

УДК 791.4 + 791.3 + 008  
ББК 85.375 + 71.4 + 87.8

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.4-93-109  
recieved 01.06.2019, accepted 26.12.2019

**ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ АЛЕКСАНДРОВ**

Московский государственный университет

им. М.В. Ломоносова,

Музей землеведения,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-7726-1466

e-mail: eale@yandex.ru

## ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ: ПРИОРИТЕТ ЭТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности создания произведений на принципах визуальной антропологии. Предшественником нового направления экранной документалистики считается Роберт Флаэрти, поразивший в 1922 году публику фильмом «Нанук с севера» — о жизни на краю земли маленького северного народа. Со временем антропологи осознали, что киносъёмка на основе «включенного наблюдения», ставшего основным методом исследования в школе культурного релятивизма Франца Боаса, открывает новые возможности для исследования культуры, а полученные экранные материалы могут быть использованы для межкультурной коммуникации на основе достоверной информации и этических принципов равноправного «диалога культур». В этом случае определяющим принципом, отличающим визуальную антропологию от других способов коммуникации, становится цель осуществления «диалога культур», когда на первый план выходит условие посреднической моральной ответственности перед обеими культурами: отображаемой и воспринимающей информацию. При таком подходе к изучению закономерностей процесса отображения действительности можно говорить о синэтике (кинематографической этике), подразумевая под этим тер-

мином приоритет этических принципов в исследованиях кинематографической деятельности в рамках визуальной антропологии. Принципы моральной ответственности определяют характер работы всех акторов на всех этапах деятельности в области визуальной антропологии. Но особое внимание уделяется, и, в соответствии с этим, отводится значительный текстовый объем рассмотрению особенностей авторской работы оператора на первоначальном этапе проведения съемки события.

**Ключевые слова:** визуальная антропология, межкультурная коммуникация, синэтика, экранное сообщение, документалистика, достоверность, эстетика

**EVGENY V. ALEKSANDROV**

Lomonosov Moscow State University,  
Earth Science Museum,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-7726-1466  
e-mail: eale@yandex.ru

## VISUAL ANTHROPOLOGY: PRIORITY OF ETHICAL PRINCIPLES

**Abstract.** The article discusses the features of creating artworks based on the visual anthropology principles. Robert Flaherty, who in 1992 shocked the audience with his film “Nanook of the North” about the life of a small-numbered people at the end of the world, is the acknowledged pioneer of the new trend of documentary films. With time the anthropologists realized that filming based on “included observation,” the main research method of the Franz Boas cultural relativism school, opens new opportunities for cultural studies. Obtained on-screen content can be used for cross-cultural communication based on the authentic information and the ethical principles of equitable “culture dialogue.” In this case the determining principle that differentiates the visual anthropology from other means of communication aims at establishing the “culture dialogue,” when the intermediary moral responsibility before both cultures—those reflecting and receiving the information, comes to the fore. With this approach to studying

reality reflection patterns, one may talk about cinethics (cinematography ethics), using this notion to describe the priority of the ethical principles in cinematographic research within the framework of visual anthropology. The principles of moral responsibility determine the work nature of all participants throughout all stages of their activity in the area of visual anthropology. Consequently, a special attention is paid to and a significant amount of text is dedicated to the features of the original work of the cameraman at the initial phase of filming the event.

**Keywords:** visual anthropology, cross cultural communication, cinethics, screen message, documentary films, authenticity, aesthetics

## ВВЕДЕНИЕ.

### АНТРОПОЛОГИЯ ВЫЯВЛЯЕТ НОВОЕ ИЗМЕРЕНИЕ В КИНО

Исторические корни ориентации на видеодокументирование, как и многие другие особенности визуальной антропологии, связаны со сложившимися методами гуманитарных антропологических исследований малочисленных народностей, профессиональных групп, малоизвестных сторон культуры. Успех этих исследований, как правило, зависит от длительности проживания ученого в среде изучаемых людей, от степени доверия, от способности изнутри раскрывать закономерности, определяющие существенные стороны бытия, от умения точно и выразительно записывать свои впечатления, стремясь сохранить колорит и атмосферу жизни, к которой исследователь был допущен.

Успех первого фильма Роберта Флаэрти («Нанук с севера») был в немалой степени обусловлен тем, что он не только хорошо знал образ жизни эскимосов, любил их и восхищался, но и достаточно долго с ними прожил. Из большого объема снятого для фильма материала была отобрана лишь малая часть. И хотя в его адрес было много обвинений в том, что некоторые сцены были разыграны, упрек надо относить, скорее, к несовершенству съемочной техники того времени, чем к искажению естественности поведения эскимосов, их обычаев и ритмов жизни. Заслуга Флаэрти заключается в том, что ему в результате проживания внутри сообщества и длительного наблюдения

удалось показать возможность создания достоверного образа малоизвестного народа [1, с. 72–75]. Другому пионеру кинематографа — Дзиге Вертову — приходилось оправдываться перед самим собой за то, что он редко использовал открытые им возможности «киноглаза» для раскрытия внутреннего мира людей [2, с. 53–55].

После всеобщего успеха фильмов Флаэрти общество пришло к осознанию того, что появилось новое мощное средство социокультурного воздействия, способное решать важнейшую задачу установления контактов между разобщенными мирами. На первом этапе некоторые ученые встретили фильм настороженно. Но к этому времени в антропологии сформировалось новое направление культурного релятивизма, представители которого использовали методологию «включенного наблюдения». Ею интуитивно, исходя из сложившегося в детские годы восторженного отношения к эскимосам, пользовался Флаэрти, создавая свой шедевр «Нанук с севера». Яркие представители исследования на гуманитарных принципах, сменившего в XX веке методы постколониальной науки, Маргарет Мид и Грегори Бейтсон во время многомесячной полевой работы на о. Бали в Малайском архипелаге пришли к выводу, что кинематограф может не только выполнять функцию фиксации их наблюдений, но обладает собственными уникальными возможностями получать информацию совершенно нового рода, часто иррациональную, воспринимаемую на подсознательном уровне, принципиально отличающуюся от вербальной [3]. Помимо литературной записи, появилась возможность запечатлевать процессы быта, ритуалов, взаимоотношений между людьми во всем их многообразии, неоднозначности, со всеми деталями и нюансами, не укладывающимися в рамки строгих концепций, но передающими неповторимую психологическую атмосферу, характерную именно для конкретного человеческого сообщества. Постепенно у родоначальников новой дисциплины сложилось представление о сверхзадаче визуальной антропологии как о «диалоге культур» [4, с. 160–177].

Как всякий молодой, востребованный и быстро развивающийся вид творческой деятельности, визуальная антропология иногда получает достаточно широкое толкование. Новое направление носит междисциплинарный характер; комплексная деятельность в его рамках представлена четырьмя основными видами: производством визуально-антропологической информации, ее сбором и архивированием, социокультурными и научно-образовательными практиками (к которым, в первую очередь, относятся исследования образовательные, музейные и прочие аспекты использования аудиовизуальных материалов), информационными технологиями [6, с. 11–28]. И хотя все выделяемые позиции взаимосвязаны и взаимодополнительны, в данной статье основное внимание будет уделено первому направлению, относящемуся к съемке и созданию произведений с целью межкультурной коммуникации.

Отличительной чертой визуальной антропологии является отображение жизни определенных сообществ — этнических, конфессиональных, региональных, возрастных, маргинальных, творческих, профессиональных и прочих. При этом часто акцент делается не на отдельной личности, а на взаимодействии персонажей внутри группы. Определенные же герои, как правило, выбираются в качестве типичных представителей, когда основное внимание уделяется личностям, не противопоставляющим себя сообществу, а, напротив, органично воплощающим ее социальные, традиционные, семейные, природные связи и проявления.

Классическое семиотическое предложение Сола Уорта «описывать кино как процесс, связывающий кинематографиста, фильм и кинозрителя» [7, с. 136] со временем постепенно дополняется четвертым элементом процесса коммуникации — отображаемой действительностью. В этом случае при рассмотрении всех этапов процесса коммуникации в качестве равноправного члена нравственного договора должны учитываться не только автор и зритель, но и культурные сообщества в виде людей, участвовавших в запечатленных объективом камеры событиях. Изучению подлежат не только реак-

ции зрительской аудитории на воздействие экрана, а более сложный механизм взаимодействия реального события, произведения, зрителя и посредников — актеров, принимавших участие на всех этапах создания сообщений, хранящих их и публикующих, комментирующих и использующих в различных социокультурных практиках.

Предметом исследования становятся:

- принципы, проявляющиеся при отборе сюжетов и формировании авторской позиции в ходе подготовки к съемке;
- закономерности, характеризующие процесс съемки, поведение съемочной группы и представителей сообществ;
- особенности черновой обработки и переструктурирования исходных материалов, их анализа, описания, архивирования, введения в базу данных, сбора дополнительных материалов;
- специфика подготовки исходных материалов к публикации (создание фильмов и других видов экранных и сопроводительных сообщений);
- учет реакции потенциальных категорий зрителей и меры по воздействию на нее.

При таком широком подходе к изучению кинематографических и этических закономерностей процесса отображения действительности можно говорить о новом, складывающемся в рамках визуальной антропологии теоретическом направлении — синэтике [8, с. 56–66]. Первая часть новообразования отсылает к понятию *сінета* как к универсальному термину, расширительное толкование которого подразумевает не только передачу динамической информации, но соответствует современному синтетическому кино- и телевизионному языку, включающему также и фотографию, звук, графику. Таким образом, термин «синэтика» отвечает нацеленности исследования на совместное рассмотрение этических и эстетических закономерностей, определяющих характер творческой деятельности при отображении реальных жизнепроявлений человека средствами аудиовизуального языка.

## СПЕЦИФИКА ФИЛЬМОВ, ОСНОВАННЫХ НА ПРИНЦИПАХ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Можно справедливо возразить, что подобные задачи, пусть не в полном виде и не всегда осознанно, ставятся и вне рамок визуальной антропологии. Но речь не идет о проведении сколько-нибудь жестких границ, а только о выявлении определенных тенденций и предпочтений. В конечном счете фильмы визуальной антропологии можно рассматривать как одну из ветвей экранной документалистики. Недаром произведения Р. Флаэрти, который не был ни профессиональным кинематографистом, ни этнографом, считаются общей для всех вершиной. На фестивалях визуальной антропологии с успехом демонстрируются архивные фильмы, создатели которых часто не имели отношения к этнографии. Также и среди современных документальных фильмов, снятых без участия антропологов, сплошь и рядом встречаются работы, которые с полным правом можно отнести к визуальной антропологии.

И все же важные различия можно выявить, хотя по характеру построения целый ряд фильмов, авторами которых являются даже антропологи, с трудом можно отнести к интересующей нас разновидности. Это, в первую очередь, относится к научно-популярным и учебным фильмам, к фильмам, изначально ориентированным на демонстрацию по телевидению. Характер съемки и построение таких фильмов часто ничем не отличаются от аналогичных работ, относящихся к публицистике, рассказывающих о природных явлениях или о технологических процессах. В этих случаях рамки жанра и прагматические задачи диктуют создателям определенные требования, следование которым в значительной степени ставит под сомнение возможность отнесения этих фильмов к визуальной антропологии. Чтобы соответствовать ее принципам, нередко приходится решать целый ряд трудно совместимых исследовательских, этических, эстетических и поведенческих задач, определяющих возможность и успешность работы автора. Необходимо в многообразии явлений выбрать тех людей и те события, которые наилучшим образом пе-

редают характерные черты конкретной культуры. Часто может возникнуть серьезное расхождение с представлениями, сложившимися в ходе предварительных исследований, так как критерии отбора по логико-рациональным соображениям и по визуальным впечатлениям могут существенно различаться. И уже на этом этапе у автора, изначально идущего от антропологических или кинематографических знаний, может возникнуть внутренний конфликт, разрешение которого потребует от него определенной гибкости при осуществлении визуального исследования.

Эта проблема может серьезно мешать работе, если авторство строится на сотрудничестве оператора и режиссера, когда один из них плохо знаком с принципами визуальной антропологии, или на союзе кинематографиста и антрополога. Существует опасность, связанная с естественным желанием ученого создать визуальный эквивалент своего исследования. В этом случае может возникать эффект иллюстративности и вторичности. Кроме того, из-за доминирования взглядов конкретного исследователя съемка может лишиться непосредственности и неангажированности, а, следовательно, возможности свободного и целостного освещения события. Такое мнение характерно для большинства авторитетных визуальных антропологов [9, с. 436–456].

#### АВТОРСТВО ОПЕРАТОРА В ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Сказанное объясняет, почему в визуальной антропологии столь популярна индивидуальная работа автора-оператора или соавторов, придерживающихся общих принципов. Существует, однако, и другая опасность, идущая от профессиональных кинематографических и телевизионных подходов, когда задача создания правдивого образа культуры подменяется авторским самовыражением или стремлением соответствовать сложившимся стереотипам и формам, основанным на распространенных представлениях о художественной выразительности и привлекательности тех или иных приемов для зрителей. Это типичное для визуальной антропологии противоре-

чие снимается, если признать, что сама реальность обладает самоценной значимостью, которую внимательный глаз камеры способен увидеть и выразительно запечатлеть, передав зрителю ощущения оператора-первооткрывателя, запечатлевающего неповторимое событие. Создается тот самый эффект открытия кинематографической реальности, которым был поражен Дзига Вертов в самом начале своего творческого пути и о служении которому он мечтал всю жизнь, несмотря на выдающиеся результаты вынужденного отступничества [2, с. 138].

Речь не идет о стремлении к какой-то сугубо реалистической съемке, стремящейся к объективности и пренебрегающей эстетикой кинематографического языка. Напротив, требования к творческим способностям снимающего и его мастерству чрезвычайно высоки. Он должен уметь отрешиться от устоявшихся представлений о съемке, стремления подогнать разворачивающееся перед его глазами событие к ожидаемому результату, идущему либо от исследовательской концепции, либо от стереотипов построения художественного произведения. Ему часто приходится работать в импровизационном режиме, когда невозможно ни прервать действие, ни приспособить его к своим потребностям, ни попытаться заставить его воспроизвестись. Требование сохранения естественности события и поведения участвующих в нем людей остается приоритетным. В конечном счете, перед человеком с камерой стоит очень ответственная задача — увидеть в современной жизни следы уходящей на глазах истории, сохраненные традиционной культурой и объясняющие секрет неповторимости образа жизни конкретного сообщества.

Успех будет зависеть от степени допущенности, внимательности взгляда, способности входить внутрь события, проживать в нем вместе с его участниками и передавать с помощью камеры впечатления о сущностных для данного сообщества и данной культуры чертах этих событий. Важнейшим условием работы визуального антрополога является умение принять чужую культуру, полюбить ее, войти в нее. Только в этом случае он сумеет впустить ее в свой внутренний мир

и раскрыть ее изнутри, через себя. Этот интимный психологический процесс предполагает напряженное эмоциональное сопереживание, включенность в жизнь других людей и при этом умение внимательно наблюдать за происходящим, мастерски владеть камерой, не позволять неизбежному волнению, возникающему от чувства прикосновения к чужой жизни, мешать точной работе. Приходится одновременно решать несколько трудно совместимых задач: передачи своеобразия и сущности снимаемого события, обеспечения документальной достоверности, выявления моментов, характеризующих глубинные закономерности чужого бытования, и при этом делать происходящее на экране близким зрителю, заставляя его испытать чувство сопричастности с малоизвестной жизнью. Проще всего достичь этой цели, приблизив внешне чуждых героев к зрителям, выявить общечеловеческие черты поведения, дав возможность зрителям испытать чувство идентичности с героями. И в этом одно из совпадений целей привычных произведений искусства и визуальной антропологии. Различие же состоит в том, что нельзя подгонять героев под сложившийся стереотип восприятия, лишать их особенности, нивелировать своеобразие, характеризующее неповторимость культуры, к которой они принадлежат. Особенность творчества в визуальной антропологии — в необходимости выявить общие для всего человеческого рода глубинные свойства, не потеряв не менее важные различия, характеризующие бесконечное разнообразие человеческих культур.

Решить эту задачу не просто, но тем ценнее будет результат. Здесь возникает аналогия с предложенным Л. Выготским сравнением произведения искусства с «машиной тяжелее воздуха» [10, с. 201]. Но в визуальной антропологии художественная задача решается не за счет использования драматургических приемов построения сюжета, мастерства актеров и режиссера и достижения катарсиса в результате искусного сопоставления противоречивых поступков, намерений и личностей, а через введение зрителя в такое состояние, когда он начинает испытывать острое чувство общности с чужими людьми и сопричастности к чужой культуре.

## ИСКУССТВО ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ

Говорить о принадлежности даже лучших фильмов визуальной антропологии к искусству в его традиционном понимании следует с осторожностью. Скорее всего, здесь наблюдается процесс формирования какого-то нового способа отображения действительности — этико-эстетической коммуникации, происходящей в результате целого ряда предпочтений, ограничений и вытекающих отсюда новых возможностей. Несмотря на очевидную близость задач, далеко не все приемы, существующие в неисчерпаемом арсенале искусства, применимы в визуальной антропологии. Определяющая этическая цель выявления и репрезентации неповторимого образа той или иной культуры, предполагающая достоверный показ характеризующих ее явлений, с неизбежностью диктует соответствующую эстетику съемки и оформления произведения. А это означает стремление к передаче специфических ритмов, последовательностей, пластики движений — именно такого отображения событий, которое бы не нарушало присущую конкретной культуре органичность.

Поэтому, как правило, неуместными оказываются те драматургические и композиционные построения, которые обеспечивают привычную систему жесткого управления механизмом восприятия, — хорошо освоенные в игровом кинематографе и часто используемые в документальных фильмах для достижения художественных, публицистических, прагматических, популяризаторских, развлекательных целей.

Принципиальным является допущение, что человек, причастный к реальному событию и испытавший его эмоциональное и эстетическое воздействие, способен с помощью камеры передать свои ощущения зрителю, усилив это воздействие. Эффект достигается за счет бережного отношения к пространственно-временным, темпо-ритмическим, звуковым характеристикам события. Оно должно восприниматься как самостоятельная эстетическая ценность, которую необходимо как можно тщательнее сохранить в целостности, выявив при этом наиболее важные для сущности культуры моменты.

Конечно, авторская творческая активность человека с камерой при этом чрезвычайно велика. Но она направлена не на преобразование действительности ради априорной художественной или какой-либо иной авторской цели, а на погружение в эту действительность с целью проявления в ней тех состояний, которые являются значимыми для конкретной культуры, обладают определенной эмоциональной и эстетической выразительностью и в некоторых случаях могут производить на зрителя эмоциональное и художественное воздействие. Автор-оператор оказывается в этой ситуации в роли инструмента, исследующего и открывающего действительность благодаря обладанию особыми психологическими и поведенческими способностями. На съемке наблюдается серьезная смена модели поведения оператора, по сравнению с тем, как это происходит обычно. Эта позиция характерна, в частности, для активных сторонников импровизационной работы с ручной камерой — известных режиссеров Дэвида МакДугалла и Гари Кильдея [11, с. 55–70]. Автор-оператор не вмешивается в событие, не пытается его реконструировать, повторить, расчленить с целью отбора выразительных кадров, наиболее точно соответствующих априорной идее. В то же время он не становится в позу отстраненного наблюдателя, с художественным или исследовательским интересом фиксирующего происходящее, когда он неизбежно оказывается в несколько высокомерной позиции «над схваткой», неуместной для равноправного диалога. Хотя эффект такой позиции (часто встречающейся даже во вполне успешных документальных фильмах), достигаемой за счет длительности и тщательности наблюдения и отбора, высокого профессионального мастерства, может быть весьма интересен, но ее этическая сторона представляется уязвимой. Тем более неприемлемой представляется съемка «скрытой камерой», когда осознанно ставится задача насильственного вторжения в ту часть человеческого существования, на публикацию которой люди не дают своего согласия [12]. И если такие представители социологических исследований, как Люк Паульс, исходят из необходимости соблюдения статуса неприкосновен-

ности конкретной личности, то в визуальной антропологии речь идет также о моральной ответственности перед историческим временем культурного сообщества. Нужно попытаться найти черты новой эстетики в жизни отображаемого сообщества и в то же время нащупать компромисс со сложившимися стереотипами восприятия, чтобы не лишиться окончательно зрительской аудитории.

Успешность решения художественных задач, которые могут ставиться в визуальной антропологии, зависит от соблюдения, по крайней мере, двух условий. Сами снимаемые события должны обладать явной или потенциально выявляемой художественной значимостью. Чаще всего этому требованию отвечают такие традиционные проявления культуры, как обряды и ритуалы, одухотворенные вековой историей существования сообщества. Не менее важны личности, с которыми происходит общение, их глубина, выразительность, состояние, готовность к «диалогу с камерой». Не исключено, что само событие или люди в нем участвующие, могут не обладать ожидаемыми качествами, и все старания автора окажутся напрасными.

Как в каждом диалоге успех зависит от обеих сторон: от значительности и расположенности одних и от умения услышать, понять и передать свои ощущения зрителю другого — «человека с камерой». Различие эпизодов, в которых удалось или не удалось добиться художественного эффекта, и может быть тем критерием, на основе которого будет правомочно производить монтаж фильмов, имеющих либо художественные, либо прикладные цели. Но во всех случаях съемка, в основе которой лежит установка на эмпатию, отождествление с героями, стремление выявить сущностные смыслы явлений изнутри, обеспечит передачу психологической подлинности события, его достоверность, сохранит реальную атмосферу.

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ПЕРСПЕКТИВНОСТЬ ЦЕЛЕЙ И ТРУДНОСТИ ПРОДВИЖЕНИЯ НОВЫХ ПОДХОДОВ К ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

Внутренне непротиворечивый подход к съемке позволит создавать на основе видеодокументирования различные произведения

как для узкого круга специалистов, так и для широкой непрофессиональной аудитории. Хотя о «широкой аудитории» все же надо говорить с осторожностью. Помимо предполагаемого интереса к чужой культуре, от публики требуется еще умение и склонность погружаться в разворачивающееся на экране событие, способность к со-участвованию, отождествлению — то есть та же психическая установка на эмпатию, на основе которой производилась и сама съемка. В этом одна из объективных причин трудного продвижения подобных фильмов на телевизионный экран, аудитория которого в подавляющем большинстве воспитана на продукции, всячески облегчающей восприятие и тем самым обеспечивающей массирующее воздействие на зрителя: либо прямо с коммерческими и идеологическими целями, либо для развлечения. К сколько-нибудь напряженной творческой работе совместно с авторами фильма и участниками экранного события современный зритель часто оказывается не готов.

Решать проблему расширения аудитории визуальной антропологии, по-видимому, можно как последовательным продвижением фильмов и материалов на телевидение (может быть, вначале на региональные и кабельные каналы), так и организацией фестивалей, камерных просмотров в клубах, музеях, университетах в сопровождении комментаторов, объясняющих особенности установки на восприятие таких произведений. Разделяя оптимистические надежды авторитета в визуальной антропологии Сары Пинк, хочется предположить, что часть этих проблем может быть снята с помощью Интернета, когда зрители окажутся в ситуации свободного выбора и смогут самостоятельно получить всю необходимую дополнительную информацию [13, с. 8–14]. Но при этом авторам будущих визуальноантропологических сайтов необходимо помнить о серьезности тех этических особенностей и ограничений, о которых говорилось в статье.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Флаэрти Р. Как я снимал фильм «Нанук с севера» // Сеанс. 2007. № 32. С. 72–75.
2. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. 320 с.
3. Bateson G., Mead M. Balinese Character: A Photographic Analysis. N.Y.: New York Academy of Sciences, 1942. Vol. 2. 277 p.
4. Jacknis I. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film // Cultural Anthropology. 1988. Vol. 3. No. 2. P. 160–177. URL: [http://coolstudios.com/576/pdf/jacknis\\_mead\\_bateson13pp.pdf](http://coolstudios.com/576/pdf/jacknis_mead_bateson13pp.pdf) (дата обращения: 25.11.13).
5. Форум: Визуальная антропология // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 6–108.
6. Александров Е.В. Центростремительный вектор в безграничьи визуальной антропологии // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 11–28.
7. Уорт С. Разработка семиотики кино // Строение фильма: сб. статей. М.: Радуга, 1985. С. 133–175.
8. Александров Е.В. От мировосприятия к документу (функционально-генетическая структура коммуникации в визуальной антропологии) // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики (ПРАЭНМА. Journal of Visual Semiotics). 2015. № 2 (4). С. 56–66.
9. Hockings P., Tomaselli K., Ruby J. Where Is the Theory in Visual Anthropology? // Visual Anthropology. 2014. Vol. 27. № 5. P. 436–456.
10. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
11. MacDougall D., Kildea G. Discussion between David MacDougall and Gary Kildea about Doon School Chronicles // Humanities Research. 2012. Vol. XVIII. № 1. P. 55–70.
12. Pauwels L. Reframing Visual Social Science: Towards a More Visual Sociology and Anthropology. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 337 p.
13. Pink S. et al. Digital Ethnography // Principles and Practice. 2015. Vol. 9. № 23. P. 8–14. URL: <https://www.academia.edu/17789432> (дата обращения: 17. 04.2017).

## REFERENCES

1. Flaerti R. Kak ya snimal fil'm "Nanuk s severa" [How I made a movie "Nanook of the North"]. *Seans*. 2007. № 32, pp. 72–75.

2. Vertov D. *Stat'i. Dnevniki. Zamysly* [Articles, diaries, ideas]. M.: Iskusstvo, 1966. 320 p.
3. Bateson G., Mead M. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. N.Y.: New York Academy of Sciences, 1942. Vol. 2. 277 p.
4. Jacknis I. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology*. 1988. Vol. 3. No. 2, pp. 160–177. URL: [http://coolstudios.com/576/pdf/jacknis\\_mead\\_bateson13pp.pdf](http://coolstudios.com/576/pdf/jacknis_mead_bateson13pp.pdf) (accessed 25.11.13).
5. Forum: Vizual'naya antropologiya [Forum: Visual anthropology]. *Antropologicheskij forum*. 2007. № 7, pp. 6–108.
6. Aleksandrov E.V. Centrostremitel'nyj vektor v bezgranich'i vizual'noj antropologii [Centripetal vector in boundless visual anthropology]. *Sibirskie istoricheskie issledovaniya*. 2017. № 3, pp. 11–28.
7. Uort S. Razrabotka semiotiki kino [Semiotics movie development]. *Stroenie fil'ma* [Film structure]: sb. statej. M.: Raduga, 1985, pp. 133–175.
8. Aleksandrov E.V. Ot mirovospriyatiya k dokumentu (funkcional'no-geneticheskaya struktura kommunikacii v vizual'noj antropologii) [From worldview to document (functional-genetic structure of communication in visual anthropology)]. *ПРАΞΗΜΑ. Problemy vizual'noj semiotiki* [ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics]. 2015. № 2 (4), pp. 56–66.
9. Hockings P., Tomaselli K., Ruby J. Where Is the Theory in Visual Anthropology? *Visual Anthropology*. 2014. Vol. 27. № 5, pp. 436–456.
10. Vygotskij L.S. *Psihologiya iskusstva* [Psychology of art]. M.: Iskusstvo, 1968. 576 p.
11. MacDougall D., Kildea G. Discussion between David MacDougall and Gary Kildea about Doon School Chronicles. *Humanities Research*. 2012. Vol. XVIII. № 1, pp. 55–70.
12. Pauwels L. *Reframing Visual Social Science: Towards a More Visual Sociology and Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 337 p.
13. Pink S. et al. Digital Ethnography. *Principles and Practice*. 2015. Vol. 9. № 23, pp. 8–14. URL: <https://www.academia.edu/17789432> (accessed 17. 04.2017).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

**ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ АЛЕКСАНДРОВ**

кандидат искусствоведения, доцент

Московский государственный университет

имени М.В. Ломоносова,

Музей землеведения

Москва, 119991, Ленинские горы, д.1,

**ORCID: 0000-0002-7726-1466**

e-mail: eale@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR:

**EVGENY V. ALEKSANDROV**

PhD in Art History, Associate Professor

Lomonosov Moscow State University,

Earth Science Museum

GSP-1, Leninskie Gory, Moscow, 119991,

**ORCID: 0000-0002-7726-1466**

e-mail: eale@yandex.ru