

КИНОДОКУМЕНТЫ АФРИКИ: ЖАН РУШ И ЕГО МЕТОД «CINEMA
VÉRITÉ»

Пименова Наталья Николаевна

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

pimenovapluzhnik@mail.ru, <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-0622-4465>

Аннотация

Визуальная антропология является актуальным видом исследовательской деятельности, создаваемой на границе социальной антропологии и кинематографии. Безусловными первооткрывателями этого научного направления являются два кинематографиста: американский режиссер Роберт Флаэрти и советский режиссер Дзига Вертов (Давид Кауфман). Именно от концепций этих двух мэтров отталкивается в своем творчестве один из революционеров визуальной антропологии и применения кинофиксации в этнографических исследованиях Жан Руш. Сегодня он считается не только передовым антропологом, но и основателем нигерийского кино. Одним из актуальных вопросов, обсуждаемых в связи с исследованиями Жана Руша, является его метод «cinema vérité», название которого – перевод на французский термина Вертова «киноправда».

В данной статье рассматриваются особенности метода «cinema vérité», ключевыми из которых являются принцип соучастия исследуемого сообщества, сотворческий подход, а также объединение документального и художественного подходов с использованием импровизационной игры участников действия и постановочных сюжетных обстоятельств. Главной целью такого фильма является создание кинематографической правды. В статье также проводится анализ одного из поворотных в творческой биографии Ж. Руша фильмов – кинокартины «Безумные господа/ хозяева/ учителя» (переводы названия отличаются в разных источниках). Анализ фильма позволяет обнаружить конструкцию и приемы, формирующие возможность диалога зрителя и экзотической культуры африканских последователей культа Хаука.

Ключевые слова: Жан Руш, метод «cinema vérité», визуальная антропология, кинодокументы, «Безумные господа/ хозяева».

AFRICAN CINEMA DOCUMENTS: JEAN ROUSH AND HIS «CINEMA
VÉRITÉ» METHOD

Pimenova Natalya Nikolaevna

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia

pimenovapluzhnik@mail.ru, <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-0622-4465>

Abstract

Visual anthropology is a relevant type of research activity created on the border of social anthropology and cinematography. The undisputed pioneers of this scientific direction are two filmmakers: the American director Robert Flaherty and the Soviet director Dziga Vertov (David Kaufman). It is from the concepts of these two masters that one of the revolutionaries of visual anthropology and the use of film recording in ethnographic research, Jean Rouch, takes as a starting point in his work. Today, he is considered not only a leading anthropologist, but also the founder of Nigerian cinema. One of the current issues discussed in connection with Jean Rouch's research is his method of "cinema vérité", the name of which is a translation into French of Vertov's term "film truth". This article examines the features of the "cinema vérité" method, the key ones being the principle of participation of the community under study, a co-creative approach, and the unification of documentary and artistic approaches using improvisational play of the participants in the action and staged plot circumstances. The main goal of such a film is to create cinematic truth. The article also analyzes one of the turning points in the creative biography of J. Rouch - the film "Mad Gentlemen/Masters/Teachers" (translations of the title differ in different sources). The analysis of the film allows us to discover the structure and techniques that form the possibility of a dialogue between the viewer and the exotic culture of the African followers of the Hauk cult.

Keywords: Jean Rouch, «cinema vérité» method, visual anthropology, documentary film, The Mad Masters.

Введение

В современной гуманитаристике за последние 10-15 лет антропологические исследования претерпевают ряд изменений, связанных с трансформацией предметности и наращиванием междисциплинарности в методологии и методиках исследований (см., напр., Воробьев, 2024; Квашнина, 2024; Жигаева, 2024; Лузан, 2023; Бородина, 2024; Сертакова, 2024; Копцева, 2024; Шестакова, 2023; Холодкова, 2023; Бакланов, 2024; Смолина, 2023; Вологодский, 2023; Хворостов, 2023; Михайлова, 2023; Копцева и

Замараева, 2023; Копцева и др., 2022; Замараева, 2015, 2020; Резникова и др., 2017; Середкина, 2015; Колесник, 2014, 2016; Ильбейкина, 2013; Дегтяренко и др., 2019; Копцева и др., 2020; Лузан и Авдеева, 2017; Лещинская и др., 2023; Омелик, 2023 и ряд других). Одним из наиболее динамично развивающихся антропологических направлений является визуальная антропология, чьи концептуальные и методологические подходы применяются для анализа не только этнографической, но и искусствоведческой предметности (Сергеева, 2023; Куприянова, 2023; Король, 2023; Шурыгина, 2024; Нимаева, 2024; Монайкина, 2023; Бойко, 2023; Ар, 2023; Соболев, 2022; Шпак, 2024; Шурманова и др., 2024; Фролова, 2023; Юрченко, 2023; Румянцев, 2023; Колесник и Омелик, 2024; Шпак и Кирко, 2024; Белоусова и др., 2023; Лещинская и Колесник, 2023; Копцева и др., 2024; Ситникова и Сертакова, 2022; Ситникова, 2022; Колесник и др., 2019; Лобакова и Сертакова, 2018; Кистова, 2013, 2014; Неволько, 2011; Букова и др., 2023; Авдеева и др., 2017; Шпак, 2021; Авдеева и др., 2019; Пименова и др., 2023; Ермаков и Омелик, 2022; Пашова, 2023; Кистова и др., 2020 и ряд других). У данных академических проектов есть свои предпосылки, в том числе, в творческой кинематографической деятельности, характерной для XX в.

Жан Руш – фигура нетривиальная в мире науки. Будучи инженером, он переложил активность своего интереса с процесса создания мира западной цивилизации на континенте, на который прибыл как один из специалистов гидростроительства, на ту культуру, которая оказалась под влиянием этого самого западного мира, но продолжала оставаться собой, неустанно трансформируясь в новых для себя условиях. Так он стал антропологом, а также кинематографистом.

Впервые Жан Руш прибыл в Нигер в 1940 г. в качестве инженера по строительству мостов для наблюдения за проектом. В это время произошло его знакомство с будущим соавтором фильмов Дамуре Зика, который также был целителем, благодаря которому Руш впервые стал свидетелем ритуала одержимости духами. Известно, что с того времени Жан Руш принимает решение стать антропологом, а также планирует начать съемки фильмов о народах Африки. Снятые в 1940-х гг. фильмы Руша задокументировали ритуалы одержимости духами в среде народов, живущих вдоль реки Нигер. В ходе их съемки у него уже появляются наработки, ставшие приметой авторского стиля: это и недолгие планы (связано с ограничениями камеры), и съемка ручной камерой. Впоследствии он вернулся в Нигер после обретения независимости, продолжил киноэксперименты в рамках визуальной антропологии, а также стал наставником целого поколения нигерийских режиссеров и актеров. Жан Руш стремился

быть максимально независимым, к этому привел его неудачный по его оценкам опыт первого фильма «В стране чёрных магов» («Au pays des mages noirs») 1947 г., в котором закадровый текст, название и музыка были определены не им, а компанией, выкупившей права на фильм.

Метод Жана Руша принято считать наследием одновременно двух родоначальников визуальной антропологии – и Роберта Флаэрти, и Дзиги Вертова. Правда, исследователи сходятся и в том, что его метод не является прямым заимствованием и развитием исходных позиций: «Флаэрти и Вертов важны здесь прежде всего потому, что Руш проблематизирует их понимание правдивого в кинематографическом образе» (Karpitskiy, 2017).

Материалы и методы

Материалами для статьи выступили публикации о методе Жана Руша, а также его фильм «Безумные господа/ хозяйева/ учителя».

Ключевыми методами данного исследования выступили источниковедческий анализ, позволяющий подробно изучить и систематизировать материал по теме, а также философско-искусствоведческий анализ в применении к киноматериалу.

Обсуждение

В настоящее время наследие и творческий метод Жана Руша обсуждаются в связи с историей визуальной антропологии и жанра «этнофикшн» в частности. Жана Руша называют если не отцом этнофикшена, то его главным двигателем, а сам он свой метод именовал «cinéfiction» («кинофикшн»). Первым таким произведением в фильмографии Ж. Руша считается получасовой фильм «Безумные господа/ хозяйева» 1955 года. Важным элементом в этом методе является отсутствие дистанции между оператором-режиссером и регистрируемыми событиями и участвующими в съемках людьми. По мнению Ж. Руша, добиться отсутствия влияния камеры и режиссера на снимаемое событие невозможно – само их присутствие уже является вторжением в происходящее, а потому чистая регистрация событий в этносообществе неосуществима. В фильмах Жана Руша кинематографист вполне может быть участником события в кадре, ведь он изначально в ситуации съемки не невидим, и другими участниками он воспринимается именно как партнер в действии. М. Грубер рассматривает Жана Руша в контексте обсуждения его метода «cinéma vérité» и рефлексии метода «включенного» этнографического кино (Participatory Ethnographic Filmmaking), который разработан Грубером в процессе полевых исследований в ряде африканских стран, а основан в том числе на совместности с людьми, неискусственными в кинопроизводстве, но являются

представителями изучаемой культуры (Gruber, 2017). Е.Ю. Трушкина упоминает о Жане Руше как об авторе «исследовательского подхода, который получил название «антропология соучастия» (shared anthropology)» (Trushkina, 2014). Е. В. Александров называет Ж. Руша среди тех, кому визуальная антропология обязана своим становлением (Aleksandrov, 2006), а также как наследника идей Роберта Флаэрти и Дзиги Вертова в области ставки на возможности «объектива-киноглаза раскрыть скрытые закономерности человеческого существования» (Aleksandrov, 2014). Известный киновед К. Э. Разлогов в статье, посвященной взаимодействию этнографии и кинематографа, фиксирует также значимость интервью с героями фильмов, которые записывал Жан Руш с целью понять сущность происходящего (Razlogov, 2010). А также называет истинной революцией Руша приложение этого его метода к европейской повседневности, которое ознаменовал собой фильм «Хроника одного лета» (1960 г.), снятый совместно с социологом Э. Мореном по типу психодрамы, как это определяет К.Э. Разлогов.

Современная исследовательская литература представляет не так много материалов, посвященных, собственно, Жану Рушу и его методу, традиционно творчество Руша рассматривается в контексте метода визуальной антропологии и этноисследований в целом. Тем не менее, существуют работы, посвященные этому ученому и кинематографисту, его произведениям. В частности, исследователи изучают и творческий/ исследовательский путь Ж. Руша (Karpitskiy, 2017).

Исследователи справедливо называют Жана Руша основателем африканского кинематографа. По мнению О.А. Крюковой, именно с его фильмов началось подлинное знакомство зрителя с Африкой несмотря на то, что кинокартины, посвященные культурам континента, существовали, начиная с 1920-х годов. Ведь именно Фильмы Руша «бросали вызов стандартному восприятию колониальной Африки, и показывали африканскую культуру с нового ракурса» (Kryukova, 2021: 103). В то же время именно Жан Руш стал тем кинематографистом, который начал совместно с местными жителями работать над фильмами, и впоследствии те выступили ключевыми фигурами в становлении национального африканского кинематографа (О.А. Крюкова приводит такие имена, как Умару Ганда, Сэйфи Фэй, Мустафа Алассан). Это позволяет признать генеральную роль Руша для кинематографа Африки: в 1950-е годы появились его ключевые африканские работы, и уже в 1960-е годы были созданы первые кинокартины африканских режиссеров.

Метод Руша описывается как тот, что позволяет объединить информанта и исследователя, т.к. антрополог в нем – не сторонний наблюдатель, а честный участник

происходящего в кадре: «Жан Руш дал возможность информантам импровизировать в фильме, выбирать с кем вести диалог, комментировать отснятые кадры, а также учил их, как необходимо пользоваться камерой, отстраивать кадры и звук, он включил исследуемых героев в самую съемку фильма как процесс. В результате и антрополог, и информант одинаково значимо участвовали в кинопроцессе» (Sitnikova, 2020: С. 92). При этом исследование также оборачивается для его участников и процессом самоисследования. Как показывает О.Ю. Ситникова на примере фильма 1959 года «Я – негр», который автор статьи называет успешным результатом соединения элементов документального и игрового кинематографа, съемки становятся для главного героя фильма также и способом самовыражения и одновременно поиска себя (Sitnikova, 2020).

Отдельное внимание уделяется исследователями фильму Ж. Руша «Безумные господа/ хозяева/ учителя» (единообразие перевода названия отсутствует), а также изучаемому в нем феномену одержимости и нового культа. В.Л. Круткин, создавший в команде перевод фильма, называет эту ленту фильмом «об африканском понимании европейцев» (Krutkin, 2013: 183). По словам автора, «любое повествование структурирует реальность»: «является повествованием, а любое повествование содержит в себе удвоение, здесь различаются повествуемое событие и событие повествования, последнее есть только на пленке, его не было в событиях перед камерой» (Krutkin, 2013: 187). И дело не столько в том, что события суток вмещены в получасовой фильм, сколько в том, как выстроено это событие вместе со знанием о нем. Исследователь указывает, что сам Руш писал о том, что бывал на подобных церемониях около ста раз и около 20 из них снимал на камеру, и при этом постепенно менялось понимание Рушем значения этого действия. Если сначала значение церемонии Хаука оценивалось антропологом как терапевтическое, то впоследствии им стали выделяться иные – социальные и политические аспекты, как первостепенные. При этом В.Л. Круткин указывает на то, что сам Ж. Руш считал этот фильм именно кинодокументом и «важной ступенью для развития концепции власти в бесписьменном обществе». А также значимым становится разговор о том, насколько визуальная антропология способна навести мосты между представителями разных культур, ведь фильм «Безумные господа» содержал настолько шокирующие кадры, что «вместо сближения с другой культурой, могло произойти ее отторжение» (Krutkin, 2012: 33), при этом фильм можно назвать гуманитарным проектом, открывшим собой новое понимание о культурах как о том, что не подчинятся жесткому и привычному дихотомическому разделению (Krutkin, 2013: 19).

С позиции М. Карпицкого фильм «Безумные господа/ хозяйева» – один из ярко проявляющих связь с сюрреализмом: «Использование Хаука искусственного языка во время одержимости, яркие и жестокие образы, – здесь реальность со всей очевидностью не уступает самым безумным сюрреалистическим фантазиям» (Karpitskiy, 2017). Хотя при этом исследователь не отрицает, что съемка и показ ритуальной церемонии приверженцев культа Хаука выступали, по сути, политическим актом, что, безусловно, осознавали и сами участники, жрецы культа, пригласившие Руша на ежегодно проводимый ими обряд. Опыт экранизации культовой одержимости также исследуется в отношении фильма «Безумные господа», в частности исследователями этот транс сравнивается с радением, распространенным как ритуал в России до революции (Kolesnikov, 2012), а сходство этих явлений фиксируется в основании ритуала – подражании.

Важно, что при всей неоднозначности метода по отношению к регистрации объективной реальности фильма Жана Руша признаются исследователями в статусе кинодокументов. Его документальность, в частности, состоит в принципиальной незавершенности, в том, что влияние режиссера существенно ограничено тем, что «мы, как зрители, узнаём всё одновременно с режиссером» (Kapel'chuk, 2013), а комментатором зачастую является сам герой фильма, «находясь таким образом по обе стороны экрана».

Результаты

Стоит отметить, что сам Жан Руш свой фильм «Безумные господа/ хозяйева/ учителя» рассматривал именно как документ: «Это один из очень редких аудиовизуальных документов, его можно назвать «концептом колониальной власти», как она понималась сторонниками культа Хаука» (Rouch, 1995b: 225).

Свой метод Жан Руш также ориентирует на передачу реальности, хотя в своей исследовательской деятельности он и отрицал непричастность камеры к происходящему. Он предполагает мнимость невмешательства режиссера и оператора как исследователей в процесс происходящего во время съемки и честно обнаруживает их влияние на происходящее в кадре. Известно, что свой метод Руш ведет от «киноправды» Дзиги Вертова, в то же время утверждая, что «*cinéma vérité*» не означает правды объективной и не претендует на нее: киноправда Руша существует благодаря передаче сложно устроенной реальности посредством камеры – записи действия и звука, но это не являет объективную правду, а создает правду «кинематографическую» (Rouch 2003: 97). «Следуя за танцором, священником или мастером, я уже больше не сам по себе, – пишет

Руш, – но механический глаз, сопровождаемый электронным ухом. Именно это странное преобразование происходит в режиссуре, которое я назвал, по аналогии с явлениями одержимости, кино-трансом» (Rouch, 2003: 39).

Итак, центральный элемент метода Ж. Руша – это партнерское взаимодействие людей по обе стороны объектива. В этом стремлении равноправия он также утверждает, что исследователи в ходе внедрения такого метода «не будут контролировать исключительное право на наблюдение; их культуру и их самих будут наблюдать и записывать» (Rouch 2003: 43). Хотя при этом, как отмечает в своей работе о методе Руша Мартин Грубер, тот не передавал камеру представителям запечатлеваемого сообщества и в целом был главной фигурой в создании фильма. В то же время М. Грубер не отрицает ценности партнерства в методе Руша, и фиксирует, что оно также проявлялось в совместной работе над материалами фильма: «регулярный совместный просмотр текущего съемочного материала и предварительный монтаж, чтобы обсудить отснятое и продумать предстоящую съемку. Более того, Руш возвращался, чтобы показать законченный фильм и обсудить его с местным сообществом» (Gruber, 2017: 52). Грубер также отмечает такой элемент метода Руша, как импровизационная игра и включение постановочных сюжетов, которые давали возможность проявления и влияния случая во время съемок: «Включение постановочных сюжетов создает двойственность между вымыслом и реальностью, что облегчает актерскую игру и усиливает иерархию в исследованиях и сфере кино» (Gruber, 2017: 70). Первыми такими фильмами, включающими импровизационную игру, стали полнометражки «Ягуар» (1955 г.) и «Я – негр» (1959 г.), которые признаны результатами тщательного анализа этноматериала, по словам Пола Хэнли. Хэнли также высказался о необходимости игры и импровизации, говоря о том, что они появились как решение в поиске средства адекватной передачи материала исследований Рушем трудовой миграции в Западной Африке, поскольку антрополог считал «невозможным передать способами традиционного документального кино все, через что проходили мигранты» (Henley, 2009: 73). За 50 лет своей деятельности в области визуальной антропологии Ж. Руш создал более сотни фильмов (в основном, согласно методу, на границе документального и художественного кино), а также оказал существенное влияние на науку и кинематограф.

Фильм «Безумные господа/ хозяева/ учителя» справедливо называется исследователями поворотным в методе Руша. В 1940-е годы он уже снял ряд кинокартин, посвященных культовым обрядам нигерийцев регистрирующих ритуалы одержимости («Au pays des mages noirs», 1947 г., «Initiation à la danse des possédés», 1948 г., «Les

magicians de Wanzarbé», 1949 г.). Создание этих кинофильмов привело к приглашению Руша на обряд Хаука (в начале фильма – в титре и комментарии, поясняется, что фильм снят по просьбе священнослужителей культа): к этому времени, по словам Руша, он провел съемки двадцати подобных обрядов (Rouch 1995a). Известно, что первые просмотры вызвали неприязнь у немногочисленной публики из числа парижских интеллектуалов, поскольку та сочла его расистским (Krutkin, 2013: 195). В то же время исследователи приводят факты того, что и образованные африканцы не приняли эту картину, вероятно, из-за яркого поверхностного слоя и увиденного в нем образа африканца как дикаря с дикими способами подражания европейской «большой» культуре и только внешне приобщившегося в ней (Ferguson, 2002: 557).

Если обратиться к киноматериалу, то фильм «Безумные господа» имеет ясную трехчастную структуру, в которой первая и последняя части являются «входом» в культуру, репрезентируемую в основном материале, и «выходом» из нее. Как в случае классики визуальной антропологии (например, фильм Р. Флаэрти «Нанук с Севера»), здесь во «входной» части происходит приближение зрителя к далее регистрируемой культуре и знакомство с повседневностью африканского города через узнаваемые европейские черты и расхождение с привычными формами, а в последней части организуется нарастание дистанции, в том числе за счет визуализированного выхода героев из состояния одержимости и рефлексии увиденного в комментарии автора.

Место действия первой части – западноафриканский город Аккра. Тем не менее фильм начинается с полотна титров без озвучания, которые не только рассказывают о фильме (в т.ч. о его наградах), но и предупреждают зрителя, что сцены «содержат элементы жестокости и насилия», а также задают некоторую установку на смыслы: «Фильм показывает, пусть и не прямо, как африканцы видят нашу западную цивилизацию». Далее после названия фильма в формате интертитров (без голосового комментария, но с живым звуком уличного духового оркестра и звуков улиц) рассказывается предыстория, в которой говорится о том, что африканцы, перебирающиеся в созданные европейцами города, сталкивались с иной («механической») цивилизацией, и это приводило к появлению конфликтов и их новых религий, в т.ч. к 1927 году уже сложился культ Хаука. В титрах анонсировано место действия – город Аккра, а также дано пояснение, что фильм снят по просьбе священнослужителей этого культа, и ни одна из сцен не является запрещенной или секретной («они открыты для любого, кто хотел бы в них участвовать»). В конце этих начальных интертитров также автором дана некоторая смысловая установка: «И эта

жестокая игра – всего лишь отражение нашей цивилизации». Далее первая часть продолжается динамичными съемками города Аккра с живым звуком улиц и наложенным на него комментарием автора: первое, что видит зритель – это ожидание человеком перехода у железнодорожного полотна во время движения поезда. Начальная сцена, интродукция – видеосъемка демонстрирует городское движение транспорта и людей с живым звуком, голос за кадром представляет зрителю Аккру как город, в котором движение никогда не останавливается, а шум – не прекращается (образно называет его «Черным Вавилоном»), и где можно встретить людей со всего запада континента. Забрама (люди с севера) представлена автором как наиболее широкая этногруппа в городе Аккра. Представляя роды занятий этой группы, автор показывает широкое разнообразие работ – от тяжелой добычи и обслуживания до торговли, от официальных мест трудоустройства до теневой экономики. А также акцентирует отношение к людям как к функциям – перечисляет лишь их род занятий (представители этой группы работают докерами в порту, заняты контрабандой, служат носильщиками, косильщиками газонов, уничтожителями комаров, собирают и продают тару – стеклянную и для топлива, а также торгуют рогатым скотом на крупных рынках, заготавливают древесину и торгуют ей, чистят городские коллекторы). Городская жизнь представлена как яркое мозаичное полотно, очень контрастное, объединяющее повседневность и праздники (свадебное шествие) и совмещающее репрезентации совершенно различных социальных групп: одновременно это демонстрация проституток, недовольных уровнем дохода, и шествие религиозного движения «Дочери Христа». Суббота и воскресенье в городе – время больших шествий по совершенно разным поводам. В конце первой части также демонстрируются первые (ночные) кадры с приверженцами культа Хаука, повествуя о том, что на окраинах города в это время происходят иные церемонии, в которых люди обращаются к новым богам – «богам города, богам технологии, богам власти». Место сбора почитателей этого культа – рынок соли в Аккре, где люди собираются после работы вокруг одного из служителей культа. А в «особое воскресенье», когда и происходит съемка, группы членов секты покидают город – едут к месту, где живет первосвященник культа Хаука. Эта часть фильма, как и подобает «входу» в иное культурное пространство, рассчитана на зрителя с европейским опытом рассказа, а потому устроена по законам европейской традиции повествования, движется от общего к частному, уже оперирует некоторыми смысловыми категориями и плавно подводит к далее освещаемому событию.

Вторая часть фильма построена на эффекте сокращения дистанции между зрителем и происходящим за счет «ручной камеры» и доминанты среднего и крупного планов, а также движения камеры за действующими лицами – так зритель буквально оказывается в эпицентре разворачивающихся событий. Первую и вторую части соединяет прямое изображение перемещения героев из города к месту совершения ритуала. Причем сначала оператор провожает машины, снимая их со стороны, а в момент съезда героев с главной дороги, зритель оказывается буквально движущимся на автомобиле вместе с ними, глядя на дорогу перед собой «глазами камеры». Место действия второй и основной части фильма – селение, где проживает Мунтьеба (Muntyeba), первосвященник культа Хаука.

Дальнейшая съемка церемонии также сопровождается поясняющим комментарием действия. Стоит отметить, что комментарии относительно церемонии были даны Рушу служителями культа после съемки, в ходе его работы над фильмом. С отметки хронометража 6:10 в фильме начинаются пояснения деталей культа, культовых предметов, таких пояснений автору потребуется довольно много. Здесь цветные лоскуты ткани символизируют собой британский флаг, а деревянная статуя – губернатора с саблей, ружьями и лошадьми. Далее в фильме будет представлен также символ дворца губернатора – термитник, выкрашенный в черный, на стенке которого висит киноафиша фильма «Знак Зорро». А в ходе описания первой части церемонии также проясняется, что знаком посвященных выступает пробковый шлем, носимый европейцами в Африке, одним из ритуальных предметов являются деревянные макеты ружей, а роль символического священного места выполняет бетонный алтарь. Одним из элементов церемонии является также напиток – джин.

Далее церемония описывается и показывается в хронологическом порядке с отметкой этапов. Так, первый этап ритуала посвящена представлению новых членов секты и их инициации. Второй представляет собой публичное покаяние членов секты – они признаются, в чем согрешили против Хаука (например, «Мне нет дела до Хаука, и порой мне кажется, что богов вовсе нет»), стоя перед бетонным алтарем, на котором приносятся жертвы. После принесения жертвы и выдворения согрешивших за пределы «священного круга» оливковые деревья, флагштоки и дворец губернатора поливаются джином – комментарий поясняет, что это финальный элемент очищения согрешивших. Рядом с термитником стоит Генеральный секретарь, в этом месте содержатся жертвенные яйца. Их Мунтьеба (Muntyeba) разбивает о ступени и балкон Дворца

губернатора. Далее в активном действии образуется пауза – люди ожидают жертвенную собаку, музыкант наигрывает мелодию Хаука.

Затем в фильме показана основная часть церемонии – это танец, вхождение людей в состояние одержимости духами Хаука и жертвоприношение собаки, которое имеет символическую силу по причине строгого запрета на употребление мяса собаки в пищу. Танцующих окружают часовые с ружьями и хлыстами, они двигаются внешним кругом. Также часовые с ружьями не пускают присоединиться к танцу согрешивших, т.е. тех, кто до этого участвовал в покаянии, и следят за теми, кто собирается войти в транс. В дальнейшем кинокадры и комментарии демонстрируют одержимость людей духами Хаука. Признаками одержимости становятся сокращения мышц, закатывание глаз и выпученные глаза, пена у рта, измененное выражение лиц, крики, во многом неподконтрольные и утрированные движения, экспрессия и пограничные действия (например, попытки поджечь самого себя) и т.д. Во время одержимости участники ритуала имитируют поведение устойчивых образов, изображая их гипертрофированно. Это образы Капрала гвардии, Машиниста, Капитана Красного моря, Лейтенанта Красного моря, Мадам Локоторо, Губернатора, Генерала, Мадам Сальмы, Генерального секретаря и др. Все это образы властных персон колонизаторов и их подчиненных. Первый вошедший в транс воплощает образ Капрала гвардии, он начинает с приветствия всех рукопожатием. Машинист, как локомотив, занят движением туда-обратно между дворцом и жертвенным алтарем, Капитан Красного моря подражает парадному маршу британской армии, а Губернатор говорит по-французски, оскорбляя всех. В целом этим образам свойственны высокомерная жестикуляция, жесткость и чрезмерность движений, громкая речь и в целом гневливый настрой. При этом участники ритуала во время одержимости взаимодействуют друг с другом: приветствуют и отчитывают друг друга, отдают приказы, собирают совещания, делают замечания, проводят досмотры. В этой части также автор сопоставляет ритуальное действие с прообразом – парадом британской армии с участием губернатора («Вынос знамен»): во фрагменте 16:55 – 17:23 показана съемка такого парада, а комментарий поясняет, что именно в этих образах Хаука ищут образцы для подражания («Пусть порядки здесь и там отличаются, но правила остаются похожими»). Так в фильме появляется рефлексия и интерпретация действия помимо его описания.

Кульминацией церемонии выступает принесение собаки в жертву и ее употребление. К ночи церемония завершается, все уходят во Дворец губернатора, где, как поясняет комментарий, одержимость пройдет. Переход от основной части фильма к

заключительной выстроен за счет отдаления камеры от Дворца губернатора (переход с крупного на средний план), а также дальнейших кадров – съемки движения автомобилей по дороге, что создает образ отъезда с места церемонии. Но в этот раз дистанция между зрителем и действием снова организована – он видит автомобили со стороны, а в городе это даже ракурс сверху и общий план.

Третья часть происходит снова в городе Аккра, с отметки хронометража 24:47, когда закадровый голос сообщает: «На следующий день мы пошли проведать людей Хаука в Аккре». В этой части активной становится рефлексия пройденного опыта автором. После того, как автор и зритель застали этих людей в состоянии одержимости, они вновь наблюдают их за повседневными делами и в трезвом рассудке. Кинематографически рефлексия выражена за счет сопоставления крупных планов героев фильма за их ежедневными делами и во время одержимости. Важной заключительной точкой становится интерпретация автора: «Сравнивая эти улыбки со вчерашними ужасными гримасами, нельзя не подумать, что африканцы знают какие-то средства, которые позволяют им избегать душевного разлада, прощать наше враждебное окружение и быть лучше интегрированными в эту среду. И это такие средства, каких мы до сих пор не знаем». Финальными кадрами фильма являются средний план – работа по прокладке водопровода, а также титр «Fin» на фоне статичной панорамы Аккры.

Фильм построен как «мост», протянутый между культурами и их представителями – европейцами и африканцами, почитателями культа Хаука, как их встреча. С этой целью конструкция фильма имеет очевидную «входную часть» и «выход» через рефлексию. «Вход» в иную культуру устроен понятным европейскому зрителю образом, а также акцентирует видение и описание реальности приемами и средствами «механического» мира европейских колонизаторов. В этой части дистанция между культурами очевидна, а в ее конце кинематографические средства работают на сокращение этой дистанции для зрителя – его приближение к событию, о чем свидетельствует в том числе отказ от общих планов в пользу средних и крупных с доминантой последних. Основная часть погружает зрителя в ритуальное событие, где важным элементом становятся поясняющие закадровые комментарии. Ритуал Хаука, на первый взгляд стихийный, оказывается выстроенным действием, и даже одержимость – казалось бы совершенно неуправляемое состояние, обретает в нем свои церемониальные формы и средства выражения. Можно сказать, что одержимость духом Хаука проявлена в следующих элементах ритуала: отыгрыш участником ритуала роли (пластика, речь), атрибутика (церемониальная одежда, ружья и др.), измененное состояние, выраженное в

том числе в нечувствительности участников к боли (огонь, кипяток). Также фильм фиксирует утверждение ритуала, закрепление его формы, во многом кажущейся спонтанно рожденной. Финальная часть представляет собой «выход» из пространства не только ритуала, но и этой иной культуры. Дистанция порождается на этом этапе посредством рефлексии, сопоставления героев фильма в жизни и в ритуале, посредством интерпретации увиденного. В то же время сокращенная ранее дистанция между культурами демонстрируется зрителю в третьей части: крупные планы героев фильма – это теперь лица людей, обращенных к знакомому, их улыбки говорят о расположенности к зрителю, а взгляд в камеру – о прямом контакте. Стоит отметить, что в первой части взгляды горожан в камеру случайны (например, шахтеры при спуске в шахту), во второй части они отсутствуют, а в третьей – это долгие крупные планы героев. Интерпретация увиденного, порождение смыслов событий реальности автором задается еще в первой части фильма (там уже возникает и озвучивается ключевая линия смыслов), во второй части интерпретация фрагментарна, связана с некоторыми деталями (как пояснение символики атрибутов или параллель образов и действия с парадом), тогда как в третьей части она является доминирующим содержанием.

Автор в конце фильма утверждает смысл происходящего как средство коренного населения Западной Африки, необходимое, чтобы справиться с проблемами их адаптации к жестокому миру навязанного колонизаторами образа жизни. При этом поле значений остается все же открытым, не случайно мнения исследователей в дальнейшем разделились. Одни ученые интерпретируют ритуал Хаука, построенный на гротескном подражании, как острый вызов европейскому обществу, в котором имитация превращается в карикатуру (Ferguson, 2002: 552), другие – как способ африканцев приблизиться к статусу европейцев, обрести их уважение (Ferguson, 2002: 554). Вероятно, сам Жан Руш придерживается первой точки зрения, по крайней мере даже название кинофильма акцентирует не столько безумство одержимых последователей культа, сколько безумие тех самых «господ», ставших прообразом для фигур культа, и их мира. По мнению Руша, последователи культа Хаука в ходе ритуала ярко визуализируют в гротескной манере сущность колониального мира и отношений в нем, о чем также свидетельствуют слова начальных титров. В этом случае название фильма также можно принять за емкую формулировку интерпретации его содержания. Таким образом, с одной стороны, фильм регистрирует событие и позволяет зрителю стать его очевидцем, с другой – посредством таких «меток» интерпретации дает ориентиры, как понимать происходящее в ситуативном (в действии) и глобальном (как культурное

явление в целом) контекстах. В то же время в интервью 2017 года Жан Руш так поясняет финальный комментарий: «Я хотел объяснить, что ритуал помогал им нормально, менее болезненно, функционировать в обществе. Хотел, чтобы было ясно, что они не безумны. При этом была утрачена важная идея, что для африканцев терапия – не частная консультация «один на один», как в психоанализе и большинстве западных терапий. Запечатленная нами терапия была ритуалом, открытым для публики и происходившим среди бела дня. Этот аспект – одна из важнейших вещей, которые нам, западным людям, необходимо осознать» (Politika..., 2017). Таким образом, Руш также фиксирует и то, что ритуал является не только терапевтическим действием для зажатого в колониальные рамки местного населения, но и фактически открытой насколько это возможно формой их протеста – не политического, но культурного.

Динамика фильма, тем не менее, не сводится к смене частей и движению содержания. В ходе фильма происходят явные изменения и с отображаемыми в нем героями. В первой части фильм знакомит зрителя с населением Аккры безлично и отчужденно – как с «работниками», осуществляющими определенную функцию, механически описывая и перечисляя разные сферы применения человека. Вторая часть представляет героев фильма в образах Хаука, за личинами которых зритель не способен различить самих людей (а имена озвучиваются вскользь и далеко не в отношении каждого из показываемых участников ритуала). И лишь третья часть демонстрирует героев фильма как личностей: у каждого из них есть имя, жизненные обстоятельства, и теперь зритель знает их в лицо.

Также в ходе фильма меняются и роль и положение зрителя. Если в первой части он – сторонний наблюдатель экзотической для него повседневности африканского города, то во второй он становится «включенным» наблюдателем, буквально сопоставляемым с теми участниками ритуала, которые находятся в кадре, но не пребывают в состоянии транса. А уже в третьей части зритель выступает буквально собеседником – не случайно так открыты и буквально рады ему герои фильма, что ясно визуализируется их крупными планами. И если в первой части зритель лишь наблюдает, то во второй киноматериал провоцирует его на переживание смешанных или даже довольно острых чувств (хотя закадровый голос выступает достаточно терапевтичным средством и посредством комментирования деталей действия старается сделать его объяснимым для зрителя), а в третьей зритель за счет рассуждений автора и сопоставлений киноматериала выводится в состояние рефлексии. И в финале диким зрителю может показаться уже не этот подробно зарегистрированный, но не

совместимый с европейскими представлениями о религии африканский ритуал, а те социальные и политический процессы и весь колониальный мир, приведший к появлению этой формы культа и ярко и сущностно отраженный в ней. Не зря исследователи отмечают актуальность этого материала и в настоящее время: «Сегодня, как и в момент выхода на экран, этот фильм позволяет ставить важные вопросы об отношениях культуры, власти и идентичности людей» (Krutkin, 2013: 182). Можно сказать, что метод Руша нацелен исследовать отношения коренного населения в ситуации колонизации с этим европейским миром, а также преодолеть колониальность самого подхода этнографии: «Руш – трансгрессивный художник не потому, что он стремится шокировать, а потому что размещает свой проект на границе игрового и документального, научно-этнографического и поэтического, сна и яви: только так возможен диалог (в духе Бахтина) режиссера и его героев, только так этнография может перестать быть колониальным проектом, только так можно уловить систему мышления, а не только внешнюю сторону ритуала» (Karpitskiy, 2017). Не случайно в своем интервью Руш также высказывается об избегании им тех форм, которые могли бы завести его творчество и исследование в рамки колониального проекта: «В первую очередь, я сознательно решил не снимать политических фильмов о независимой Африке. Это не мои страны. Я думаю, что проецирование собственных политических ценностей на Африку – империалистический проект. Подобное кино должно создаваться африканцами» (Politika..., 2017).

Заключение

Метод Жана Руша можно описать как создание кинематографической правды в ситуации сотрудничества с участниками съемок, сотворчества. А названия жанра «cinéfiction» и «этнофикшн» призваны фиксировать не столько доминанту художественного вымысла в этноматериале, сколько пограничность реальности документальной и художественности в рамках этого жанра. Сам фильм переходит границу, разделяющую документальное и художественное кино, поскольку он передает внутренние процессы этносообщества, при этом при его создании участники, играя себя, все же являются актерами, включая импровизационную игру, а также присутствует сценарий, хотя он и формируется в течение съемок. Можно ли в таком случае считать фильмы Руша документами, фиксирующими культуру коренных африканских сообществ? Безусловно, фильмы Руша – это фильмы-исследования, именно поэтому они – одно из ярких репрезентантов визуальной антропологии. Ключевой темой, исследуемой автором, стала тема взаимодействия двух культурных полей –

традиционного африканского общества и западной культуры колонизаторов, тема путей адаптации традиционного общества в условиях внешне насаждаемой модернизации, тема внедрения одной культуры в поле другой и происходящих изменений. Это ярко демонстрирует проведенный анализ фильма «Безумные господа».

Список литературы

Dynamics of Krasnoyarsk Urban Space in the Early 21st Century / Yu. N. Avdeeva, K. A. Degtyarenko, S. V. Metlyaeva [et al.] // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2019. – Vol. 12, No. 6. – P. 953-974. – DOI 10.17516/1997-1370-0434. – EDN OYMWLO.

Ferguson, J. Of mimicry and membership: Africans and a new world society / J. Ferguson // Cultural anthropology. – 2002. – N.4. – P. 552-565.

Henley, P. The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema / P. Henley. – Chicago; London, 2009. – 536 p.

Influence of Climatic Conditions on the Traditional Economy of Small-Numbered Indigenous Peoples of Taymyr Dolgano-Nenets Municipal District (the Krasnoyarsk Territory) / Yu. N. Avdeeva, K. A. Degtyarenko, N. N. Pimenova, V. S. Luzan // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2017. – Vol. 10, No. 9. – P. 1282-1293. – DOI 10.17516/1997-1370-0136. – EDN ZEFBJ.

Nevolko, N. N. The Historiographical Review of the Scientific Literature of the Late XIX to the First Decade of the XXI Century Concerning the Problem of Ethnic Identification of the Khakass Ethnos / N. N. Nevolko // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2011. – Vol. 4, No. 6. – P. 823-836. – EDN NUMSPV.

Overview of Relevant Regional Culture Studies (the Krasnoyarsk Krai): Challenges and Approaches / K. A. Degtyarenko, S. V. Metlyaeva, D. S. Pchelkina [et al.] // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2019. – Vol. 12, No. 8. – P. 1568-1588. – DOI 10.17516/1997-1370-0465. – EDN UEXPPA.

Reznikova, K. V. Perspective Formats for the Development of Decorative and Applied Art of the Indigenous Peoples of the Krasnoyarsk Territory / K. V. Reznikova, N. N. Seredkina, Yu. S. Zamaraeva // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2017. – Vol. 10, No. 10. – P. 1573-1593. – DOI 10.17516/1997-1370-0155. – EDN ZRBRGD.

Rouch, J. Camera and Man / J. Rouch // Hockings P. (ed.) Principles of visual anthropology. – Berlin; New York, 1995. – Pp. 77-98.

Rouch, J. Ciné-ethnography. Essays and interviews edited and translated by Steven Feld / J. Rouch. – Minneapolis, MN., 2003. – 456 p.

Rouch, J. Our Totemic Ancestors and Crazy Masters // Hockings P. (ed.) Principles of visual anthropology / J. Rouch. – Berlin; New York, 1995. – Pp. 217-232.

Rouch, J. The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa / J. Rouch. – 1975. – 2(1). – Pp. 51–58.

Seredkina, N. N. Cultural and Semiotic Strategies of Constructing Indigenous Northern Ethnicity in Art (Based on the Yakut Art School) / N. N. Seredkina // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2015. – Vol. 8, No. 4. – P. 769-792. – EDN TPNVNER.

The Image of the Yenisei in the Paintings of Krasnoyarsk Artists / A. V. Kistova, K. A. Bulak, N. N. Pimenova [et al.] // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2020. – Vol. 13, No. 6. – P. 891-903. – DOI 10.17516/1997-1370-0613. – EDN VWGXBN.

Александров, Е. В. Визуальная антропология–путешествие на «машине времени» по чужим мирам / Е. В. Александров // Обсерватория культуры. – 2006. – №. 2. – С. 60-70.

Александров, Е. В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. / Е. В. Александров // Этнографическое обозрение. – 2014. – №. 4. – С. 127-140.

Ар, Н. А. Контент современных художников в социальных сетях (по материалам контент-анализа социальной сети tiktok) / Н. А. Ар // Цифровизация. – 2023. – Т. 4, № 1. – С. 18-30. – EDN XXAZRY.

Бакланов, Ю. А. Перформативные акты в современной российской музыкальной культуре на материале творчества группы «Shortparis» / Ю. А. Бакланов // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2024. – Т. 3, № 2. – С. 52-69. – DOI 10.31804/2782-4926-2024-52-69. – EDN DQLCPP.

Бойко, А. А. Мотивы ирландской мифологии в современной мультипликации на примере мультфильма Томма Мура «Песнь моря» / А. А. Бойко // Цифровизация. – 2023. – Т. 4, № 2. – С. 34-49. – EDN UOGMVK.

Бородина, М. А. Использование исторических сюжетов в произведениях красноярских художников как процесс региональной идентификации / М. А. Бородина // Северные Архивы и Экспедиции. – 2024. – Т. 8, № 2. – С. 81-95. – EDN HWPFUV.

Вологодский, Р. С. Описание и анализ творчества японского художника Икенага Ясунари / Р. С. Вологодский // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2023. – Т. 2, № 2. – С. 24-35. – EDN PNQKHF.

Воробьев, Н. С. Документы Дальневосточного краевого научно-исследовательского института в фондах архива Российской Академии наук / Н. С. Воробьев // Северные Архивы и Экспедиции. – 2024. – Т. 8, № 1. – С. 19-26. – EDN VYSFFF.

Грубер, М. «Включенное» этнографическое кино: межкультурное сотрудничество в исследованиях и кинопроизводстве / М. Грубер // Сибирские исторические исследования. – 2017. – №. 3. – С. 49-80.

Ермаков, Т. К. Анализ некоторых тенденций в истории генеративного искусства / Т. К. Ермаков, А. А. Омелик // Социология искусственного интеллекта. – 2022. – Т. 3, № 4. – С. 61-81. – DOI 10.31804/2712-939X-2022-3-4-61-81. – EDN JYTAQX.

Жигаева, А. А. Культурный поворот как методологический подход при изучении художественной культуры (на примере визуального искусства) / А. А. Жигаева // Северные Архивы и Экспедиции. – 2024. – Т. 8, № 2. – С. 126-132. – EDN KSLTUF.

Замараева, Ю. С. Глобальные трансформации, которые переживают индигенные народы Севера / Ю. С. Замараева // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1-1. – С. 1882. – EDN VIFGEF.

Замараева, Ю. С. Сложные формы этнической идентичности / Ю. С. Замараева // Северные Архивы и Экспедиции. – 2020. – Т. 4, № 2. – С. 75-89. – DOI 10.31806/2542-1158-2020-4-2-75-89. – EDN FJIAPV.

Ильбейкина, М. И. Роль визуальной антропологии в социальном конструировании ценностей: специальность 09.00.11 «Социальная философия»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук / Ильбейкина Мария Игоревна. – Красноярск, 2013. – 21 с. – EDN ZPCEAX.

Искусственный интеллект: фантастика из прошлого или реальное настоящее / С. В. Белоусова, Р. А. Рагимова, А. С. Суетина, Н. А. Сергеева // Социология искусственного интеллекта. – 2023. – Т. 4, № 3. – С. 41-55. – EDN CSGOUP.

Капельчук, К. А. В горизонте исчезновения: живопись, фотография, кино / К. А. Капельчук // Vita Cogitans: Альманах молодых философов. – 2013. – №. 7. – С. 39-44.

Карпицкий, М. Жан Руш. Жё сюи реалист / М. Карпицкий // Cineticle. – 2017. – №22. – Режим доступа: <https://cineticle.com/22-jean-rouch-je-suis-realiste/>

Квашнина, Ю. В. Изобретение традиций как социальная технология и культурные практики индустриализации Красноярского края 1960-1980-х гг. / Ю. В. Квашнина // Северные Архивы и Экспедиции. – 2024. – Т. 8, № 2. – С. 22-30. – EDN EQBAFM.

Кистова, А. В. Формирование коммуникативного (интерпретативного) этнографического метода в современном социальном познании / А. В. Кистова // NB: Проблемы общества и политики. – 2014. – № 11. – С. 62-72. – EDN SXREQB.

Кистова, А. В. Этнографический метод в социально-гуманитарных исследованиях / А. В. Кистова // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 6. – С. 900. – EDN RVDBCF.

Колесник, М. А. Искусственный интеллект в сфере культуры и искусства: обзор зарубежных публикаций / М. А. Колесник, А. А. Омелик // Социология искусственного интеллекта. – 2024. – Т. 5, № 2. – С. 59-72. – EDN WEJDDH.

Колесник, М. А. Образ поэта-творца в символизме Гюстава Моро / М. А. Колесник, Н. М. Лещинская, Е. А. Сертакова // Сибирский антропологический журнал. – 2019. – Т. 3, № 4. – С. 25-37. – DOI 10.31804/2542-1816-2019-3-4-25-37. – EDN BTGMGM.

Колесник, М. А. Особенности восприятия русского этноса в молодежной среде города Красноярска по результатам ассоциативного эксперимента со словом "русское" / М. А. Колесник // Социодинамика. – 2016. – № 4. – С. 59-67. – DOI 10.7256/2409-7144.2016.4.18270. – EDN VPBKJX.

Колесник, М. А. Специфика понимания слова "Родина" студентами Сибирского федерального университета / М. А. Колесник // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 2. – С. 648. – EDN SBWLZH.

Колесников, Д. Одержимость как феномен культуры и ее экранизация Жаном Русшем / Д. Колесников // Визуальная антропология: российское поле. Материалы конференции в рамках VI Московского международного фестиваля визуальной антропологии «Камера-посредник», 8-12 октября 2012 г. – 2012. – С. 43-46.

Копцева, М. С. Обзор современных антропологических исследований: тенденции и методы / М. С. Копцева // Сибирский антропологический журнал. – 2024. – Т. 8, № 1. – С. 76-85. – EDN AAOIOP.

Копцева, Н. П. Культурная память и этническая идентификация / Н. П. Копцева, Ю. Н. Менжуренко, К. А. Дегтяренко. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2022. – 250 с. – ISBN 978-5-7638-4502-0. – EDN NTSGGY.

Копцева, Н. П. Политика Совнаркома и Российской коммунистической партии (большевиков) по отношению к изобразительному искусству в 1917-1918 гг. / Н. П. Копцева, Ю. С. Замараева, Ю. Н. Менжуренко // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2024. – Т. 17, № 4. – С. 666-680. – EDN DGZUIP.

Копцева, Н. П. Техно-футуризм в современных социальных исследованиях / Н. П. Копцева, Ю. С. Замараева // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2023. – Т. 16, № 3. – С. 494-504. – EDN PPWTQU.

Король, Н. А. Социокультурные контексты теоретизации постправды как концепта теории культуры / Н. А. Король // Сибирский антропологический журнал. – 2023. – Т. 7, № 1. – С. 37-46. – EDN BDNDBL.

Круткин, В. Л. Визуальная антропология и «Безумные господа» Жана Руша / В. Л. Круткин // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2013. – Т. 16. – №. 1. – С. 182-196.

Круткин, В. Л. Гуманитарное знание в визуальной антропологии / В. Л. Круткин // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». – 2013. – №. 4. – С. 14-19.

Круткин, В. Фильм Жана Руша «Безумные господа» как гуманитарный проект / В. Круткин // Визуальная антропология: российское поле. Материалы конференции в рамках VI Московского международного фестиваля визуальной антропологии «Камера-посредник», 8-12 октября 2012 г. – 2012. – С. 31-42.

Крюкова, О. А. Франкоязычная Африка: универсалии и специфика киноязыка / О. А. Крюкова // Язык. Культура. Перевод. Коммуникация. – 2021. – С. 103-106.

Куприянова, А. А. Особенности киноязыка в фильмах визуальной антропологии / А. А. Куприянова // Сибирский антропологический журнал. – 2023. – Т. 7, № 2. – С. 27-36. – EDN ZYTPYL.

Лещинская, Н. М. Внедрение технологий искусственного интеллекта в России / Н. М. Лещинская, М. А. Колесник // Социология искусственного интеллекта. – 2023. – Т. 4, № 2. – С. 63-72. – EDN LNJOTJ.

Либакова, Н. М. Экспедиция в поселок Суринда Эвенкийского муниципального района. Дневник полевого исследования / Н. М. Либакова, Е. А. Сертакова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2018. – Т. 2, № 2. – С. 6-29. – EDN OSAXXV.

Лузан, В. С. Нормативно-правовая база для регулирования состояния декоративно-прикладного искусства коренных малочисленных народов / В. С. Лузан, Ю.

Н. Авдеева // Сибирский антропологический журнал. – 2017. – Т. 1, № 3. – С. 60-71. – EDN ZULYKT.

Лузан, В. С. Специфика концепта "социальное время" в контексте реализации культурной политики Российской Федерации / В. С. Лузан // Северные Архивы и Экспедиции. – 2023. – Т. 7, № 4. – С. 75-84. – EDN DKUEAP.

Методы изучения культуры / Н. П. Копцева, Ю. Н. Авдеева, К. А. Крупкина [и др.]; Сибирский федеральный университет, Гуманитарный институт. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2020. – 184 с. – ISBN 978-5-7638-4350-7. – EDN GEDBOV.

Михайлова, С. А. Проект системы искусственного интеллекта для сохранения музыкального наследия коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации: на примере музыкальной культуры хантов / С. А. Михайлова // Социология искусственного интеллекта. – 2023. – Т. 4, № 4. – С. 45-55. – EDN ПХУЛІ.

Монайкина, М. О. Роль виртуального музея в практике работы музейных центров (на примере Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова) / М. О. Монайкина // Цифровизация. – 2023. – Т. 4, № 3. – С. 17-26. – EDN OLFLGG.

Нимаева, Д. А. Влияние буддизма на Бурятское изобразительное искусство: обзор научной литературы (2013-2023) / Д. А. Нимаева // Цифровизация. – 2024. – Т. 5, № 1. – С. 56-64. – EDN SWJUAA.

Образ искусственного интеллекта в сериале «Черное зеркало» (2011-2019) / Н. М. Лещинская, М. А. Колесник, А. А. Омелик, Т. К. Ермаков // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2023. – Т. 16, № 8. – С. 1331-1342. – EDN VHEJDX.

Омелик, А. А. Анализ позиции творческих деятелей и институций в отношении авторского права на произведения, созданные с помощью ИИ / А. А. Омелик // Социология искусственного интеллекта. – 2023. – Т. 4, № 4. – С. 39-44. – EDN GQAZJH.

Пашова, Э. В. Роботы с искусственным интеллектом в современной визуальной культуре: анализ образа персонального помощника по уходу за здоровьем - Бэймакса - в полнометражном анимационном фильме «Город героев» и его сериальных продолжениях / Э. В. Пашова // Сибирский антропологический журнал. – 2023. – Т. 7, № 3. – С. 25-36. – EDN ZANNHD.

Пименова, Н. Н. Жанр советского плаката в изобразительном искусстве 1917-1922 гг / Н. Н. Пименова, А. А. Шпак, Т. К. Ермаков // Журнал Сибирского федерального

университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2023. – Т. 16, № 4. – С. 580-593. – EDN FGTYCS.

Политика визуальной антропологии. Интервью с Жаном Рушем (перевод М. Карпицкого) // Cineticle. – 2017. – №22. – Режим доступа: <https://cineticle.com/22-jean-rouch-visual-anthropology/>

Разлогов, К. Э. Кино-этнография-антропология / К. Э. Разлогов // Философские науки. – 2010. – №. 7. – С. 80-90.

Региональное своеобразие большого стиля: сибирский модерн / М. И. Букова, Н. Н. Пименова, Ю. С. Замираева, А. В. Кистова // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2023. – Т. 16, № 11. – С. 1956-1973. – EDN FNZYCV.

Румянцев, И. А. Философско-искусствоведческий анализ храма Нотр-Дам-дю-о в Роншане / И. А. Румянцев // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2023. – Т. 2, № 1. – С. 78-95. – DOI 10.31804/2782-4926-2023-2-1-78-95. – EDN NTEQNA.

Сергеева, Н. А. Методологические подходы к исследованию визуальной культуры / Н. А. Сергеева // Сибирский антропологический журнал. – 2023. – Т. 7, № 3. – С. 37-43. – EDN NCLRXL.

Сертакова, Е. А. «Шарыповское дело»: болезненная память и забвение в культуре сибирского города (на материале анализа документального фильма Ирины Зайцевой) / Е. А. Сертакова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2024. – Т. 8, № 1. – С. 64-73. – EDN AQVWCU.

Ситникова, А. А. Северные экспедиции и образ Арктики в зарубежной живописи XIX века / А. А. Ситникова // Северные Архивы и Экспедиции. – 2022. – Т. 6, № 1. – С. 240-249. – DOI 10.31806/2542-1158-2022-6-1-240-249. – EDN KEPVYT.

Ситникова, А. А. Художественный образ искусственного интеллекта в анимации XXI века / А. А. Ситникова, Е. А. Сертакова // Социология искусственного интеллекта. – 2022. – Т. 3, № 2. – С. 57-70. – DOI 10.31804/2712-939X-2022-3-2-57-70. – EDN FNLDPE.

Ситникова, О. Ю. Этнофикшн на примере творчества Жана Руша / О. Ю. Ситникова // Вестник магистратуры. – 2020. – №. 5-5 (104). – С. 90-92.

Смолина, М. Г. Художественный музей имени В.И. Сурикова как пространство для арт-критики / М. Г. Смолина // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2023. – Т. 2, № 4. – С. 59-68. – DOI 10.31804/2782-4926-2023-2-4-59-68. – EDN JMOELL.

Соболь, О. А. Традиционное визуальное искусство в эпоху цифровизации / О. А. Соболь // Цифровизация. – 2022. – Т. 3, № 4. – С. 20-31. – DOI 10.37993/2712-8733-2022-3-4-20-31. – EDN GEJKSO.

Трушкина, Е. Ю. Антропология визуальной коммуникации: история и методология / Е. Ю. Трушкина // Человек и культура. – 2014. – № 6. – С. 29-43.

Фролова, А. А. Влияние культуры эпохи Возрождения на моду XXI века на примере анализа коллекции одежды Dolce & Gabbana Alta Moda 2020 / А. А. Фролова // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2023. – Т. 2, № 4. – С. 36-45. – DOI 10.31804/2782-4926-2023-2-4-36-45. – EDN MVSMKD.

Хворостов, В. В. Основные проблемы внедрения ИИ в сферу искусства: по материалам публицистики 2018-2023 годов / В. В. Хворостов // Социология искусственного интеллекта. – 2023. – Т. 4, № 4. – С. 31-38. – EDN CIZFEA.

Холодкова, Л. М. Возможности технологий виртуальной реальности для современных культурных исследований / Л. М. Холодкова // Цифровизация. – 2023. – Т. 4, № 4. – С. 34-40. – EDN NEPSMI.

Шестакова, Н. Н. Уровни концептуализации справедливости: структура и динамика / Н. Н. Шестакова // Сибирский антропологический журнал. – 2023. – Т. 7, № 4. – С. 95-101. – EDN PXOYUI.

Шпак, А. А. Концепция «третьей культуры» Штефана бруннхубера: влияние искусственного интеллекта на общество и познание в XXI веке / А. А. Шпак, В. И. Кирко // Социология искусственного интеллекта. – 2024. – Т. 5, № 1. – С. 21-33. – EDN OVDTML.

Шпак, А. А. Проблемы применения технологий искусственного интеллекта в социологическом аспекте / А. А. Шпак // Социология искусственного интеллекта. – 2021. – Т. 2, № 4. – С. 43-46. – DOI 10.31804/2712-939X-2021-2-4-43-46. – EDN QVBASW.

Шпак, А. А. Фигура антагониста в эвенкийском эпосе / А. А. Шпак // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2024. – Т. 3, № 2. – С. 70-85. – DOI 10.31804/2782-4926-2024-70-85. – EDN HPGOTK.

Шурыгина, А. Д. Образ якутского народа в кинокартинах «Надо мною солнце не садится» (2019) режиссера Л. Борисовой и «Иччи» (2021) режиссера К. Марсаана / А. Д. Шурыгина // Цифровизация. – 2024. – Т. 5, № 2. – С. 71-82. – EDN TAYRZV.

Эволюция цифрового искусства: анализ NFT-платформ на основе торговой площадки «Opensea» / А. А. Шурманова, С. А. Михайлова, А. С. Суетина [и др.] //

Сибирский искусствоведческий журнал. – 2024. – Т. 3, № 1. – С. 29-48. – DOI 10.31804/2782-4926-2024-3-1-29-48. – EDN OBULPA.

Юрченко, В. В. Исторические и типологические особенности иллюстрации сказок Шарля Перро с конца XVII века до настоящего времени / В. В. Юрченко // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2023. – Т. 2, № 3. – С. 55-62. – DOI 10.31804/2782-4926-2023-2-3-55-62. – EDN HXTEGR.