. Визуальная антропология: этапы становления и развития / Е. Ю. Трушкина // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2011. – № 1. – С. 89.

¹²⁴ Степин В.С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения // Постнеклассика: философия, наука, культура / Отв. ред. Л.П. Киященко и В.С. Степин. СПб., 2009. С. 48.

фундаментальных постулатов»¹²⁵. Способность фиксации знания, «фотографирующая» возможность для дальнейшего описания и проведения научного исследования становятся базовыми постулатами для периода классической рациональности.

Экстраполируя концепцию В.С. Степина на предмет визуальной антропологии, можно вывести ряд общих принципов, соотносящих философскую теорию с развитием отдельной научной области. Возвращаясь к зарождению визуальной антропологии в 1860-х с приходом фотоаппаратуры, можно заметить главную общую особенность – принцип наблюдения. Посредством фотографии и ранней кинохроники культурная реальность запечатлелась в продуктах, созданных с помощью аудиовизуальных технологий.

Киноаппаратура не производила каких-либо искажений в отношении фиксируемой реальности, но была обращена на те участки действительности, которые замечал субъект съемки. Однако в отношении объектов не могло происходить субъективных искажений или трансформаций, поэтому объект фиксировался в чистом виде для осуществления дальнейших исследований.

Вплоть до 1920-х годов для антрополога решающим принципом при исследовании неизученной культуры было сохранение в памяти обрядовых и бытовых практик, традиций, ритуалов для понимания уровня развития человеческого сообщества: «Именно так, связывая гипотезу о том, что культура может быть объективно видимой, и идею о нейтральности и даже объективности аудиовизуальных технологий, первые визуально-антропологические проекты пытались получить надежные исследовательские данные»¹²⁶.

Научно-философское развитие в данном контексте не противоречит становлению визуальной антропологии: «Научное знание логически включено

¹²⁵ Степин, В.С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения // Постнеклассика: философия, наука, культура / В.С. Степин; Отв. ред. Л.П. Киященко и В.С. Степин. – СПб., 2009. – С. 31.

¹²⁶ Трушкина, Е. Ю. Визуальная антропология: этапы становления и развития / Е. Ю. Трушкина // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2011. – № 1. – С. 91.

в контекст культуры и предполагает его осмысление, осуществляемое посредством философских идей и принципов, которые обосновывают идеалы и нормы и онтологические постулаты науки»¹²⁷. Позитивизм науки отражается в этнографических исследованиях, в частности в фильмах визуальной антропологии, посредством аудиовизуальных способов фиксации реальности в первозданном виде. Кинохроника и фотоматериал изначально предполагали визуальную трансформацию полевого дневника антрополога. Таким примером может выступать съемка 1898 г. А. Хеддона в экспедиции в Торесов пролив. С помощью визуальных данных этнограф мог более подробно восстановить материалы о местном населении – описать их обрядовые практики, устройство быта и т.д.: «Не ограничиваясь фотоматериалом, Хеддон решил использовать камеру братьев Люмьер для создания этнографического фильма и в довершение использовать восковые цилиндры для звукозаписи. Таким образом, можно сказать, что киносъемки экспедиции Хеддона стали фактической датой рождения визуальной антропологии»¹²⁸.

Похожим способом запечатления реальности воспользовался Р. Флаэрти при съемке фильма «Нанук с Севера» (1922). Реконструкция некоторых сторон жизни инуитов (эскимосов) не умаляет антропологии внутри фильма – воссоздание традиционных практик представителями культурной группы является частью жизненного уклада сообщества. В произведении демонстрируется идентичный подход – наблюдения за объектом съёмки, что позволяет отнести «Нанука с Севера» к первой стадии развития этнографического кино.

Принципы визуально-антропологических исследований продолжались укрепляться посредством деятельности М. Купера и Э. Шоудеска. Этнографический фильм «Трава: битва народов за выживание» включает в

¹²⁷ Степин, В.С. Философия науки: общие проблемы: учебник для системы послевузовского профессионального образования / В. С. Степин. – М.: Гардарики, 2007. – С. 287.

¹²⁸ Трушкина, Е. Ю. Визуальная антропология: этапы становления и развития / Е. Ю. Трушкина // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2011. – № 1. – С. 93.

себе общий для других фильмов данного периода принцип рациональной науки – изучение объекта исследования путем отстранённого наблюдения.

Закрепление фото и видеоматериалов в качестве продукта наблюдения было произведено М. Мид и Г. Бейтсоном, которые через исследование культуры детства балийских и новогвинейских племен фиксировали материалы посредством технического оборудования. Формирование полноценного киноматериала в рамках антропологического исследования становится доказательством систематического использования кино в научной работе.

В 1940-е повлиявшая на процесс становления науки как таковой Вторая мировая война затормозила развитие визуальной антропологии. Производимая в 1950-х годах М. Мид практика наблюдения и выхода фильма «Транс и танцы на Бали» не отвечала общему запросу трансформации в научной области. Однако новый виток движения визуальной антропологии в системе рационального знания начинается в тех же 1950-х, но связан с именами антропологов Дж. Маршала, Р. Гарднера, Т. Эша.

Работы данных исследователей предлагают усовершенствованный взгляд на мир, но сохраняющий традиционные принципы наблюдения. Кинокартина Дж. Маршала «Охотники» (1956) является идейной наследницей проекта Р. Флаэрти «Нанук с Севера» (1922), продолжая раскрытие темы борьбы человека за выживание в дикой природной среде.

Произведение Р. Гарднера «Мертвые птицы» (1963) о ведении войны народа дани также разворачивается перед исследователем-наблюдателем, фиксирующим происходящие события без субъективного вмешательства и собственного внутреннего осмысления. Однако фильм частично выбивается из общей концепции классического этапа, поскольку в нём происходит формирование метафоричного языка, введенного режиссёром. Метафоричный образ, отображающий миф о сотворении народа дани, приобретает визуальную форму и накладывается на происходящие военные события. Несмотря на чистое запечатление культурной традиции ведения войны как части быта, антрополог вносит образный язык с соглашения представителей племени. В

данном случае объект представлен под тем углом зрения, который соответствует его самосознанию.

Являясь представителями научной среды, все вышеперечисленные режиссёры, в первую очередь, подходили к объекту съёмки как к объекту исследования, в дальнейшем накладывая кинематографические приёмы и способы фиксации реальности: «Ранние опыты визуально-антропологических исследований... проходили в рамках выделенной академиком В.С. Степиным парадигмы, господствующей в так называемый период классической науки»¹²⁹.

Неклассический этап. Для данного этапа научного знания, согласно В.С. Степину, характерно изменение норм и идеалов доказательности и обоснования знания. На стадии «неклассики» становится важным изыскивать и устанавливать взаимосвязь между сменяющимися друг друга теориями. Главное требование в исследованиях, производимых в период неклассической науки, является принцип «внутреннего совершенства теории», что исключает такой обязательный принцип предшествующего этапа, как наблюдение за объектом. «Теория на основе небольшого числа принципов должна объяснять расширяющийся массив разнородных явлений, связывая в единой системе теоретического описания и объяснения, и такие области опыта, которые могли казаться несовместимыми до создания теории. Наглядность и очевидность теоретических принципов здесь не обязательны»¹³⁰.

Опыт и наблюдение в ходе получения этого опыта как принципы обоснования теории остаются нормативными требованиями для выведения доказательной теоретической базы. Однако их главенствующее положение в ряде принципов утрачивается. В качестве новшества в научную парадигму внедряется идея операционального контроля. То есть субъект науки внедряется в процесс изучения и взаимодействует с объектом, прекращая быть только сторонним наблюдателем. Новый этап – этап неклассической науки,

¹²⁹ Трушкина, Е. Ю. Визуальная антропология: этапы становления и развития / Е. Ю. Трушкина // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2011. – № 1. – С. 96.

¹³⁰ Степин, В.С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различия // Постнеклассика: философия, наука, культура / В.С. Степин; Отв. ред. Л.П. Киященко и В.С. Степин. – СПб., 2009. – С. 35.

охарактеризовался «отказом от прямолинейного онтологизма и пониманием относительной истинности теорий и картины мира, выработанной на том или ином этапе развития науки»¹³¹. Происходит трансформация нормативных принципов, которая приводит к существованию множества альтернативных теорий, описывающих одну ту же действительность, но с разных позиций. Однако различие точек зрения не исключает присутствия объективности в каждой из концепций: «В рамках неклассической рациональности познание включается в широкий круг различных форм человеческой деятельности, его взаимодействия с миром»¹³².

Примером подобного перехода от классической линии развития к неклассической в рамках визуальной антропологии выступает «революция Ж. Руша», которая открывает понятие «антропологического соучастия» субъекта и объекта исследования в общем процессе. Позиция независимого наблюдателя постепенно отходит на второй план. В 1960-х годах Ж. Руш предпринимает попытки устранить принцип исследования и включиться в разворачивающиеся события. В «Хрониках одного лета» (1961) Ж. Руш снимает материал о психологическом состоянии французов в период Алжирской войны: «Процесс создания фильма стал частью самого фильма: в кадре часто мелькает оборудование и сами его создатели. Более того, по окончании съемок первой половины фильма Руш предложил людям, которых интервьюировали в фильме, самим поучаствовать в его создании, вплоть до процесса монтажа»¹³³. Так создается форма рефлексивной этнографии, направленная на осознание аспектов общественной жизни не только отдельного сообщества, но и собственной личности, находящейся в непосредственном коммуникативном контакте с представителями культурной группы.

¹³¹ Степин В.С. Философия науки: общие проблемы: учебник для системы послевузовского профессионального образования / В. С. Степин. – М.: Гардарики, 2007. – С. 277.

¹³² Трушкина, Е. Ю. Визуальная антропология: этапы становления и развития / Е. Ю. Трушкина // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2011. – № 1. – С. 97.

¹³³ Трушкина, Е. Ю. Визуальная антропология: этапы становления и развития / Е. Ю. Трушкина // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2011. – № 1. – С. 98.

Идея о том, что исследователь-антрополог является частью процесса человеческого общения, соотносится с выдвинутой В.С. Степиным характеристикой неклассического этапа науки: «Основными пунктами преемственности являются идея включенности познающего субъекта в сферу исследования, признание влияния его познавательной деятельности на конечный результат, признание всеобщей обусловленности, в том числе методологическими, историческими, культурными факторами»¹³⁴.

Постнеклассический этап. Период постнеклассической рациональности становится возможен в эпоху радикальных изменений в структуре идеалов и норм науки. Основным отличием от предыдущих этапов развития науки, в которых было важно исследовать изолированный фрагмент реальности, является принцип междисциплинарного взаимодействия: «Объектами современных междисциплинарных исследований все чаще становятся системы, характеризующиеся открытостью и саморазвитием. Деятельность с такими системами требует принципиально новых стратегий. Взаимодействие с ними человека протекает таким образом, что само человеческое действие не является чем-то внешним, а как бы включается в систему, видоизменяя каждый раз поле ее возможных состояний»¹³⁵. В.С. Степин также акцентирует внимание на том, что «постнеклассическую рациональность можно оценить как точку роста новых ценностей и мировоззренческих ориентаций, которая открывает перспективы для диалога культур»¹³⁶.

В рамках развития визуальной антропологии данный этап олицетворяет деятельность С. Уорта и Дж. Адэйра в 1960-1970-х годах. Созданный антропологами «Проект фильм Навахо» подразумевает, что индейцы (объект исследования) будут производить съёмку самостоятельно, без внедрения ученых во внутреннюю структуру общества: «Концептуальным основанием

¹³⁴ Трушкина, Е. Ю. Визуальная антропология: этапы становления и развития / Е. Ю. Трушкина // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2011. – № 1. – С. 99.

¹³⁵ Степин, В.С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения // Постнеклассика: философия, наука, культура / В.С. Степин; Отв. ред. Л.П. Киященко и В.С. Степин. – СПб., 2009. – С. 40.

¹³⁶ Степин В.С. Философия науки: общие проблемы: учебник для системы послевузовского профессионального образования / В. С. Степин. – М.: Гардарики, 2007. – С. 295.

данного проекта послужила прежде всего гипотеза лингвистической относительности, разработанная американскими лингвистами Сепиром и Уорфом, согласно которой структура языка определяет мышление и способ познания реальности»¹³⁷. Киноматериал, отснятый представителями этнической группы навахо, таким образом, является продуктом их собственной культуры и транслятором той картины мира, которая соответствует коллективному сознанию индейцев этого племени. Данный пример демонстрирует цель визуальной антропологии, ориентированную на построение диалога между культурами. Съёмка от непосредственного участника событий, находящегося внутри культурной группы и конструирование посредством специфического языка визуального образа позволяет взаимодействовать с системой, используя новую стратегию познания в рамках постнеклассической парадигмы.

Выводы параграфа 2.1

Таким образом, существует три основных подхода исследования истории развития визуальной антропологии. Один из них подразумевает выделение нескольких репрезентативных картин как показателя изменений в определенный период времени и трансформации взгляда исследователя на объект изучения. На первый план, согласно данному подходу, выходят хрестоматийные картины Р. Флаэрти, Д. Вертова, М. Мид и Г. Бейтсона, Р. Гарнера, Ж. Руша, С. Уорта и др. Через осмысление изменений приемов киноязыка и кинематографического подхода внутри киноработ режиссёров трактуются общие изменения в области визуальной антропологии.

Во втором подходе этапы становления визуально-антропологического кино насчитывают два основополагающих периода. Для каждого из них наиболее характерные черты выделяются через созданные в данный период репрезентативные картины. В первую очередь это «Нанук с Севера» Р. Флаэрти на начальном этапе и «Безумные хозяева» Дж. Руша на втором этапе. Данные кинокартины определяют основные принципы съёмки в своих периодах. В

¹³⁷ Трушкина, Е. Ю. Визуальная антропология: этапы становления и развития / Е. Ю. Трушкина // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2011. – № 1. – С. 100.

случае с Р. Флаэрти это съемка с позиции наблюдателя, образное соотнесение жизни «других» с обыденностью человека как такового, проявление интереса к сохранению культурных практик. Со стороны Ж. Руша это введение метода рефлексивной антропологии, осознание собственной культуры и личности через взаимодействие с культурной средой «других».

Третья концепция исследования истории визуальной антропологии соотносится с теорией В.С. Степина о развитии науки как таковой. Визуальная антропология, являясь ее частью, проходит три этапа развития: классический (где главенствует принцип отстранённого наблюдения за объектом), неклассический (который отличается взаимодействием субъекта и объекта внутри съёмочного процесса и их совместное переосмысление собственной культуры) и постнеклассический (для которого характерен междисциплинарный принцип включения, где объект становится субъектом и влияет как на процесс исследования, так и на внутреннюю культурную среду своего пребывания).

В поле исторического развития визуальной антропологии фильмы 1920-х годов занимают место начального этапа, в котором создаётся ряд репрезентативных картин «Нанук с Севера» (1922), «Человек с киноаппаратом» (1929) и др. В подходе, связанным с теорией В.С. Степина, период 1920-х годов соотносится с классическим этапом развития научной дисциплины, поскольку связан с развитием и формированием основных характеристик произведений данной направленности.

Рассмотренные подходы к периодизации истории визуальной антропологии сходятся на том, что начальный этап является такой практикой исследования культур посредством визуальной фиксации, которая положила начало формированию визуально-антропологического кино, выделению особого жанра. Рассматриваемый в работе период 1920-х годов, таким образом, выступает существенной вехой развития визуальной антропологии и ее киноязыка.

2.2 Особенности киноязыка визуальной антропологии 1920-х годов на материале работ Д. Вертова и Р. Флаэрти

Данный параграф посвящён прикладному исследованию кинопроизведений визуальной антропологии 1920-х годов. В качестве объектов исследования используются фильмы режиссёра Р. Флаэрти – «Нанук с Севера» (1922) и «Моана южных морей» (1926), и режиссёра Д. Вертова – «Шестая часть мира» (1926) и «Человек с киноаппаратом» (1929). Данные произведения были созданы в период с 1920 по 1929 г., что является одним из основных критериев отбора кинокартин для исследования. Также о данных киноработах как о репрезентантах визуальной антропологии писали Дж. Руби¹³⁸, исследовавший классику этнографического кино, и И.А. Головнёв¹³⁹, разбиравший вопрос советского этнофильма. Основными задачами данного параграфа являются:

- уточнение схемы исследования У. Эко в соответствии с выбранными объектами анализа;
- проведение семиотического анализа киноязыка фильмов визуальной антропологии.

Адаптация схемы исследования У. Эко для фильмов визуальной антропологии

Для проведения исследования был выбран подход, предложенный У. Эко, который заключается в кодировании определённых знаковых значений внутри кинопроизведения. Семиотик предлагает концепцию разложения визуального знака на десять типов кодов и тройное членение кинематографического знака, заключающееся в определении значения изменяющегося во времени знака, состоящего из стандартного двучленного кода.

¹³⁸ Ruby, J. Visual anthropology / J. Ruby // Encyclopedia of cultural anthropology. – N.Y., 1996.

¹³⁹ Головнёв, И.А. Визуальная антропология Дзиги Вертова / И.А. Головнёв // Вестник СПбГУ. История. – 2019. – Т.64 (4). – С. 1386-1403.

Базовая типология кодов-знаков разделяется на десять основных разновидностей: код восприятия, код узнавания, код передачи, тональный код, иконический код, иконографический код, тональный код, риторический код, стилистический код и код бессознательного. При изучении внутреннего взаимодействия между данными типами кодов происходит их разделение по отдельным группам.

В первую группу входят коды восприятия, узнавания и передачи. Данные коды содержатся в каждом произведении, содержащем визуальные знаки, и составляют основу создания визуального образа – условия для его восприятия зрителем. В конкретном произведении они могут иметь разные качества, но выполняют одну функцию – образование кодов для считывания изображения. Иначе говоря, данный уровень восходит к материалу произведения. Для фильма подобным материалом является киноплёнка, светотеневая моделировка объектов, выстраивание внутренней композиции кадра, звуковое сопровождение, цвета и др. Данный тип кодировок содержится в кинопроизведении а priori на протяжении всего его хронометража, но не является частью специфического киноязыка фильмов визуальной антропологии, поскольку имеет идентичный набор сем для всех произведений кинематографа.

Отдельным блоком выступает объединение тонального, иконического и иконографического кодов. Тональный код возникает параллельно с тремя первыми кодами, но обладает собственной спецификой. Тональный код вызывает первичный эмоциональный отклик зрителя в зависимости от используемых в кинопроизведении приёмов и инструментов. Поэтому умозрительно можно представить тональный код в виде волнообразной линии, которая изменяет характер движения в зависимости от психологического воздействия в кинокартине. Например, в более эмоциональном моменте, образованном посредством ускоренного монтажа или громкого звука, волнообразная линия устремится вверх, а во время размеренного течения кинеморф линия будет направлена вниз. Тональный код возникает

одновременно с первой группой кодов и сопровождает кинопроизведение на протяжении всей его длительности. Данный тип кода зависит от кодов первого порядка, поскольку является следствием взаимодействия кодов восприятия, узнавания и передачи. Воздействуя на зрителя определённым образом, данный тип кода определяется авторским конструктом, который должен ярко проявляться в конкретные моменты. Данный тип знака наравне с первой группой кодировок содержится в любом кинопроизведении и изменяется в зависимости от применяемой комбинации знаков в кодах базового уровня.

Наравне с тональным кодом иконический код образуется на протяжении всего кинопроизведения в период его разворачивания во времени. Под иконическим кодом в данном случае понимается само визуальное изображение, которое возникает перед зрителем, видимые объекты внутри кадра. Данный тип кода выполняет функцию установления соответствия между конкретным графическим знаком и кодом узнавания, определяющий признак данного знака. Поэтому иконический код зависит от кода узнавания и соответствует ему. Иконографический код складывается за счёт влияния культурно-идеологической традиции и образуется внутри фильма за счёт семантических знаков первого порядка. Иконография отдельных объектов также проходит через весь фильм, образуя иконографические семы определённых объектов в пространстве кинопроизведения.

Данная группа кодов, состоящая из тонального, иконического и иконографического типа, взаимосвязана с базовым уровнем, но обладает рядом уникальных свойств в отдельном произведении. Выстраиваясь через общие коды восприятия, созданные им условия узнавания и используемые при этом инструменты кинематографа, во второй группе кодов проявляются конкретные объекты, выбранные в качестве основных знаковых кинесинтагм картины, которые производят определённое эмоциональное воздействие на зрителя. Возникая как основа конкретизированного кинообщения, второй порядок кодировок создаёт ряд специфических знаковых проявлений, которые на более высоких уровнях кодирования создают череду комбинаций, которые и

образуют уникальный киноязык произведения. Для данного исследования вторая группа кодов используется как инструмент для определения наиболее ярких знаковых проявлений, что поможет в дальнейшем выявить изменение знаков во времени.

Наиболее сложный процесс семантической трансформации разворачивается в третьем объединении кодов, которое состоит из кодов вкуса, риторического и стилистического кодов. На данном этапе происходит закрепление знака на одном из трёх уровней (седьмого, восьмого или девятого типа кода). Проявившись на одном из этих этапов, сема включает в себе качества предыдущих кодов. Иначе говоря, каждый из знаков содержит минимум шесть предшествующих кодов и образует новую функцию кодировки.

Код вкуса не является постоянным и претерпевает изменения в процессе разворачивания кинопроизведения. На данном этапе фиксируется оценка какого-либо явления, которая конструируется с опорой на предыдущий пласт кодовых образований. Код вкуса определяется культурным влиянием, характером визуального сообщения, но также может выходить за пределы произведения, образуя многовариантный отклик во взаимодействии со зрительской аудиторией. Код вкуса во многом определяется тональным кодом, поскольку в схожей степени опирается на эмоциональную составляющую, проявленную в фильме.

Риторический код чаще всего сводится к визуальной метафоре, образующейся в первую очередь в процессе взаимодействия иконолического и иконографического кодов. Иными словами, риторический код включает в себе переносный смысл визуального образа, а не его прямое значение. Находясь на восьмом уровне кодировки, риторический код вбирает в себя значения семи предыдущих этапов, выстраиваясь в соответствии со значениями этих кодов. Риторические коды образуют разнородные значения что позволяет комбинировать их в сложные взаимосвязанные системы, которые создают видимую основу визуального сообщения и раскрывают новое качество обозначаемых объектов.

Девятый уровень, на котором возникают стилистические коды подразумевает образование полноценной системы правил оформления кинопроизведения конкретного автора, жанра или вида кинематографа. Стилистический код образуется в определённых моментах кинопроизведения, когда предшествующие кодовые транскрипции раскрыты и трансформированы в зависимости от временного периода их действия в фильме.

Именно данная группа кодов создаёт ряд комбинаций, которые в зависимости от набора кодировок характеризуют киноязык жанра визуальной антропологии или кинопроизведений других направлений. Разворачиваясь во времени, визуальный код может остановиться на уровне кода вкуса или развиваться до стилистического кода, который образует полноценную кинеморфу фильма. Таким образом, в исследовании фильмов визуальной антропологии основное внимание будет уделяться изменению второй группы кодов (тональных, иконических и иконографических) в третьей группе (кодов вкуса, риторических и стилистических).

Однако существует десятый тип кода – код бессознательного или подсознательного. Как и базовый набор типов, код подсознательного подразумевается на протяжении всего кинопроизведения и восходит на самый высокий уровень, поскольку наравне с «кодами эмоций» (тональным и кодом вкуса) выходит за пределы произведения и вступает в коммуникацию с конкретным зрителем. В данном исследовании коды бессознательного останутся за пределами анализа, поскольку действуют на индивида субъективно, не всегда понятно для него самого, а также потому, что имеют множество вариантов интерпретаций, иногда несвязанных с задуманным внутренним конструированием кинообщения.

Для наглядности взаимодействия различных типов кодов на протяжении времени, в котором длится конкретное произведение, можно условно представить данную взаимосвязь в схеме (рис. 1). В качестве сокращений названий кодов используются обозначения:

- 1) коды восприятия – KB-1;

- 2) коды узнавания – КУ;
- 3) коды передачи – КП;
- 4) тональные коды – КТ;
- 5) иконические коды – КИ-5;
- 6) иконографические коды – КИ-6;
- 7) коды вкуса – КВ-7;
- 8) риторические коды – КР;
- 9) стилистические коды – КС;
- 10) коды бессознательного – КБ;
- 11) хронометраж кинопроизведения – t.

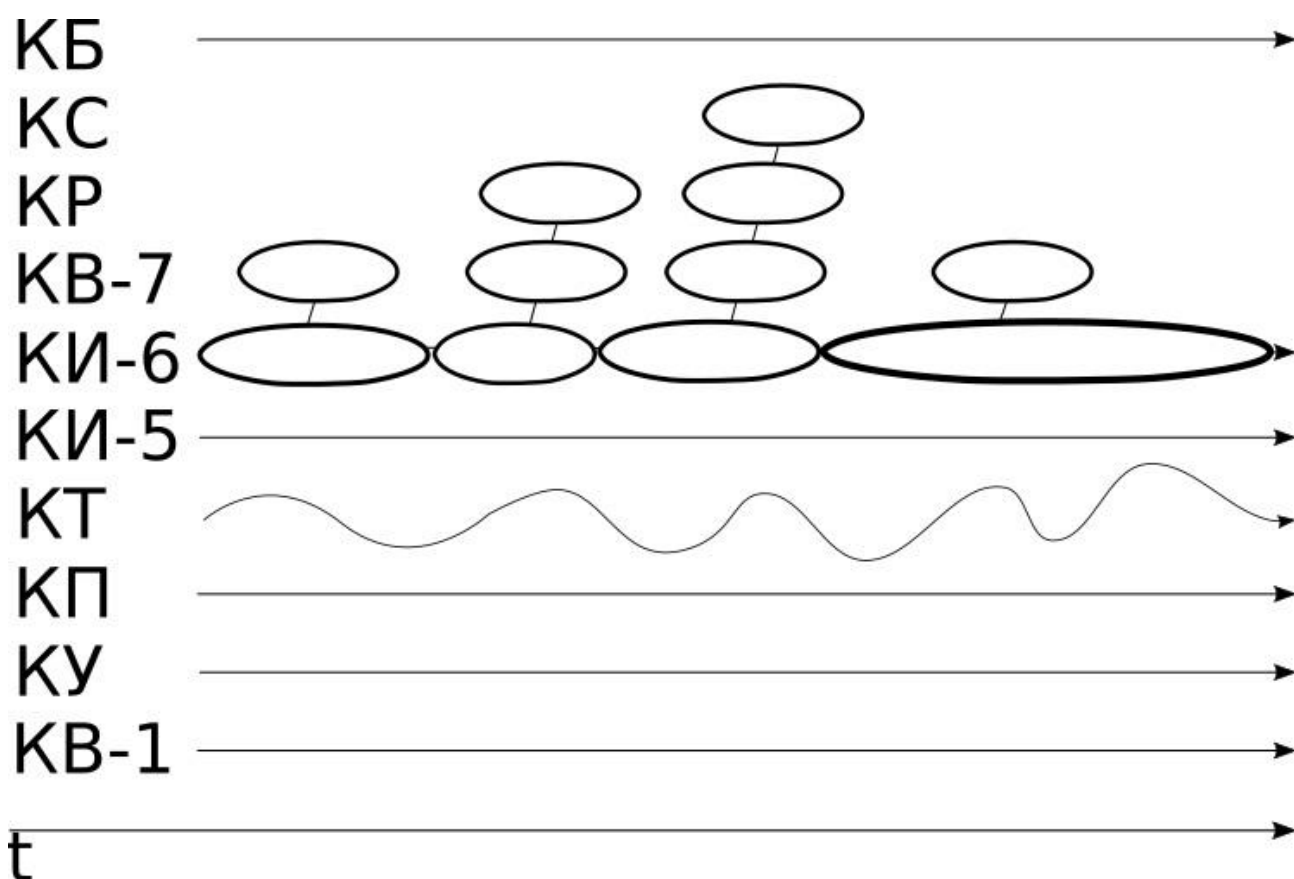


Рисунок 1. Общая схема выстраивания кодов киноязыка

Каждый проанализированный фильм будет представлен в виде схемы, в которой будут присутствовать коды третьего порядка, комбинация которых и составляет киноязык фильма.

У. Эко выводит код тройного членения, который характерен для произведений кинематографа. Семиотик предлагает рассматривать код не по классической схеме парадигматического и синтагматического кодирования, как это принято в языке, а использовать дополнительный уровень кода, который будет являться критерием кинематографического сообщения. Помимо означаемого и означающего в схему разложения визуального образа вводится третье понятие. Основное отличие данного алгоритма кодирования от лингвистических кодировок двойного членения состоит в том, что третьим измерением, в котором разворачивается шифрование, является время.

Время в данном контексте становится частью кода, в которой происходят трансформации значений закодированных знаков. К примеру, если в начале кинокартины объект разбивается только на две составляющих означаемого и означающего (объективного и субъективного уровней), то в процессе временных трансформаций объект приобретает новое качество. Поэтому в данном исследовании будут рассматриваться изменения кодов третьего порядка (коды вкуса, риторические и стилистические) и их построение в комбинаторную систему для выявления специфики киноязыка отдельного фильма. В ходе анализа выбранных произведений визуальной антропологии 1920-х годов, следует сопоставить комбинации кодов третьего порядка для установления общих тенденций формирования киноязыка или их различие по причине разной культурно-идеологической базы, влияющей на исходное кодирование.

Повествовательные схемы киноязыка визуальной антропологии 1920-х годов на примере фильмов Р. Флаэрти и Д. Вертова

В данном разделе подробно разбираются повествовательные схемы фильмов, с учётом того, что нарративный алгоритм выстраивается путём разворачивания иконографических кодов во временном измерении.

«Нанук с Севера» (1922) реж. Р. Флаэрти

Данное кинопроизведение разбивается на несколько нарративных узлов, которые представляют наиболее сконцентрированные поля развития

иконографических кодов. В каждой условной разграниченной области проявляется комбинация, формирующая стиль киноязыка визуально-антропологического фильма.

Первая часть – экспозиционное введение зрителя в пространство обитания героя фильма. Данный отрезок фильма включает в себя определение места пребывания фиксируемого народа на карте, природные условия, окружающие данный этнос и портрет центрального персонажа как акт знакомства главного героя со зрителем. Данный ход выступает в качестве представления центрального иконографического знака всего кинопроизведения. На данном этапе происходит переход от иконографического кода к коду вкуса, поскольку коммуникация с экранным персонажем вызывает определённую оценку зрителя.

Следующий визуальный блок – представление семьи героя и их основная цель на ближайшее время. Поочерёдный выход из лодки всех членов семьи Нанука и подготовка семьи к переезду на новое место стоянки – главные кинематографические ходы данной части, которые также проявляются на уровне кода вкуса.

Третья часть демонстрирует взаимоотношение северного народа с представителями других этносов, а также ведение взаимовыгодной торговли. В данном временном отрезке разворачивается несколько нарративных линий: основа торговли северного народа – продажа пушнины; общение с торговцем как представителем сторонней этнической группы; развлечение членов семьи героя граммофоном и представление детей и домашних животных. Иконографический знак в данном контексте образует риторический код, который выявляет дружественные и деловые отношения между эскимосами и представителями европейской нации.

Следующий условный блок подчёркивает сложность жизни эскимосов в трудных природных условиях северной земли. В начальной части данного отрезка проявляется характеристика природы, выраженная в передаче северных климатических условий. В данном сюжетном узле сконцентрированы

несколько подразделов, визуализирующих основы быта и способы выживания в данной природной среде.

В кинофильме они выстраиваются в следующем порядке. Блок «рыбалка» выстраивается посредством проявления таких значимых визуальных образов как гарпун, лодка, водное пространство. В нём разворачивается последовательная цепочка событий от поиска принадлежностей для ловли рыбы до взаимопомощи товарищей. Блок «охота» представляет собой совместную засаду на стаю моржей. В данном временном промежутке проявляются сегменты цепи, выстроенные следующим образом: наблюдение за моржами, наблюдение за группой охотников, процесс вылавливания моржа, разделение туши, поедание сырого мяса. Важным сегментом данного блока является конструирование эмоциональности внутри эпизодов кинопроизведения и создание условий для однозначного зрительского восприятия происходящих событий. Развитие иконографического кода в данном блоке достигает уровня риторического кода, который становится визуальной метафорой преодоления жизненных трудностей для продолжения существования.

Следующий блок является цикличным повтором четвёртого блока, в котором происходит перемещение семьи эскимосов в другую точку пространства. На данном отрезке происходит более подробное представление процесса транспортировки народа в другое место, в которое входят эпизоды семейной миграции, преодоление снеговых препятствий, демонстрация охотничьих навыков в дороге. В данном разделе также прослеживается выстраивание тональной составляющей, поскольку выстраивается чувство зрительского сопереживания и соучастия в отношении героев произведения. Повторяемость основных нарративных построений при переходе одного блока в другой позволяет развить начальный иконографический знак до стилевого кода, который становится характерной чертой данного кинопроизведения.

Часть, которая условно обозначается как бытовая жизнь, представляет собой комплекс действий, посвящённых обустройству жилья и становлению

внутрисемейных взаимоотношений. В данном сегменте содержатся эпизоды совместной постройки иглу всеми представителями семейства, времяпрепровождение с младшим поколением – обучение детей примитивным навыкам охоты на примере подражания взрослым, заселение в новое жилище и его обустройство (представлена специфика северного образа жизни), приготовление семейной трапезы. Следующий связующий блок частично относится к предыдущему и не является самостоятельным элементом, поскольку становится его продолжением. Данный раздел посвящён утренним процедурам, умыванию, сборам и подготовке к новому дню. Также эпизод продолжает тему материнской и отцовской заботы в рамках семейных взаимоотношений. Эпизод утра становится новым проявлением иконографического знака в риторическом коде, образующем метафору цикличности жизни народа эскимосов и продолжения жизненного пути.

Следующий циклический блок посвящён отъезду и новому этапу пути, в котором северный народ сталкивается с проблемой голода людей и прирученных собак. В ходе преодоления трудностей происходит повтор эпизода охоты, но уже не группой охотников, а семейным сообществом. Снова прослеживается ход сопровождения сцены трапезы кадрами раздела туши и поедания сырого мяса как знака специфической кухни народа эскимосов. Возникает параллель между голодными животными и людьми, которые могут потерять приобретённые навыки культуры при отсутствии запасов еды. Продолжением блока является возобновление пути и столкновение с природными стихиями как знаком опасности, в ходе которого происходит поиск спасения в границах заданных условий. Цикличность и повторение риторических кодов, выявленных на предыдущих, этапах также становится точкой перехода на уровень стилистического кода.

Финальный сегмент фильма состоит в наступлении утра и возобновлении жизни для героев фильма, а также мирный сон семейства, находящегося в настоящий момент в безопасности. Портрет спящего Нанука завершает фильм,

соотносясь с начальными кадрами, в которых происходит знакомство с героем, и подразумевая получение кода вкуса.

В ходе рассмотрения нарративных блоков фильма и их содержания выделяются следующие иконографические знаки: портрет семейства и главного героя, взаимодействие с представителями других этносов, борьба с природной стихией, способы выживания в трудных условиях (строительство жилища, охота, рыбалка), специфика употребления пищи, семейные взаимоотношения (между поколениями и противоположными полами), демонстрация условий существования народа (общий вид местности).

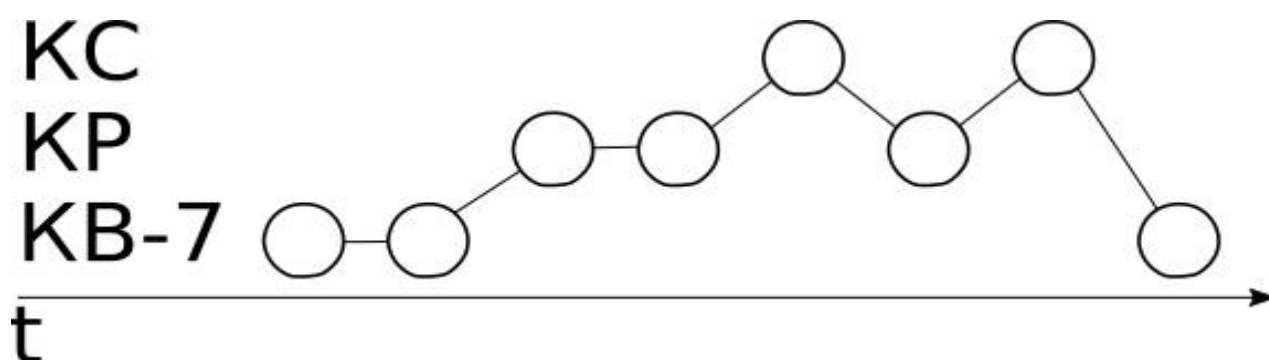


Рисунок 2. Схема выстраивания кодов в фильме «Нанук с Севера»

«Моана южных морей» (1926) Р. Флаэрти

Данное кинопроизведение аналогично с фильмом «Нанук с Севера» разделяется на несколько условных сюжетных узлов.

Начало произведения схожим образом начинается с экспозиции, которая представляет общий план расположения и условий, в которых разворачивается жизнь героев. В первом эпизоде также демонстрируется общение между представителями группы: матерью и сыном, юношей и девушкой, представленное в качестве отдельных крупноплановых кадров, что является знакомством персонажей со зрителем. В данном контексте коммуникация со зрителем – проявление кода вкуса, которое возникает субъективно, но чаще отвечает авторской задумке отношения к герою фильма.

Следующие наборы блоков протекают параллельно, но чередуются между собой и условно делятся на мужские и женские повседневные обязанности. В раздел мужской деятельности входит эпизод охоты, в котором

демонстрируется процесс установки капкана. Параллельно с ним в пространстве сюжета фильма разворачивается тема женской работы, заключающейся в сборе растений и их транспортировке в место обработки. Продолжением раскрытия мужских обязанностей становится блок «рыбалка», в котором проявлены иконографические знаки лодки, воды и гарпуна. Циклично следует блок женской работы, связанный с обработкой ткани и добычей молока. Развитие иконографического кода в данном блоке достигает уровня риторического кода как передачу сути визуальной метафоры – одинаковости условий для представителей разного пола, а также способов выживания полинезийцев.

Один из блоков – преодоление природной стихии, связанной с выходом в море и добычей еды. Карабкающийся вверх по стволу пальмы подросток – один из знаков преодоления трудностей в условиях проживания полинезийцев. В ходе раскрытия темы «преодоления» возникают внутренние связи, в которых проявляется межличностное общение братьев, добыча пропитания в виде кокосов и ловли краба. В данном блоке также проявляется риторический код, шифрующий процесс выживания.

Следующий эпизод – приготовление пищи в полевых условиях, который включает розжиг огня с помощью примитивных методов, разделение добычи между группой охотников и совместной трапезы. Продолжением блока трапезы становится новый эпизод охоты на черепаху и демонстрация специфики охоты на данное животное. В данном контексте происходит рост тонального кода, поскольку происходит приближение камеры и общее напряжение, направленное на реакцию зрителя.

Следующий блок выделяется как эпизод «ритуальных приготовлений», посвящённый демонстрации специальной атрибутики и её обработки для проведения обряда. К данному разделу относятся обработка ткани, оформление свёртков с кокосовым молоком, приготовление еды и питья, омовение посвящаемого и ритуальный танец. Сообщение о том, что эти приготовления сопровождают обряд, возникает в конце раздела в качестве титрового

комментария. До их появления зритель является сторонним наблюдателем, не погружённым в контекст происходящего, поэтому данный блок, минуя чётко проявленный код вкуса, образует риторический код, посредством которого объясняются визуальные образы данной части.

Финальным и самым крупным блоком является эпизод инициации, в котором сосредоточены несколько параллельно протекающих линий: зов старшего мужчины, ритуальный танец воинов, татуирование иницируемого, действия старейшин как часть обрядового таинства. На данном этапе происходит чередование перечисленных линий несколько раз и качественное изменение иконографических знаков на протяжении времени. Завершает эпизод брачный танец посвящённого и общий план, который вписывается в схему закольцованной композиции, поскольку соотносится с началом фильма. В финальной части произведения прослеживается передача нескольких циклов и жизненных процессов внутри сообщества, что было подчёркнуто в блоке разделения обязанностей, поэтому в завершающей части фильма проявляется стилистический код, соответствующий построениям предыдущих киноразделов.

Кинокартина «Моана южных морей» содержит следующие иконографические знаки: внутригрупповые взаимоотношения, способы ведения жизнедеятельности в данной природной среде (охота, рыбалка, выделка ткани, собирательство), специфика употребления пищи, условия обитания (визуализация природных условий), борьба со стихией, обрядовый комплекс.

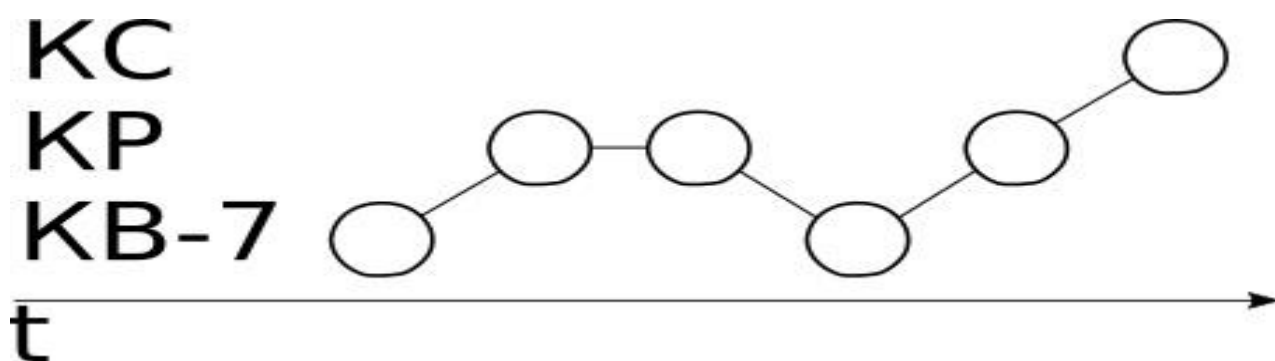


Рисунок 3. Схема выстраивания кодов в фильме «Моана южных морей»

«Шестая часть мира» (1926) Д. Вертов

Произведения отечественного режиссёра Д. Вертова отличаются культурно-идеологической базой их создания, однако следует рассмотреть фильмы данного автора подобным образом для сопоставления узловых точек внутри кинокартин. В данном кинофильме деление общего нарратива на отдельные блоки происходит следующим образом.

Первый вводный эпизод посвящён странам капитала и кратким обзором устройства жизни в них. Основными визуальными знаками, составляющими данное кинематографическое поле, становятся поведенческие черты буржуазии, основные занятия которой визуализируются в виде вечерних танцев, экономического потенциала (золото, машины, заводские предприятия), эксплуатации местного населения и представителей негроидной расы. В данном эпизоде ключевой акцент сделан на противопоставление жизни буржуа и этнических групп, работающих на класс капиталистов в рамках собственных традиционных хозяйственных методов. В данном контексте иконографический код капиталистического мира проходит через код вкуса и образует риторический код, раскрывая через визуальный образ сообщение зрителю, содержащее информацию о несправедливом общественном устройстве стран Запада.

Следующий крупный блок демонстрирует жизнь в СССР и разделяется на несколько подблоков. Первый подблок посвящён общему обзору жизни народов Советского Союза, где наиболее яркими знаками становятся семантические пары: дагестанцы и кони, эвенки и олени, тайга и тундра, рабочий и завод. В сумме эти знаки ведут к общему образу победы в революционной борьбе, что является образованием риторического кода в данном блоке. Общее противопоставление соседствующих нарративов указывает на образование основного стилистического кода, направленного на последовательное выстраивание конфликта между противоположными общественными устройствами.

Следующий подраздел наполнен несколькими иконографическими кодами, которые объединяются в условный блок «народы СССР», где представители различных наций в специфических костюмах портретно изображаются, что является приёмом знакомства зрителя с нациями. Подкрепляют созданный код вкуса титры, оформленные крупным шрифтом, для создания визуального образа призыва и обращения, что позволяет вести тональный код вверх, а вместе с этим образовывать связанный с ним код вкуса.

Следующий подраздел объединяет места для обозначения огромных просторов государства СССР и передачи уникальности этой местности. На данном уровне проявляются пары киносем, которые включают оленей и упряжь, коней и скачки, пароход и грузчиков, рис и узбеков, человека (отождествляемого со зрителем) и виноград, сырое мясо и народ коми. Подобные суммативные связи образуют риторические коды, указывающие на многонациональность, богатство культур и природных мест в пределах одной страны.

Отдельный подблок образуется за счёт включения иконографических кодов межличностного общения матери и ребёнка, старшего поколения, женщин, что указывает на всеобщность поведенческих процессов вне зависимости от нации, пола и возраста человека. В данной части нарратива возникает риторический код, раскрывающийся как единая общность внутри одного государства.

Следующий подраздел включает в себя визуализацию промысловой деятельности отдельных наций: добыча пушнины, рыбалка, обработка льна, выделка из шерсти. Иконографические коды традиционной деятельности народов формируют риторический код общей работы на благо единого государства. На этапе связки с последующим эпизодом возникает стилевой код, который образуется за счёт использования сопоставительной связи внутри произведения.

Переходным этапом к новому блоку становится вставка кинозала, в которой присутствует зритель, становясь частью общего наблюдения, и

основная мысль о единстве и общности статуса сопровождается аплодисментами, что становится базой для образования кода вкуса.

Следующим подблоком в рамках раскрытия образа СССР становятся эпизоды с одомашненными животными и их использованием в хозяйстве. В данном сегменте представлены наиболее характерные для отдельных областей животные (в основном стадные): коровы, свиньи, олени, овцы, верблюды. В процессе последовательного представления животных возникает образ хозяйственной деятельности отдельных регионов страны. В данном эпизоде продолжается возникновение кода риторического типа.

Эпизод с авторским названием «ВАШЕ» изначально создаёт код вкуса, влияя на зрительское восприятие. На дальнейшем этапе происходит визуализация выделенного в титрах понятия через иконографический код, концентрирующий в себе кинематографические семы фабрик, заводов, земли, нефти, хлопка, животных, продуктов и пр. Подобное объединение отдельных сем выводит иконографический знак на уровень риторического кода, который указывает на общность всех ресурсов государства для всего народонаселения страны. Визуальный сегмент, в котором проявляются хозяйственные и рабочие процессы, такие как сбор хлеба, обработка зернового урожая, запуск комбайна, работа на конвейере, выделяются в риторический код общества труда. На данном уровне возникает стилистический код, указывающий на визуализацию повседневности общественной жизни.

Следующий крупный блок включает результаты трудовой деятельности народов. Подблок с условным названием «Экспорт» включает в себя ряд кадровых эпизодов следующего характера: погрузка продукции, упаковка, вывоз, сбор продукции в различных регионах страны. Отдельным эпизодом внутри блока становится сбор продукции у северных народов, которые передают матросам пушнину, взаимодействуют с представителями другой этнической группы и познают новинки технического мира, слушая пластинки. На данном этапе образуется риторический код, указывающий на торговлю с другими странами и взаимодействие народов между собой.

Отдельный блок становится обоснованием причины экспорта товаров за границу. Для объяснения блок разделяется на два противопоставленных сегмента: «старое», включающее ущемление женщин, аграрный тип хозяйства, шаманизм, религиозность различных конфессий, пантеизм; и «новое», обусловленное правами для женского пола, ликвидацией безграмотности, помощь малочисленным народам в переходе на новый хозяйственный уровень, общественные организации для детей, техническое совершенствование. Приём противопоставления соотносится со стилевым кодом, применённым в начале фильма.

Завершающим блоком для всего кинопроизведения становится выступление И.В. Сталина, в котором возникают планы на будущее, заключающиеся в создании единого хозяйства, дружбы между народами и построения социализма, что выстраивается в заключительный риторический код.

В результате исследования произведения «Шестая часть мира» выявляются следующие иконографические коды: капиталистические страны, нации СССР, уклад жизни отдельных народов (где проявляется характерная демонстрация ключевых особенностей данного этноса), способы ведения хозяйства, человеческие (межличностные и межгрупповые) взаимоотношения, взаимодействие противоречащих сторон (разных классов, разных общественных систем).

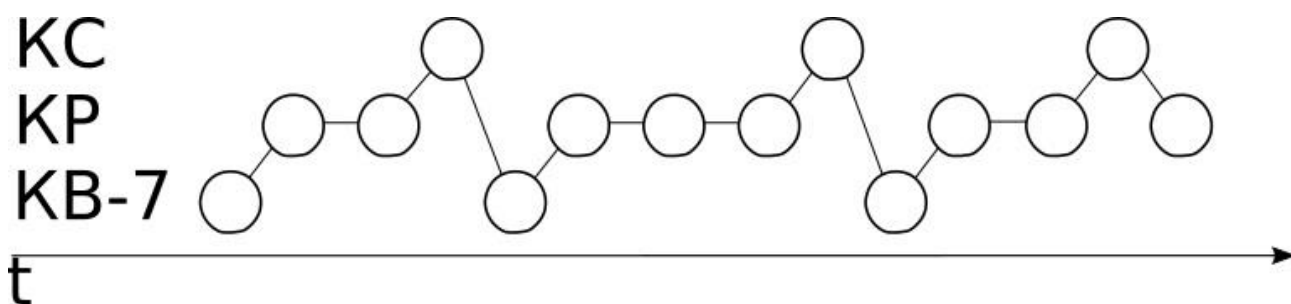


Рисунок 4. Схема выстраивания кодов в фильме «Шестая часть мира»

«Человек с киноаппаратом» (1929) Д. Вертов

Данное кинопроизведение подразделяется на семь основных блоков, выделенных автором фильма, в которых раскрываются конкретные

иконографические образы повседневности города в Советской России. Стоит отметить, что важным иконографическим знаком произведения становится фигура кинооператора, который возникает в каждом блоке киноповествования как центральная ось мира. Однако в рамках рассмотрения фильма с точки зрения визуальной антропологии основное внимание в исследовании данного произведения будет уделяться общему укладу человеческой жизни.

Первый блок связан с введением в экспозицию фильма и установлением цели произведения – выведения чистого киноязыка, что демонстрируется интертитрами, образующими код вкуса. Следующим кодом является знак кинооператора, стоящий как отдельная фигура, и демонстрация городского пространства, вместе образующие риторический код.

Второй блок, обозначенный как первая часть фильма, включает в себя утреннее время суток, сопровождаемое общими процедурами человека и городской среды: пробуждение, умывание, сборы. В данном эпизоде происходит сопоставление жизни человека и города как проявления пространства государства. Риторический код, образованный на первом этапе в данном моменте переходит в стилевой код, направленный на сопоставление отдельных риторических кодов фильма, выраженных через образы человека и города.

Третий блок посвящён началу рабочего дня, общему оживлению и возникновению действия. На данном этапе происходит заполняемость улиц, нарастает общий динамический фон, что ведёт к образованию кода вкуса.

Четвёртый раздел посвящён аспекту жизни советского общества, связанного с межличностными отношениями, сопровождаемыми различными процессами: свадьба, развод, роды, похороны, выполнение профессиональных обязанностей. В данном блоке разворачивается устройство внутренней жизни человека, что образует риторический код.

Пятый блок посвящён рабочему процессу как одному из сегментов жизненного процесса советской действительности. В нём заключены следующие семы: работа на заводе, шахта, парикмахерская, кинолаборатория,

что также демонстрирует проявление риторического кода разнохарактерности труда в СССР и индустриального развития.

Шестой раздел ознаменован окончанием рабочих процессов и ведению досуга, выраженного в спортивной деятельности, оздоровительных процедурах, подвижных играх. Данный набор сем также заключается в образовании риторического кода, указывающего на здоровое общество Советского государства.

Заключительная часть фильма посвящена развлечениям советского человека, заключающимся в ряде культурных практик: кинопросмотрах, игре в шахматы, чтении газет, борьбе с вредными привычками, что формирует риторический код. Последние кадры посвящены демонстрации бесконечного движения масс внутри городского пространства и фиксации общих планов, где происходят множественные взаимодействия между членами социума. Подобное возвращение зрителя в начало произведения образует стилевой код.

В исследовании данного фильма в качестве наиболее выразительных иконографических знаков выделяются: утренние ритуалы человека и города, человеческие взаимоотношения, основная рабочая деятельность, досуговые и развлекательные практики, постоянное движение человеческой жизни в городе.

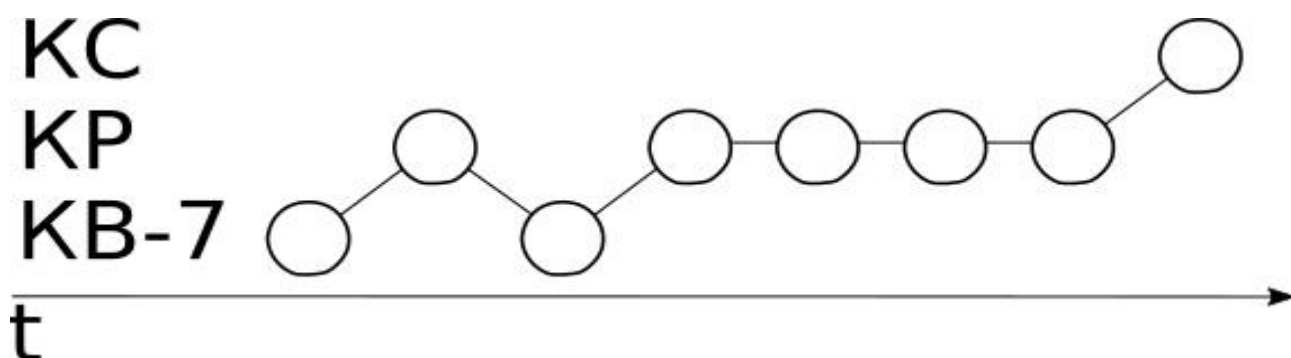


Рисунок 5. Схема выстраивания кодов в фильме «Человек с киноаппаратом»

Киноязык визуальной антропологии 1920-х годов на примере фильмов Р. Флаэрти и Д. Вертова

В ходе выявления наиболее значимых кодов в фильмах «Нанук с Севера», «Моана южных морей», «Шестая часть мира», «Человек с киноаппаратом» в

исследовании зафиксирован ряд особенностей раскрытия иконографических знаков, составляющих киноязык произведений визуальной антропологии 1920-х годов.

Первым проявленным кодом в каждом произведении становится код вкуса, основная функция которого заключается во введении зрителя в пространство произведения и его знакомстве с героями фильма. Данный код визуально выражается в съёмке общих планов, выстроенной экспозиции и представлении героя через крупный план (в виде портретной «фотографии») или средний план, в центре которого располагается персонаж. Вводная часть произведения состоит из одного или нескольких кодов вкуса для наиболее глубокого погружения зрителя в фильм. В исследуемых кинокартинах коды вкуса представлены через образы героев (Нанук, его семья; Моана, его окружение; представители отдельных наций; советский человек в различных, но конкретных образах) и пространство их обитания (тундра, полинезийская долина, несколько ключевых точек для демонстрации широты пространства, город).

Затем следует набор риторических кодов, которые могут чередоваться с кодами вкуса, но чаще выстраиваются в последовательную комбинацию риторических знаков, для выстраивания определённой части киносообщения. На данном отрезке цепи проявляются основные образные аспекты жизни представленного сообщества. Для фильмов, в которых в центре внимания находится этническая общность, важную часть занимают темы ведения быта и способов выживания (ведение хозяйства, обустройство жилья, охота, рыбалка), взаимоотношений внутри группы или межгрупповые связи (проявление отцовства и материнства, товарищеские отношения, взаимодействие поколений, общение со сторонними этносами), ритуальные процедуры (повседневные или событийные).

При выявлении ряда схожих блоков, таких как рыбалка, охота, основная хозяйственная деятельность, взаимоотношения, ритуалы, выделяется ряд

схожих иконографических знаков, сконцентрированных внутри данных нарративных полей.

В случае с визуализацией рыбалки, представленной в фильмах Р. Флаэрти и в «Шестой части мира» Д. Вертова, обязательными иконическими кодами выступают удильные принадлежности (как правило, гарпуны), место ловли – река или море, лодка с рыбаками, результат улова – в каждом из случаев зрителю демонстрируется пойманная добыча. В ходе рыбалки возникают напряжённые моменты, образующие коды вкуса, которые связаны с применением навыков человека и ожиданием удачного исхода. Схожее построение имеет блок охота, который включает такие визуальные коды, как группа охотников, инструмент-оружие, объект охоты (животное) и напряжённость обстановки, связанной со зрительским ожиданием исхода действия. Основным проявлением риторического кода на данном отрезке кинопроизведения становится указание на трудность условий жизни и отработанные навыки жителей данной местности для их преодоления.

В качестве основной хозяйственной деятельности представлены специфические особенности различных этнических групп, но кинематографическая передача данных процессов имеет ряд схожих черт во всех случаях. Обязательным проявлением иконографических кодов является простое и наглядное представление суммативных иконических знаков, визуализирующих основу ведения хозяйства этносами: олени и упряжь, выделка пушнины (животное и капкан) у северных народов, сбор растений и их ручная обработка у народов южной части планеты. Также возникают локальные образы (в фильмах Д. Вертова), выстроенные по подобной схеме: дагестанцы и кони, коми и олени, узбеки и рис и т.д.

Блок взаимоотношений имеет несколько иконографических кодов: отношение матери и ребёнка (во всех случаях) как проявление риторического кода материнской любви и заботы; отношения внутри группы, которые могут проявлять через товарищеское общение (помощь «соплеменников» в охоте, на заводе, в поле), отношение поколений: родители и дети, как код подражания и

воспитания, молодое и старое поколение, как код обучения основным навыкам; межгрупповые отношения, проявленные в форме риторических кодов дружбы народов (торговец и Нанук, моряки и самоеды) и противопоставления (буржуа и ущемленный народ); отношение между полами (заигрывание, свадебные обряды, процесс бракосочетания или развода).

В блоке иконографических кодов ритуальных процедур заключены утренние поведенческие алгоритмы: пробуждение (просыпается город и человек, Нанук и его семья), умывание (поливка города и принятие душа человеком, специфические обтирания эскимосов, омовение морской водой полинезийцев); употребление пищи, сопровождаемое суммой иконических кодов: народы Севера и поедание сырого мяса (Нанук и морж, коми и олени), представитель этноса и приготовление национального блюда (узбеки и рис), разведение огня (в иглу, в горах, в поле); локальные обрядовые практики (инициация полинезийцев, советская свадьба, шаманские практики).

Последовательность данных блоков в различных комбинациях выстраивает стилистический код передачи данных иконографических объединений. Зачастую после выведения стилистического кода может последовать новый цикл трансляции образа жизни этноса или общности, который выстраивается по такому же принципу: код вкуса, риторические коды в нужной последовательности, стилистический код. Стоит отметить, что выведенные кодовые блоки могут присутствовать в фильме не в полном составе, но часть из них всегда появляется в произведении. Общий принцип выстраивания фильмов визуальной антропологии 1920-х годов как киносообщения можно схематизировать следующим образом.

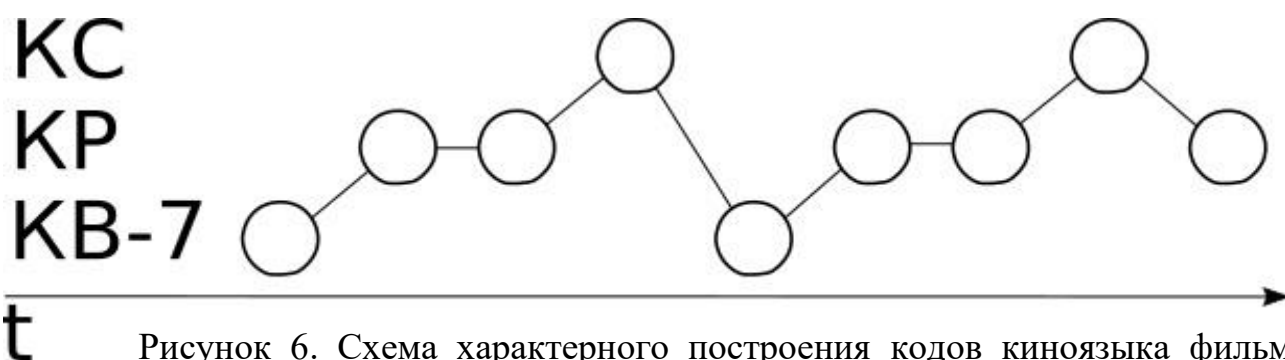


Рисунок 6. Схема характерного построения кодов киноязыка фильмов визуальной антропологии 1920-х годов

Возможные источники формирования киноязыка визуальной антропологии 1920-х годов

Отнесение периода визуальной антропологии 1920-х годов к классическому этапу развития антропологии как научной дисциплины позволяет установить некоторую взаимосвязь в определении основных иконографических кодов с работами в области антропологии, выпущенными до 1922 года (включительно).

Конец XIX – начало XX века – время оформления антропологии как отдельной научной дисциплины и, следовательно, начала классического этапа её развития. Сопоставляя научные труды и произведения визуальной антропологии, можно выявить ряд общих черт в выделении иконографических знаков и истоков их формирования. В качестве примера прикладных антропологических исследований данного периода стоит рассмотреть наиболее крупные публикации, а именно «Дома и быт американских индейцев»¹⁴⁰ (1881) Л.Г. Моргана и «Аргонавты западной части Тихого океана»¹⁴¹ (1922) Б. Малиновского.

В данных произведениях выделяются следующие блоки, схожие с узловыми нарративными точками рассмотренных фильмов. В работе Л. Моргана в их число входят: описание порядков, связанных с землёй и пищей¹⁴², в которых раскрываются принципы ведения земельного хозяйства, алгоритм повседневных процедур, связанных с приготовлением пищи, способы готовки и выбор еды. В данной части исследования раскрывается вопрос межличностных отношений внутри семьи, однако глобально данная тема разбирается в разделе «Коммунизм домашней жизни»¹⁴³, где подчёркиваются основные правила взаимоотношений народа внутри группы: между мужчинами и женщинами,

¹⁴⁰ Морган, Л. Дом и домашний быт американских туземцев / Л. Морган. – Л.: Издательство институтов народов севера ЦИК СССР, 1934. – 207 с.

¹⁴¹ Малиновский, Б. Избранное. Аргонавты западной части Тихого океана / Б. Малиновский. – М.: РОССПЭН, 2004. – 552 с.

¹⁴² Морган, Л. Дом и домашний быт американских туземцев / Л. Морган. – Л.: Издательство институтов народов севера ЦИК СССР, 1934. – С.52.

¹⁴³ Морган, Л. Дом и домашний быт американских туземцев / Л. Морган. – Л.: Издательство институтов народов севера ЦИК СССР, 1934. – С. 42.

поколениями, между соплеменниками. Также в данном текстовом блоке рассматриваются способы разделения добычи и процессы её получения (в основном охота).

В работе Б. Малиновского прослеживается тенденция раскрытия темы межгрупповых взаимоотношений¹⁴⁴, которая выражается в обмене кула между соседствующими группами туземцев. Важным сегментом данного исследования является тема обрядовых практик, связанная с освещением кула¹⁴⁵ или строительством корабля для путешествий с целью совершения обмена¹⁴⁶.

В приведённых работах классической антропологии прослеживается формирование смысловых блоков, схожих с произведениями классической антропологии 1920-х годов, к которым относятся эпизод охоты, раскрытие линий взаимоотношений внутригруппового и межгруппового характера, повседневные ритуалы и обрядовые практики. Таким образом, общая тенденция классического этапа антропологии отражается в выявлении особенностей быта этнических общностей и уклада их жизни, что позволяет распространить этот принцип на фильмы визуальной антропологии.

Выводы главы 2

В данной главе рассматриваются несколько подходов к исследованию истории развития визуальной антропологии, из которых наиболее нетривиальным является концепция выстраивания периодизации данного кинематографического направления согласно теории В.С. Степина о трёхэтапном развитии науки. Фильмы визуальной антропологии 1920-х годов относятся к классическому этапу развития, что позволяет говорить о них как о киноработах, формирующих начальные тенденции в киноязыке фильмов визуальной антропологии.

¹⁴⁴ Малиновский, Б. Избранное. Аргонавты западной части Тихого океана / Б. Малиновский. – М.: РОССПЭН, 2004. – 552 с. – С. 459.

¹⁴⁵ Малиновский, Б. Избранное. Аргонавты западной части Тихого океана / Б. Малиновский. – М.: РОССПЭН, 2004. – 552 с. – С. 391.

¹⁴⁶ Малиновский, Б. Избранное. Аргонавты западной части Тихого океана / Б. Малиновский. – М.: РОССПЭН, 2004. – 552 с. – С. 141.

Исследование киноязыка согласно семиотическому подходу, разработанному У. Эко, показывает разделение кинопроизведения на десятиуровневую кодовую систему и постоянные переходы этих кодов во времени. При применении данного метода к анализу рассматриваемого материала («Нанук с Севера», «Моана южных морей», «Шестая часть мира», «Человек с киноаппаратом») были получены схемы формирования кодов киноязыка для каждого отдельного произведения. Их сопоставление позволило выявить общую схему для фильмов визуальной антропологии 1920-х годов, характеризующую особенности киноязыка визуальной антропологии данного периода и принципы выстраивания киносообщения с целью диалога со зрителем. Сопоставление полученной схемы с классическими прикладными исследованиями антропологии позволяет предполагать тесную связь между ними, что подтверждает принадлежность данной группы фильмов к классическому этапу развития визуальной антропологии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проделанной работы выявлены основные характеристики киноязыка фильмов визуальной антропологии 1920-х годов и выстроена общая схема формирования кинематографических кодов по десятиуровневой типизации У. Эко. В методологии, используемой в работе, обнаруживается несколько линий, накладывающихся на произведение кинематографа. Из десяти уровней кода ключевыми для проведения анализа выбраны код вкуса, риторический код и стилистический код. Рассмотрев данные коды в фильмах «Нанук с Севера» (1922) и «Моана южных морей» (1926) Р. Флаэрти, «Шестая часть мира» (1926) и «Человек с киноаппаратом» (1929) Д. Вертова, являющихся репрезентативными кинопроизведениями визуальной антропологии 1920-х годов, в ходе исследования выявлены следующие кодовые построения, характеризующие как особенности киноязыка, так и специфику выстраивания диалога со зрителем:

1. Визуально-антропологический фильм начинается с кода вкуса, посредством которого зритель вводится в пространство фильма и идентифицирует героев кинопроизведения. Код вкуса способствует возникновению эмоциональной оценки со стороны зрителя в отношении разворачивающемуся в пространстве кинофильма действию.

2. В фильмах визуальной антропологии выделяется ряд риторических кодов, которые иначе можно назвать образными построениями или визуальными метафорами. Наиболее характерными для рассмотренных произведений являются базовые иконографические коды труда и промысла (рыбалки/ охоты), межличностных внутригрупповых (взаимодействие родителей и детей) и межгрупповых отношений (общение представителей этноса с торговцами), повседневные ритуалы (приём пищи, утренние процедуры) и обрядовые практики (свадьбы, похороны, шаманские ритуалы).

3. Каждый из представленных кодов обладает рядом схожих черт, которые, с одной стороны, подчёркивают специфику представленной в фильме

общности, с другой, формируют базовый принцип оформления определённого риторического кода.

4. Стилиевой код возникает после возникновения кода вкуса и риторического кода (или их последовательности). Посредством стилового кода определяется стиль построения произведения, который может быть связан с авторским почерком, спецификой жанра или видом кинематографа.

5. При выведении общей схемы выстраивания кодов в фильмах визуальной антропологии 1920-х годов проявляются циклические повторы комбинирования кодов, которые повторяют сегменты цепи, развивающиеся до появления стилистического кода. Количество кодов может изменяться, но принцип закольцованности будет сохраняться на некоторых участках цепи.

6. Разобранные иконографические коды (развивающиеся до риторических) соответствуют набору иконографических знаков, присутствующих в работах классического этапа антропологии, что позволяет говорить о визуально-антропологических фильмах 1920-х годов как стадии классического этапа развития направления визуальной антропологии. Прикладные исследования антропологов в данном контексте служат базой для формирования набора визуальных кодировок.

Помимо выделенных черт, присущих киноязыку визуальной антропологии, стоит отметить некоторую тенденцию произведений данного направления кинематографа, относящуюся к причинам выстраивания подобной реальности. Визуально-антропологический фильм 1920-х годов становится полем для конструирования образа этнических общностей для европейского зрителя. Зачастую созданная внутри кинопроизведения действительность направлена на введение незнакомого с культурой человека в поле специфического образа жизни, позволяющее стороннему наблюдателю испытывать и выражать эмоции в отношении героев, а в некоторые моменты идентифицировать себя как персонажа кинокартины. Данная тенденция в визуально-антропологическом фильме становится реакцией на культурно-

идеологическую повестку, которая в теории У. Эко, становится одной из главных причин выстраивания киноязыка представленного типа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абадиева, М. М. Элементы визуальной антропологии в игровых фильмах / М. М. Абадиева // *Argiogi*. Серия: гуманитарные науки. – 2016. – С. 1-8.
2. Аванесов, С. С. Визуальная антропология: образ, субъект и коммуникация / С. С. Аванесов // *Вестник ТГПУ*. – 2013. – № 9 (137). – С. 229–235.
3. Александров, Е. В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии / Е. В. Александров. – М.: Пенаты, 2003. – 98 с. – ISBN 5-7480-0113-6.
4. Александров, Е. В. Центростремительный вектор в безграничьи визуальной антропологии / Е. В. Александров // *Сибирские исторические исследования*. – 2017. – № 3. – С. 11-28.
5. Александров, Е. В. Московский фестиваль визуальной антропологии — приглашение к диалогу / Е. В. Александров, Е. Л. Иванова, О. Б. Христофорова // *Третий Московский международный фестиваль и конференция визуальной антропологии «Камера-посредник»: Сб. статей*. – М., 2006. – 175 с. – ISBN 978-5-4211-0072-0.
6. Арзютов, Д. В. Этнограф с кинокамерой в руках: Прокофьевы и начало визуальной антропологии самодийцев / Д. В. Арзютов // *Антропологический форум*. – 2016. – № 29. – С. 187–219.
7. Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой: [Послесл. А. В. Мачерет]. – Москва: Изд-во иностр. лит., 1960. – 206 с.
8. Бандура, С. В. Охотничьи тропы. Традиционный промысел в повседневной жизни и мировоззрении коми-зырян / С. В. Бандура, В. Б. Липин. – Сыктывкар: ООО «Коми республиканская типография», 2020. – 124 с. – ISBN 978-5-7934-0837-0.

9. Белгородская, Л. В. Смыслы и скрытые подтексты визуальных исторических источников / Л. В. Белгородская – Красноярск, 2019. – 168 с. – ISBN 978-5-7638-4030-8.
10. Берестовская, Д. С. Ценность города и ценности горожан / Д. С. Берестовская, Т. С. Киенко, Д. А. Коршунова, А. С. Магранов. – Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2019. – 304 с. – ISBN 978-5-9275-3261-2.
11. Боэций, А. М. С. Комментарий к Порфирию // Утешение философией и другие трактаты / А. М. С. Боэций. – М.: Наука, 1990. – 416 с. – ISBN 5-02-013034-6.
12. Вертов, Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. Т. 2 / Д. Вертов. – М.: Эйзенштейн-Центр, 2004. – 641 с. – ISBN 5-901631-07-2.
13. Гарифзянова, А. Р. «Полевая» фотография: основные подходы и интерпретации / А. Р. Гарифзянова, З. Бикмухаметова // Сборник статей II Международной научной конференции. – 2016. – С. 32-38.
14. Гегель, Г. В. Ф. Сочинения. Т. XI. Лекции по истории философии / Г. В. Ф. Гегель. – М.Л.: 1935. – 527 с.
15. Головнев, И. А. Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920-1930х годов) / И.А. Головнев. – СПб.: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (Санкт-Петербург), 2021. – 440 с. – ISBN 978-5-88431-392-7.
16. Головнев, И. А. Визуальная антропология Дзиги Вертова / И. А. Головнев // Вестник СПбГУ. История. – 2019. – Т. 64 (4). – С. 1386-1403.
17. Головнев, И. А. Феномен советского этнографического кино (творчество А.А. Литвинова) / И. А. Головнев. – М.: ИЭА РАН, 2018. – 216 с. – ISBN 978-5-8295-0491-5.
18. Головнев, И. А. Опыты изучения и визуальной репрезентации Камчатки и Сахалина в конце XIX - начале XX в / И. А. Головнев, Е. В. Головнева // Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. – 2021. – С. 287-296.

19. Грирсон, Д. Документальный метод // Роберт Флаэрти. Статьи. Свидетельства. Интервью / Д. Грирсон. – М.: Искусство, 1980. – С. 37–42.
20. Давыдова, О. С. Человек в искусстве. Антропология визуальности / О. С. Давыдова. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 151 с. – ISBN 978-5-89826-422-2.
21. Данилко, Е. С. Визуальная антропология в России. Анализ истории и терминов // Феномен междисциплинарности в отечественной этнологии / Е. С. Данилко ; Отв. ред. и сост. Г.А. Комарова. – М.: ИЭА РАН, 2016. – С. 197–208.
22. Данилко, Е. С. Визуальная антропология как особый способ коммуникации: введение к специальной теме номера / Е. С. Данилко // Сибирские исторические исследования. – 2017. – № 3. – С. 6–10.
23. Екатерининская, А. А. Теория неигрового кино / А. А. Екатерининская, А. В. Астафьева, В. Е. Васильев, Т. А. Соломкина. – СПб: СПбГИКиТ, 2022. – 192 с. – ISBN 978-5-94760-513-6.
24. Екимова, А. В. Новые тенденции в режиссуре документалистики «пограничных» форм: специальность 17.00.03 – «Кино-, теле-, и другие экранные искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А. В. Екимова ; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. – М., 2017. – 155 с.
25. Зиннатова, А. Х. История возникновения и развития визуальной антропологии / А. Х. Зиннатова // Вестник КазГУКИ. – 2011. – №4. – С. 21-24.
26. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – 135 с.
27. Магидов, В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания / В. М. Магидов. – М.: Издательский центр РГГУ, 2005. – 393 с. – ISBN 5-7281-0662-5.
28. Магидов, В. М. Прошлое, настоящее и будущее визуальной антропологии / В. М. Магидов // II Российский фестиваль антропологических фильмов «Салехард 2000»: Сб. статей. М. – 2000. – С. 48-56.

29. Малиновский, Б. Избранное. Аргонавты западной части Тихого океана / Б. Малиновский. – М.: РОССПЭН, 2004. – 552 с. – ISBN 5-8243-0505-6.
30. Метц, К. Кино: язык или речь / К. Метц; Пер. с фр. М. Ямпольского. – М., 1979. – 40 с.
31. Морган, Л. Дом и домашний быт американских туземцев / Л. Морган. – Л.: Издательство институтов народов севера ЦИК СССР, 1934. – 207 с.
32. Мустафин, А. А. К вопросу о ключевых понятиях теории знаков Чарльза Пирса и Чарльза Морриса / А. А. Мустафин // Вестник БГУ. – 2022. – №3. – С. 32-41.
33. Нодирабегим, Н. Б. Визуальная антропология и ее значение в истории / Н. Б. Нодирабегим // Scientific Journal Impact Factor. – 2021. – С. 324-332.
34. Оводова, С. Н. Антропокультурная реальность: от парадокса к проекту / С. Н. Оводова. – Омск: Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 2016. – 191 с. – ISBN 978-5-7779-2024-9.
35. Оккам, У. Избранное / У. Оккам; ред. и вступительная статья А.В. Аполлонова / РАН ИФ Едиториал УРСС. – М.: 2002. – 223 с. – ISBN 5-354-00172-2.
36. Пазолини, П. П. Поэтическое кино // Строение фильма / П. П. Пазолини ; Отв.ред. К. Разлогов. – М., 1984. – С.45-67.
37. Петренко, Д. И. Лингвистическая и визуальная антропология. Северный Кавказ / Д. И. Петренко, К. Э. Штайн. – Ростов-на-Дону, 2020. – 488 с. – ISBN 978-5-6040938-8-7.
38. Пинк, С. Визуальная антропология в XXI веке / С. Пинк // Антропологический форум. – 2007. – № 7. – С. 68–78.
39. Пирс, Ч. С. Избранные философские произведения / Ч. С. Пирс. – М.: Логос, 2000. – 411 с. – ISBN 5-8163-0014-8.

40. Платон Собрание сочинений. В 4 т. / Платон ; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. – М.: Изд-во «Мысль», 1994. – Т. 1–4. – 654 с. – ISBN 5-244-00577-4.
41. Прожико, Г. С. Экран мировой документалистики / Г. С. Прожико. – М.: Всероссийский гос. ун-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 2011. – 285 с. – ISBN 978-5-87149-126-3.
42. Смирнова, Н. Н. Визуально-антропологический фильм: драматургия, композиция, изобразительные средства: специальность 17.00.03 – «Кино-, теле-, и другие экранные искусства»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Н. Н. Смирнова; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. – М., 2016. – 129 с.
43. Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. – Екатеринбург: изд-во УрГУ, 1999. – 425 с. – ISBN 5-7525-0689-1.
44. Степин, В. С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различия / В. С. Степин // Постнеклассика: философия, наука, культура : коллективная монография / Ответственные редакторы: Л. П. Киященко и В. С. Степин; Российская академия наук, Институт философии, Национальная академия наук Украины, Центр гуманитарного образования. – СПб: Мирь, 2009. – С. 249-295.
45. Степин, В. С. Философия науки: общие проблемы: учебник для системы послевузовского профессионального образования / В. С. Степин – М.: Гардарики, 2007. – 382 с. – ISBN 978-5-8297-0148-2.
46. Султангареева, Р. А. Башкирский эпос и визуальная антропология: опыт и проблемы изучения / Р. А. Султангареева // Уфимский федеральный исследовательский центр РАН. – 2021. – С. 142-161.
47. Тайсина, Э. А. Семиотика: учеб. пособие / Э. А. Тайсина. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2019. – 188 с. – ISBN 5-89873-096-6.
48. Тимощук, А. С. Визуальная антропология образов староверов / А. С. Тимощук // Федеральное государственное бюджетное образовательное

учреждение высшего профессионального образования «Нижегородская государственная сельскохозяйственная академия». – 2019. – С. 7-14.

49. Трушкина, Е. Ю. Визуальная антропология: этапы становления и развития / Е. Ю. Трушкина // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2011. – № 1. – С. 89-100.

50. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.

51. Утехин, И. В. Что такое визуальная антропология: путеводитель по классике этнографического кино / И. В. Утехин. – СПб: Порядок слов, 2018. – 352 с. – ISBN 978-5-905586-21-7.

52. Федотова, М. Г. Понятие «Означивание» в семиотических теориях Ф. Де Соссюра и Ч. С. Пирса / М. Г. Федотова // Известия ПГУ им. В. Г. Белинского. – 2012. – №27. – С. 417-421.

53. Фихте, И. Г. Ясное, как солнце, сообщение широкой публике о подлинной сущности новейшей философии / И. Г. Фихте. – М.: 1937. – 120 с.

54. Флаэрти, Р. Как я снимал фильм «Нанук с севера» // Сеанс. – 2007. – № 32. – С. 72–75.

55. Хайдер, К. Этнографическое кино / К. Хайдер. – М., 2000. – 166 с. – ISBN 5-201-14640-6.

56. Христофорова, О. Б. Визуальная антропология в образовании : Опыт и перспективы / О. Б. Христофорова // Гуманитарный симпозиум «Открытие и сообщаемость культур». Сборник Российского фестиваля антропологических фильмов «Салехард-98». – 1998. – С.70-75


57. Чистякова, В. О. Визуальная антропология в системе Cultural Sciences / В. О. Чистякова // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2014. – №14 (136). – С. 200-213.

58. Шергова, К. А. Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.) / К. А. Шергова. – М.: Академия медиаиндустрии, 2016. – 128 с.

59. Шереметева, А. С. Язык кино: С. Эйзенштейн и Р. Барт / А. С. Шереметева // Вестник Московского университета / Философия (1). – 2018. – С. 95-98.
60. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения в 6 томах. Т. 2. «Э! О чистоте киноязыка» / С. М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964. – 567 с.
61. Эйзенштейн, С. М. О строении вещей / С. М. Эйзенштейн. – СПб: Алетейя, 2014. – 319 с. – ISBN 5-89357-114-2.
62. Эко, У. О членениях кинематографического кода // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / У. Эко. – М., 1985. – 279 с.
63. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб., 2006. – 540 с. – ISBN 5-89091-252-6.
64. Andrade, X. Anthropology of the image: An introduction / X. Andrade, T. Elhaik, // Antipoda. – 2018 – № 33. – Pp. 3-11.
65. Barths, R. Le troisieme sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein // Cahiers du cinema. –1970. – № 222. – P. 12–19.
66. Biddle, J. L. Hyperrealism and other indigenous forms of ‘Faking it with the truth’. / J. L. Biddle, T. Lea // Visual Anthropology Review. – 2018. – № 34(1). Pp. 5-14.
67. Chahboun, S. Reading and writing direction effects on the aesthetic appreciation of photographs / S. Chahboun, A. Flumini, C. Pérez González, I. C. McManus, J. Santiago // Laterality. – 2017. – № 22(3). – Pp. 313-339.
68. De Oliveira, E. Roles of technical reasoning, theory of mind, creativity, and fluid cognition in cumulative technological culture / E. De Oliveira, E. Reynaud, F. Osiurak // Human Nature. – 2019. – № 30(3). – Pp. 326-340
69. Gill, H. Decolonizing visual anthropology: Locating transnational diasporic queers-of-color voices in ethnographic cinema / H. Gill // American Anthropologist. – 2021. – № 123(1). – Pp. 36-49.

70. Hendrickson, C. Drawing in the dark: Seeing, not seeing, and anthropological insight. / C. Hendrickson // *Anthropology and Humanism*. – 2019. – № 4(2). – Pp. 143-158.
71. Oliveira, T. D. C. Amazonian house-ing: A visual anthropology essay. / T. D. C. Oliveira, C. Fausto // *Cultural Anthropology*. – 2021. – № 36(4). – Pp. 580-588.
72. Riley Koenig, C. M. Teaching anthropology with primate documentaries: Investigating instructors' use of films and introducing the primate films database / C. M. Riley Koenig, B. L. Koenig, C. M. Sanz // *American Anthropologist*. – 2018. – № 120(1). – Pp. 24-38.
73. Ruby, J. Visual anthropology / J. Ruby // *Encyclopedia of cultural anthropology*. – N.Y., 1996. – 185 c. – ISBN 978-0-7591-2071-6.
74. Ruby, J. The professionalization of visual anthropology in the United States — The 1960s and 1970s / J. Ruby // *Visual Anthropology Review*. – 2000—2001. Vol.17. – №2. – Pp. 190-203.
75. Sánchez Pérez, L. Visual narratives, ritual experiences and virtual projections. A case study: The romeria of santa marta de ribarteme (pontevedra). / L. Sánchez Pérez // *Boletín De Literatura Oral*. – 2020. – № (3). – Pp. 61-85.
76. Siuda-Krzywicka, K. When colours split from objects: The disconnection of colour perception from colour language and colour knowledge. / K. Siuda-Krzywicka, C. Witzel, M. Taga, M. Delanoe, L. Cohen, P. Bartolomeo // *Cognitive Neuropsychology*. – 2020. – № 37(5-6). – Pp. 325- 339.

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
 - Н.П. Копцева
«__» _____ 2023 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА
по направлению 50.03.01 Искусства и гуманитарные науки
ВИЗУАЛЬНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ 1920-Х ГОДОВ:
ОСОБЕННОСТИ КИНОЯЗЫКА И ДИАЛОГА СО ЗРИТЕЛЕМ

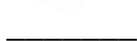
Руководитель



канд. филос. наук

Н.Н. Пименова

Выпускник



А.А. Куприянова

Красноярск 2023