

Визуальная антропология — путешествие на «машине времени» по чужим мирам

Новое тысячелетие проходит под знаком обострения межнациональных и межконфессиональных отношений. В этой ситуации особенно актуальной задачей становится воспитание общества в духе взаимопонимания и доброжелательности по отношению к представителям других культур — близких и далеких, экзотических и, казалось бы, хорошо известных. Визуальная антропология, использующая весь арсенал современных средств информации, возможности экранного искусства и достижения современной науки о человеке, представляется одним из самых действенных способов профилактики международных конфликтов. Сохранение образов малоизвестных и исчезающих культур, выявление их своеобразия и общечеловеческой сущности, осуществление диалога между представителями разобщенных миров — на этот широкий спектр гуманитарных целей и задач ориентирована визуальная антропология.

Почти двадцать лет прошло с тех пор, как Вячеслав Иванов и Ленарт Мэри в аудитории Дома кино рассказывали о весьма популярном на Западе направлении кинодокументалистики. За эти годы визуальная антропология в России проделала достаточно большой путь. Сегодня все реже приходится объяснять, что визуальная антропология — это отнюдь не простое использование изобразительных средств с целью фиксации физического облика представителей различных этносов. Тем не менее, по-прежнему, всего труднее ответить на вопрос, который задают впервые услышавшие о визуальной антропологии — а что это такое? И так же трудно смириться с тем, что чем больше лет над этим вопросом размышляешь, тем труднее на него отвечать.

Успокаивает лишь то, что вопрос этот мучает большую часть тех, кто занимается визуальной антропологией. Во всяком случае, на последней конференции в Геттингене, в которой участвовали чуть ли не все известные специалисты в данной области, на этот больной вопрос у каждого из выступавших был свой ответ. Нужно было видеть, с каким молодым задором дискутировали Жан Руш, Ричард Ликок, Джон Маршалл, Колин Янг, Джей Руби, Асен Баликси и другие, свою жизнь посвятившие становлению визуальной антропологии.

Видимо, следует признать, что визуальная антропология еще слишком молода, слишком бурно развивается, чтобы, находясь внутри этого не устоявшегося потока, можно было претендовать на сколько-нибудь исчерпывающие определения. Поэтому, осознавая всю обреченность затеи, можно лишь попытаться, исходя из собственного опыта работы в конкретных условиях, высказать ряд мыслей, соответствующих сегодняшнему пониманию состояния визуальной антропологии.

Можно предположить, что ощущаемая многими незрелость теории визуальной антропологии, вызвана, по крайней мере, двумя объективными причинами. Первая связана с очень широким полем проявлений и взаимодействий визуальной антропологии, что

многократно усложняет задачу вычленения в этом пространстве вопросов, прямо относящихся к конкретному предмету исследования. Вторая — в том, что большая часть теоретиков являются антропологами, и исследованию визуальной стороны явления, естественно, уделяют меньше внимания [1].

Истоки визуальной антропологии обычно видят в этнографическом кино. И если бы ситуация ограничилась прикладным использованием кинематографа, многих сложностей теоретического характера, может быть, и не возникло. Например, предмет исследования мог бы рассматриваться внутри такого прикладного направления, как теория научного кино. Но уже с 20-х годов прошлого столетия, начиная с триумфального явления «Нанука с Севера»¹, стало понятно, что в жизни общества возникло новое чрезвычайно мощное средство воздействия на коллективное сознание, далеко выходящее за рамки профессиональных этнографических задач. В свою очередь, сама антропология стала восприниматься у нас не просто заимствованной на Западе терминологической заменой этнографии, а как современная философская дисциплина, играющая активную роль в социальной практике.

Визуальная антропология оказалась своего рода синтезом двух новых социокультурных порождений XX века. Но и антропология как таковая находится в состоянии поиска собственного философского лица, обращенного как в историческое прошлое, так и в современность. А кинематограф развивается преимущественно в виде культурной творческой деятельности, относительно мало внимания уделяя теоретическому осознанию своих онтологических корней, уходящих в еще менее разработанную проблематику визуального мышления.

Хорошо развитое на Западе и до недавнего времени мало распространенное в России научное направление, изучающее человека во всем многообразии его личных и социально-природных проявлений, в отечественной обществоведческой литературе относительно недавно стало определяться как *культурантропологическое* [2]. В связи со стремлением этой гуманитарной науки рассматривать человека как сложное духовное образование, как результат исторических, социальных, природных и прочих воздействий, в совокупности формирующих многообразие мировых культур, аудиовизуальные средства оказываются неопределимым источником информации.

Именно в культурантропологии важнейшим способом получения знаний является непосредственное наблюдение за конкретными проявлениями жизнедеятельности человека. Благодаря способности наиболее полно, точно и объективно отображать

¹ Фильм «Нанук с Севера» (*Nanook Of The North*), премьера которого состоялась в 1922 г., принес славу его режиссеру Роберту Флаэрти. (Ред.)

происходящие события, в решении этой задачи аудиовизуальные средства не имеют конкурентов.

Взаимодействие гуманитарных наук, искусства и информационных технологий

За относительно короткую историю своего существования визуальная антропология успела проявить себя как достаточно разносторонняя деятельность, далеко выходящая за рамки кинематографической фиксации образа жизни экзотических народностей. Сравнительно небольшому кругу специалистов (особенно в таких странах, как Россия), которые недавно начали рассматривать эту деятельность в виде профессиональной, приходится работать в самых разных сферах общественной жизни.

В общем виде визуальную антропологию можно определить как комплексную (научную, творческую, организационную и информационно-технологическую) деятельность, направленную на получение и внедрение в социальную практику аудиовизуальной информации о *малоизвестных сторонах культуры* с целью осуществления *диалога культур* [3].

Формулировка «диалог культур» в современной теоретической литературе чаще всего используется для определения главной цели визуальной антропологии [1], хотя очевидно, что на эту цель ориентируется не только визуальная антропология. «Диалог культур» стал скорее своего рода лозунгом различных гуманитарных движений, пытающихся найти платформу для взаимодействия бесчисленных человеческих сообществ, как дошедших из глубины веков, так и образующихся из осколков прежних тоталитарных империй и пребывающих в эйфории от осознания собственной значимости и исключительности.

Некоторая неопределенность понятия «малоизвестные стороны культуры» оправдана стремлением включить в рассмотрение не только относительно неизвестные (архаичные, конфессиональные, малочисленные и т. п.) культуры, но и редко освещаемые (возрастные, региональные, маргинальные, профессиональные и т. д.) стороны так называемой европейской культуры.

Под *научной деятельностью* в этой области подразумевается весь спектр теоретических (и экспериментальных) исследований, ведущихся как в рамках непосредственно визуальной антропологии, так и с позиций сопредельных наук, включающих визуальную антропологию в сферу своих интересов. В первую очередь, это этнография и антропология (в более широком философском и культурологическом смысле), другие исторические и филологические науки (источниковедение, архивистика,

музееведение, фольклористика и проч.). Кроме того, киноведение, семиотика, психология, социология, т. е. практически все науки, изучающие человека. Чрезвычайно важен и актуален круг проблем, посвященных взаимодействию визуальной антропологии с системой образования, так как ее потенциал, ориентированный на воспитание через знакомство с малоизвестными сторонами человеческой жизни, с одной стороны, очевиден, а с другой — только начинает осваиваться.

Творческий аспект присутствует в любом виде человеческой деятельности. В визуальной антропологии это не только съемка и создание экранных сообщений, но и организационная деятельность по внедрению результатов визуально-антропологических исследований и информации в образовательную и социокультурную практики. Своеобразие творчества в визуальной антропологии и в сочетании научных и художественных интересов, и в новизне задач, связанных с отображением плохо известных и мало изученных сторон жизни. Отсюда вытекает и весьма трудная для рассмотрения проблема соответствия произведений визуальной антропологии сложившимся представлениям об искусстве.

Организационная работа в визуальной антропологии оказывается чрезвычайно важной и ответственной, особенно на начальном этапе ее развития, когда приходится одновременно решать и методические, и пропагандистские вопросы, к тому же относящиеся к разнообразным сферам деятельности.

Стремительное совершенствование информационных технологий, с одной стороны, способствует решению многих проблем визуальной антропологии, а с другой — ставит перед ней проблемы этического и эстетического характера, требующие оперативного рассмотрения. В свою очередь, визуальная антропология выдвигает новые задачи технологического характера, зачастую далеко выходящие за пределы ее интересов и оказывающиеся актуальными в других областях.

Сферы деятельности, перечисленные в определении системы, во-первых, проявляются независимо от визуальной антропологии и интересны для последней своими результатами. Во-вторых, в преобразованном виде они включаются в систему и, взаимодействуя, способствуют формированию собственного предмета визуальной антропологии как самостоятельной научной дисциплины, и, наконец, в-третьих, функционируя в рамках визуальной антропологии, обогащаются новыми результатами, возможными только в таком взаимодействии.

Разнообразие видов деятельности, относящихся к визуальной антропологии, делает затруднительным разделение их на фундаментальные и прикладные. Например, весьма актуальна в настоящий момент задача формирования обучающих курсов по визуальной

антропологии. Она достаточно остро стоит и на Западе, а в России оригинальные учебные пособия пока отсутствуют. В современных условиях, когда отечественные и переводные монографии исчисляются единицами, подготовка любого учебника не обойдется без рассмотрения фундаментальных вопросов.

Такой же поисковый характер имеют и разрабатываемые сейчас культурологические курсы с использованием визуально-антропологических материалов для средней и высшей школы. А если бы появились полноценные методики, учитывающие специфику восприятия аудиовизуальной информации и обеспечивающие их педагогическую эффективность, подобные исследования, несомненно, имели бы серьезное научное значение.

Такие занятия, как пропаганда визуальной антропологии, публикация и продвижение ее материалов в сферу образования, в музеи, в средства массовой информации предполагают вполне полноценное научное обоснование, будучи связаны с острейшими проблемами сохранения культурного наследия и ответственностью визуальных антропологов перед зрителями, реальными людьми, запечатленными камерой, и той культурой, которую они представляют.

В условиях относительно плохо разработанной теории языка документального кино, роль исследований зачастую выполняют аналитические разборы содержания фильмов. И, несмотря на неизбежные субъективность и прагматичность, они зачастую оказываются ближе к сути проблем визуальной антропологии, чем более абстрактные теоретические изыскания.

Одна из острейших проблем, связанных с трудностями поиска адекватного эквивалента визуальной информации в естественном языке, состоит в разработке полноценного описания ее материалов. Ее актуальность вызвана тем, что в визуальной антропологии, как правило, важным оказывается не производство единичного фильма, а создание комплекса материалов, в совокупности нацеленных на формирование многоаспектного представления о состоянии отображаемой культуры. Без решения этой проблемы невозможна полноценная комплектация аудиовизуальных архивов.

Эта проблематика является новой и для архивистики, и для источниковедения. Пока явно недостаточно внимания уделяется разработке вопросов создания баз данных; делаются лишь первые шаги по созданию методик архивирования с помощью современных информационных технологий.

Даже столь утилитарные области, как техника и технология съемок, запись звука, монтаж, архивирование, вывод информации в Интернет, являются в визуальной

антропологии предметом исследования. Их изучение имеет принципиальное значение для эффективности экранной коммуникации между представителями разных культур.

При всей важности и неизбежности рассмотрения множества аспектов, в совокупности составляющих сферу проявлений визуальной антропологии, представляется целесообразным выделение поля исследования, характерного именно для нее и наименее разработанного в примыкающих научных дисциплинах.

Специфика предмета исследования визуальной антропологии

В приведенном выше определении визуальной антропологии использовано понятие *аудиовизуальная информация* как включающее в себя помимо кино — телевидение, звукозапись, фотографию. Естественно, можно рассматривать каждый из этих видов визуальной антропологии самостоятельно, но есть основания и для интегрированного подхода, так как расширительное толкование понятия «киноязык» идентично «телевизионному языку» или «экранному языку» и включает в себя, естественно в преобразованном виде, все составные части аудиовизуальной информации. А именно в рамках теории киноязыка осуществлялись наиболее серьезные попытки изучения природы визуального мышления.

За относительно короткий период своего развития кинематограф включил в диапазон своего языка практически все остальные языки: театральные, пластику, цирковые трюки, изобразительные искусства, а чуть позднее и мир звуков, в том числе естественную речь и музыку, превратившись в наиболее интегративный, и, тем самым, наиболее универсальный и сильнодействующий язык XX столетия. Изобретение телевидения сделало киноязык еще более распространенным и усилило его синтетические возможности, но практически не внесло ничего принципиально нового в систему отображения и преобразования действительности по сравнению с первыми десятилетиями существования кинематографа.

Хотя в обыденном сознании кино воспринимается в первую очередь как игровое, на самом деле, если рассматривать его с позиции специфичности языковых возможностей, оно оказывается вне конкуренции именно как средство отображения не вымышленной, не театрализованной, а реальной жизни. И если главным критерием специфики языка, определяющим его место среди других языков, считать способность делать с его помощью только ему доступные открытия, то для киноязыка уникальной будет способность запечатлеть реальное протекание события в динамике.

До изобретения фотографии весь арсенал человеческих средств передачи

информации состоял из знаков, способных лишь в малой степени воспроизводить реальные формы (конечно, кроме театральных средств, скорее творящих и замещающих, чем отражающих действительность). Но фотография — лишь мгновение события, которое кинематографом может быть запечатлено в динамике и во всей своей временной протяженности. С этой точки зрения фотографию можно рассматривать как знак, как символ события. Своего рода звено при переходе от фиксации процесса к реалистическому рисунку, абстрактному знаку, иероглифу, букве, далее — к понятию, естественному языку, речи. В этом ряду динамическое конкретное изображение оказывается первичным, а все остальные языки можно рассматривать как средство его интерпретации.

Из такого построения можно сделать вывод об использовании всего арсенала синтетического киноязыка как дополнительного по отношению к первичному уровню динамической фиксации реальности. Игровой кинематограф так же может рассматриваться как способ замещения реальности театральными драматургическими средствами, позволяющими наиболее свободно осуществлять любое истолкование действительности.

Конечно, и фотография, и звукозапись в визуальной антропологии имеют свои специфические закономерности, далеко не всегда выводимые из кинематографических, что делает вполне обоснованными самостоятельные теоретические исследования этих областей, но и не исключает возможности рассмотрения их проблематики совместно с кинематографической или по аналогии с ней.

Выражение «малоизвестные стороны культуры» было употреблено в том числе и для того, чтобы подчеркнуть ориентацию на более глубокое освещение действительности, чем это происходит в средствах массовой информации. Диапазон интересов визуальных антропологов все время расширяется, в него включается отображение жизни представителей далеко не только этнических, но и профессиональных, региональных, возрастных, маргинальных, творческих, профессиональных и прочих сообществ. Современная визуальная антропология может включать в сферу своего внимания практически все жизнепроявления человека.

Конечно, можно попытаться выделить собственно визуально-антропологическую сферу внимания внутри всеохватывающих интересов документального кино. Например, сделав акцент на тех аспектах отображения жизни сообществ, когда герои съемки рассматриваются в контексте многочисленных взаимосвязей — традиционных, семейных, социальных, природных и т. д., характеризующих их культурную принадлежность к сообществу. Но, во-первых, вопросы, что понимать под понятием «культурное

сообщество» и, тем более, как его ограничивать и как выявлять наиболее характерных его представителей, весьма дискуссионны. Во-вторых, решать такую задачу сколько-нибудь последовательно чрезвычайно трудно. И едва ли найдется хоть один фильм, который бы мог выдержать критику с подобной позиции, что совсем не исключает его принадлежности к визуальной антропологии. В-третьих, попытку решить подобную задачу можно увидеть и в некоторых документальных фильмах, что и наблюдается, в частности, на фестивалях визуальной антропологии [4].

В связи с этим возникает проблема разграничения со сложившейся практикой документального кино не по объектному принципу, а по методологическому, когда в первую очередь должны исследоваться подходы и характер отношения к отображаемой действительности.

Несколько иначе выглядит анализ взаимоотношений визуальной антропологии с научными дисциплинами.

У антропологии, философии, киноведения — дисциплин, традиционно причисляемых к «ближнему кругу», имеется свой предмет исследования, в котором визуальная антропология либо совсем отсутствует, либо рассматривается как частная прикладная дисциплина. Тем не менее, их обращение к визуальной антропологии позволяет ввести в научный обиход принципиально новую информацию, которая раньше практически выпадала из рассмотрения этих дисциплин: отображающую реальные процессы взаимодействия между людьми, их исторические, родственные, природные связи; посвященную конкретным личностям, представляющим сообщества; передающую неповторимые темпо-ритмические характеристики каждой из изучаемых культур.

Определенное взаимодействие происходит и с такими дисциплинами, как психология, социология, семиотика, эстетика, этика и др. Но и самое гармоничное комплексное использование всех перечисленных и неназванных дисциплин еще не обеспечивает адекватности рассмотрения характерной для визуальной антропологии проблематики, так как ни одна из привлекаемых наук не располагает методами исследования, соответствующими тем явлениям и тем процессам отображения этих явлений, с которыми имеет дело визуальная антропология.

Зато визуальная антропология обладает собственными уникальными возможностями исследования, которых нет ни у одной из классических наук. Видеодокументирование позволяет приблизиться к самым сокровенным сторонам человеческого взаимодействия, способно отображать трудно осознаваемые при обычном наблюдении психологические проявления. Другое дело, что рефлексивные свойства документальной съемки еще по-настоящему не осмыслены. Но уже и сейчас материалы и

методы визуальной антропологии начинают привлекаться классическими науками и в виде иллюстративного материала, и в виде объекта исследования, и в качестве инструмента исследования. Более того, можно предположить, что некоторые проблемы упоминаемых дисциплин, не поддающиеся традиционным подходам, могут исследоваться с помощью методов и на принципах визуальной антропологии. Эта ситуация стала очевидной не только в антропологии, но и в социологии (видеонаблюдение), психологии (видеотренинг) и т..

Таким образом, есть все основания считать, что теория визуальной антропологии может претендовать на полноценное членство в научном сообществе, не только используя знания соседей, но и внося свой вклад в исследовательское взаимодействие.

Но пока полноценная комплексная интеграция в единую теорию визуальной антропологии не произошла, исследователи, представляющие ту или иную из сложившихся дисциплин, изучают визуальную антропологию преимущественно со своих позиций. Поэтому классические этнографы спорят с модернистами-антропологами, а практики-кинематографисты упрекают ученых в непонимании специфики визуального языка.

В каких же глубинных свойствах кинематографического отображения действительности можно увидеть возможность осуществления этой труднодостижимой цели, которую называют «диалогом культур»? Почему именно визуальная антропология претендует на выполнение такой роли? Разве широко распространенная и освоившая самые разнообразные способы воздействия на зрителя документальная кинематография не способна ставить перед собой эту задачу? И, может быть, не следует вычеркивать из рассмотрения игровой кинематограф, достижения которого в художественном освоении действительности неоспоримы?

Конечно, постановочное кино вносит неоценимый вклад в знакомство зрителей с образом жизни людей в самых отдаленных уголках планеты, поэтому вполне оправдано использование фрагментов игровых картин для иллюстрирования культурологических учебных курсов, что зачастую и происходит на практике. Только нужно учитывать, что любое произведение, даже самое талантливое, даже справедливо претендующее на отображение глубинных черт социокультурных проявлений своих героев, дает вымышленное представление о действительности. Может быть, даже лучшее, чем того заслуживает реальность, но всегда другое.

Собственно, это стремление сделать реальность более привлекательной, приблизить ее к сложившемуся нравственному и эстетическому идеалу, превратить экранное сообщение в наиболее соответствующее ожиданиям и возможностям восприятия как

можно более широкой аудитории, усовершенствовать реальность с помощью выразительных средств кинематографа зачастую характеризует и документалистику.

Можно справедливо возразить, что любое информационное сообщение не может быть слепком реальности и должно определенным образом воздействовать на зрителя, соответствовать его эстетическим представлениям и возможностям восприятия. Тем более что визуально-антропологическая съемка при всех своих особенностях остается разновидностью экранных искусств и пользуется тем же языком воздействия на зрителя. Недаром, шедевр Роберта Флаэрти считается общей для всех видов кино вершиной.

Отсюда вытекает объективная трудность выявления отличий визуальной антропологии от документального кино. Впрочем, вопрос не ставится о каких-либо границах, проведение которых сплошь и рядом зависит от позиции исследователя. Речь может идти только о выявлении определенных предпочтений и тенденций, в совокупности характеризующих специфику визуальной антропологии.

Главная особенность визуальной антропологии, вытекающая из сверхзадачи осуществления диалога культур, — роль посредника между теми, кого снимают и кому показывают снятое.

В большинстве случаев в практике кинематографистов нравственная коллизия сводится к отношениям между автором произведения и зрителем. Отображаемый мир обычно служит лишь материалом для создания произведения, за которое несет ответственность автор, как бы отчуждающий используемую действительность. В визуальной антропологии связь с попавшими на экран людьми в принципе не должна прерываться. Собственно, в этой более широкой и более ответственной нравственной позиции и можно увидеть главное отличие подхода, во многом определяющего специфику визуальной антропологии.

Естественно, речь идет не только (и не столько) об ответственности перед конкретными личностями, хотя это чрезвычайно серьезная проблема, сколько о своего рода исторической миссии по достоверному запечатлению облика той или иной культуры, зачастую безвозвратно исчезающей. И о формировании адекватного образа культуры, которая будет представлена другим культурам в качестве аргумента в их общении.

При таком понимании задачи в центре внимания исследователей оказывается *специфика визуально-антропологической коммуникации*. Речь идет о ситуациях, связанных с процессами запечатления жизни людей и демонстрации результатов съемки другим людям. То есть о явлениях, которые прямо определяют эффективность «диалога культур».

Предметом исследования в этом случае становится подготовка к съемке, включающая:

- отбор сюжетов и отношение к ним;
- всестороннее изучение культурного контекста, в котором эти сюжеты проявляются;
- поведение тех, кто снимает и кого снимают;
- характер съемки, обработка снятых материалов для их публикации;
- учет реакции потенциальных категорий зрителей и влияние на нее, даже помимо того воздействия, которое оказывает само экранное сообщение.

При таком синтетическом подходе к изучению кинематографических и этических закономерностей процесса отображения действительности можно говорить о новой складывающейся в рамках визуальной антропологии теории — *синэтике* [5].

Первая часть новообразования отсылает к *сінета* как к универсальному термину, расширительное толкование которого соответствует синтетическому аудиовизуальному языку, который родился кинематографическим, а в настоящее время может рассматриваться в качестве экранного кино-теле-компьютерного языка, включающего и фотографию, и звук, и графику. Таким образом, термин «синэтика» отвечает нацеленности исследования на совместное рассмотрение эстетических и этических закономерностей, определяющих характер творческой деятельности при отображении реальных жизнепроявлений человека средствами аудиовизуального языка.

Проблема этической ответственности автора перед героями его произведений в XX в. особенно остро встала в связи с превращением телевидения в общедоступный универсальный канал коммуникации. Пока культурное взаимодействие осуществлялось традиционными средствами — театром, литературой, изобразительным искусством, этические отношения возникали в основном между автором и зрителями или читателями. Герои произведений при этом во внимание не принимались, так как это были либо вымышленные персонажи, либо, в случае с портретом, существовали прямые отношения между автором и моделью.

При более непосредственном характере отношений с персонажами в журналистике существует возможность прямого контакта автора с героями публикаций, что позволяет эти отношения конкретизировать.

Телевидение в еще большей степени, чем документальное кино, имеет дело с людьми, часто не посвященными в правила коммуникативного взаимодействия и не представляющими его последствий. Положение усугубляется еще и тем, что людей

зачастую снимают в экстремальных ситуациях, без спроса вторгаясь в их личную жизнь и неизбежно нарушая границы персональной неприкосновенности.

Здесь уместна аналогия с ситуацией, возникающей в сфере литературного творчества. При публикации произведений, создаваемых на основе вымысла, этические проблемы сводятся к ответственности автора перед читателями. Но мемуары, дневники, письма практически всегда вызывают серьезные трудности при решении вопроса об их обнародовании. В этом случае затрагиваются интересы не только самого автора, но и других людей, жизнь которых предполагается сделать публичной.

Правда, в случае с литературными материалами, у публикаторов всегда есть возможность сослаться на авторитет автора и его право на собственное видение освещаемых коллизий. В этом случае речь идет об отношении автора к тем или иным персонажам и о его праве на свою позицию при изложении событий. При литературном освещении действительное бытование отображаемой реальности представляется лишь в свете столкновения различных интерпретаций, и этические споры по ее поводу сведены к праву интерпретаторов на обнародование своих позиций.

Такая ситуация складывается в любых произведениях, имеющих дело с языком, не способным прямо фиксировать и воспроизводить образы реальности: литературным, пластическим, изобразительным, языком театра и постановочного кинематографа.

Документальное кино, телевидение и фотография выходят из этого ряда. В их произведениях возникает необходимость учитывать в качестве равноправного члена нравственного договора не только автора и зрителя, но и запечатленную действительность, персонифицированную в людях, запечатленных объективом камеры.

Как ни удивительно, в отечественных исследованиях, посвященных кинематографической и телевизионной документалистике, эта проблема большого интереса не вызывает. Во всяком случае, можно сослаться на мнение Сергея Муратова, компетентности которого можно доверять [6].

Причину такого положения можно увидеть в истории и изначальной ориентации нашей документалистики, пути которой во многом были определены Дзигой Вертовым еще в 20-х годах прошлого столетия. В одной из ранних деклараций этого выдающегося и противоречивого режиссера было высказывание, в котором можно видеть разгадку трагичности не только его собственного творческого пути, но и многих его последователей: «Мы исключаем временно человека как объект кино съемки...» [7].

И хотя даже среди соратников Вертова не было единодушного признания этих его постулатов², существовавшая безоговорочная установка на идеологическое кино явно не способствовала формированию сколько-нибудь ответственного отношения советской документалистики к мнению людей, попадавших в кадр.

Конечно, и в настоящее время озабоченность кино и телевидения проблемой выживания в условиях первоначального накопления капитала не слишком способствует соблюдению этических установок. И, тем не менее, многие документалисты хорошо осознают необходимость предельного внимания и уважения к своим героям. «Права одного человека (говорю об авторе) по отношению к изображению другого неизбежно ограничены», — считает один из ведущих российских режиссеров Дмитрий Луньков [8]. А тенденции формирующегося «открытого общества» на фоне угрозы передела жизненного пространства с неизбежностью будут все более остро ставить вопрос о необходимости нравственного договора между людьми, сообществами, народами.

Как уже говорилось, в рассматриваемой проблематике много общих областей исследования. У направления, определяемого предлагаемым термином «синэтика», можно найти сходство с относительно малоизвестным в нашей стране понятием *синефилия*, предложенным преемником Андре Базена на посту журнала «Кайе дю синема» Сержем Данеем [9]. Правда, С. Данея интересуют в основном связи, возникающие между зрителем и наиболее выдающимися с его точки зрения произведениями игрового кинематографа, а синэтика рассматривает взаимоотношения в триаде «зритель — автор — участник съемки в документалистике». И все же близость обоих подходов представляется очевидной, так как в центре их внимания часто оказываются схожие психологические механизмы эмпатии и отождествления, о которых речь будет идти позже.

«Созвучная камера» — съемка на этических принципах

Только съемка длительными по протяженности планами позволяет создавать иллюзию «проживания» в объемном пространстве. При этом съемка неподвижной камерой, планом одной крупности не решает задачи, так как в отличие от постановочного кино в документальном кинематографе принципиально нельзя режиссировать и всячески регламентировать поведение людей. В то же время, любое активное перемещение оператора с камерой, а тем более с использованием технических средств (крана, тележки,

² Недаром некоторые из его операторов считали, что их материалы, снятые в дальних экспедициях, могли иметь более самостоятельное значение по сравнению с тем видом, который они приобретали в вертовских фильмах.

даже стэдикама³), неизбежно будет приковывать внимание участников события, невольно нарушая естественность их поведения. Чаще всего оператору приходится сводить к минимуму свои передвижения и прибегать к использованию трансфокатора⁴.

Поэтому в большинстве случаев, даже последовательным сторонникам «наблюденческого» кинематографа — таким как Сергей Дворцевой или Виктор Косаковский, не удастся полностью избежать эффекта «стекла», отделяющего оператора, а значит, и зрителя, от мира людей на экране.

Впрочем, можно ли (и следует ли) ставить вопрос о преодолении этого барьера? Не надумана ли такая проблема и имеется ли возможность ее решения?

В истории кино есть устойчивая традиция ориентации на этическую нравственную позицию, последовательное развитие которой представляется одним из наиболее перспективных путей освоения кинематографом глубинных пластов существования человеческого сообщества.

Общепризнанным открывателем этого направления считается уже упоминавшийся Роберт Флаэрти. Есть ли еще в истории кино пример, когда фильм, созданный в начале века, совершенно не поддается разрушающему воздействию времени? «Нанук с Севера» — первая работа дотоле никогда не снимавшего фильмы режиссера, мгновенно завоевала симпатии тогдашних зрителей во всем мире и не перестает поражать до сих пор. Загадке этого удивительного феномена посвящено великое множество работ. Им одинаково восхищаются и обыкновенные зрители, и кинематографисты-постановщики, и документалисты, и антропологи.

Кинематограф свое существование начинал как хроникальный, но постепенно в глазах широкой публики на первое место стало выходить игровое кино, быстро изживавшее свою театральную вторичность и превращавшееся во всеми признаваемый новый вид искусства. Нужно было появиться фильму Флаэрти, чтобы стало понятно: фильм на документальном материале также может быть вполне самостоятельным художественным произведением. Уже в этом можно видеть серьезный вклад в развитие кинематографа. На самом же деле урок Флаэрти гораздо значительнее.

Дело было не в том, что «Нанук» рассказывал о малоизвестной жизни эскимосов (еще операторы Люмьера снимали экзотические народы в самых отдаленных уголках планеты; брали киноаппарат в экспедиции и этнографы) и не каких-либо изощренных драматургических приемах, приключениях или интригах. Фильм состоял из эпизодов,

³ Стэдикам — надеваемый на оператора металлический жилет с мягкими прокладками, к которому с помощью металлического рычага на шарнирах крепится камера. (Ред.)

⁴ Трансфокатор — устройство, позволяющее изменять фокусное расстояние видеокамеры в широких пределах. (Ред.)

неторопливо рассказывающих о вполне обыденных занятиях, составляющих круговорот повседневного существования. Другое дело, что эти эпизоды были тщательно отобраны и в совокупности создавали образ бытия конкретного человека в его взаимосвязях с семьей, народом, природой, историей рода. В результате без каких-либо деклараций, без экспрессивных преувеличений, очень простыми средствами Флаэрти сумел передать зрителю свое ощущение высокой ценности естественной жизни маленького северного народа, живущего вдали от цивилизации на окраине мира.

Не будучи ни профессиональным кинематографистом, ни ученым антропологом, Флаэрти показал, что существует другой подход, может быть не заменяющий традиционные художественные и научные методы, но претендующий на их синтезирование или, по крайней мере, на создание нового направления, которое позднее получило название — «визуальная антропология». Воспользовавшись универсальным методом наблюдения, Флаэрти преодолел его профессиональную предназначенность, перейдя через грань, разделяющую снимающего и участников съемки. Уникальность его метода состояла в умении погружаться в жизнь героев, что позволяло показывать ее изнутри, достигая предельной достоверности.

И дело даже не в том, что в отличие от кинематографистов Флаэрти подолгу жил вместе со своими будущими героями и к съемкам приступал только тогда, когда, как ему казалось, он достаточно хорошо их узнавал⁵, а в удивительном таланте искренне восхищаться людьми чужой цивилизации и в умении передавать свою влюбленность буквально в каждом кадре.

Именно в доминировании нравственной позиции над ориентацией на сенсационность, экзотичность и эстетичность явлений, как правило, характерной для кинематографистов, или на научный интерес, типичный для исследователей-антропологов, можно видеть разгадку феномена творчества Флаэрти. Благодаря этой позиции кинокамере впервые удалось показать жизнь конкретного человеческого сообщества изнутри, преодолев завесу над внутренним миром человека и его сокровенными взаимосвязями с окружающим миром. И в этой же позиции можно видеть главный принцип, определивший со временем специфику визуальной антропологии как ориентацию на осуществление «диалога культур», возможного только при условии честного, равноправного, доброжелательного отношения к людям — представителям малоизвестных миров, попадающих в поле зрения камеры.

⁵ Антропологами практика длительного проживания была к тому времени уже освоена.

Попыткой приблизиться к решению этой задачи в современных условиях является разработанная и применяемая в Центре визуальной антропологии Московского государственного университета методика съемки «созвучной камерой» [10].

Цель новой методики — сохранить естественную атмосферу события, достоверность поведения участников съемки. В идеале — получить видеодокумент, в котором бы запечатлелись сущностные проявления снимаемой культуры, ее глубинные закономерности; добиться того, чтобы люди с экрана выглядели в глазах зрителей представителями своего сообщества, равноправными участниками диалога со зрителями, относящимися к другим культурам.

Кроме того, авторы методики исходят из предположения, что реальные события могут обладать специфическим, только им присущим свойством художественной ценности, которое не привносится в результате использования внешних приемов обработки материала средствами искусства, а выявляется в самом событии как бы изнутри, благодаря стремлению автора к проникновению в его ткань и слиянию с ним. Эффект достигается за счет бережного отношения к пространственно-временным, темпоритмическим, звуковым характеристикам события. В этом случае оно воспринимается как самостоятельная эстетическая ценность, которую необходимо как можно тщательнее сохранить в его целостности, выявив при этом его наиболее важные художественно-выразительные стороны.

Конечно, постановка подобных задач стала возможна только на определенном этапе развития экранного языка, когда появились оперативные легкие видеокамеры, позволяющие подолгу снимать без перерывов, без подготовки, в условиях, мало пригодных для сложившегося кино- и телепроизводства.

Успешность решения поставленных задач зависит от выполнения, по крайней мере, двух условий. Сами снимаемые события должны обладать явной или потенциально выявляемой сущностной художественной значимостью. Как правило, этому отвечают традиционные проявления культуры: обряды, ритуалы, веками отработанные действия, в которых, как это ни парадоксально, может очень ярко проявляться творческое начало. Очень важным условием оказывается глубина личностей, с которыми происходит общение, их выразительность, состояние, готовность к диалогу с камерой.

Серьезные требования предъявляются и к участникам съемки, и в первую очередь к оператору. В методике «созвучной камеры» привычное для съемочной группы разделение функций серьезно нарушается. Процесс подготовки может протекать как угодно, и в нем могут участвовать разные специалисты, но во время самой съемки главной фигурой оказывается оператор, вступающий в непосредственный, «глаза в глаза» контакт с теми,

кого он снимает. Очень часто оператор оказывается один на один с теми, кого снимает, вынужден вести с ними разговор одновременно со съемкой.

И как в каждом диалоге, успех зависит от обеих сторон: от значительности и расположенности одних и от умения услышать, понять и передать свои ощущения пленке другого. Это умение оператора входить в сочувствующий контакт не только с незнакомыми людьми, но и, как правило, с представителями неизвестной культуры является главной особенностью новой методики. Это не только отличает ее от распространенных подходов к съемке, но и ставит перед оператором целый ряд новых требований, правда, при этом существенно расширяя привычный диапазон его возможностей.

Пристальное изучение особенностей снимаемой культуры, предварительное знакомство с людьми, умение оправдывать доверие тех, кто допустил до сколько-нибудь откровенного общения, — все это необходимые условия для любых видов визуально-антропологической деятельности. Оператору, владеющему навыками «созвучной камеры», необходим также определенный характер профессионального кинематографического мастерства, позволяющий работать в импровизационном режиме, без предварительной подготовки места съемки, зачастую неожиданно, без возможности влиять на реальный ход события, когда главной задачей ставится сохранение его естественности.

Но, пожалуй, наиболее специфическим условием является психологическая установка оператора на выдвинутый Ницше принцип «гостеприимства чужому» [11], определенная *эмпатия*, направленная на представителей новой для него культуры. В этом случае возникают аналогии с творческим процессом, близким тому, о котором писали Л. Толстой и Г. Флобер, имея в виду растворение в образах своих героев.

Эта хорошо известная в психологии творчества установка реализуется через механизм отождествления с теми, на кого она направлена и позволяет наиболее полно погрузиться в мир мыслей и чувств людей, с которыми протекает общение. Процесс отождествления (идентификации) протекает на бессознательном уровне и выступает как единство проекции и интроекции, когда, с одной стороны, происходит приписывание личностью своих особенностей, склонностей, побуждений и чувств другим людям, а с другой — присвоение личностью наклонностей, потребностей и чувств других людей. Насколько эмпатическая установка будет способствовать эффективности диалога зависит от определенного баланса, равновесия между проекцией и интроекцией [12].

Представляется, что такая психическая установка может помочь оператору достичь наиболее полного соучастия, наиболее точно передать ход и сущность снимаемого события, обеспечить его документальную достоверность.

Творческая активность снимающего при этом чрезвычайно велика. Очевидна также высокая степень его субъективности, но она при этом принципиально направлена не на преобразование действительности ради априорной художественной цели, а на погружение в эту действительность с целью проявления в ней тех состояний, которые могут восприниматься как эстетические.

Наблюдается серьезная смена модели поведения оператора на съемке по сравнению с тем, как это происходит обычно. Он не вмешивается в событие, не пытается его реконструировать, повторить, расчленить с целью отбора выразительных кадров, наиболее точно соответствующих изначальной цели. В то же время он не становится в позу отстраненного наблюдателя, с художественным или исследовательским интересом фиксирующего происходящее и неизбежно оказывающегося в несколько высокомерной позиции «над схваткой», неуместной для равноправного диалога и уязвимой с этической точки зрения. Также совершенно неприемлемой представляется съемка «скрытой камерой», полностью исключаящей саму идею диалога.

«Созвучная камера» добивается эффекта невмешательства в событие, сохранения его правдивости и цельности принципиально другим способом. Оператор, который пытается передать событие как можно точно и полно, ведет себя предельно открыто: приближает камеру к участникам, двигается вместе с ними внутри события, стараясь при этом быть тактичным и ненавязчивым, как бы растворяясь внутри действия. Очевидно, насколько важно при этом виртуозно владеть камерой, целенаправленно и сдержанно импровизировать, без лишней суеты точно реагировать на происходящее. Все это должно помочь решению весьма трудной задачи выявления глубинного смысла происходящего и, как сверхзадачи, духовной сущности снимаемой культуры.

Конечно, такое поведение оператора и достижение успеха возможны только при условии изначального допущения доверия между участниками съемки и последовательной его поддержки.

Но даже выполнение всех этих условий еще не гарантируют художественный результат. Решение этой задачи далеко не всегда зависит только от снимающего. Не исключено, что само событие или люди в нем участвующие, могут не обладать ожидаемыми качествами, и все старания автора окажутся напрасными. Различие эпизодов, в которых удалось или не удалось добиться художественного эффекта, и станет тем критерием, на основе которого можно будет производить монтаж фильмов, имеющих художественные или научные прикладные цели. Во всех случаях методика «созвучной камеры», в основе которой лежит установка на эмпатию, на отождествление с героями,

обеспечит передачу психологической подлинности события, его достоверность, сохранит реальную атмосферу.

Такой внутренне непротиворечивый подход к съемке позволит создавать на ее основе разные произведения, ориентированные как на узкий круг специалистов, так и на широкую непрофессиональную аудиторию. Хотя говорить о широкой аудитории все же надо с осторожностью, так как помимо предполагаемого интереса к чужой культуре от публики требуется еще умение и склонность погружаться в разворачивающееся на экране событие: способность к соучастию, отождествлению — в принципе 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 массированное воздействие на зрителя либо прямо с коммерческими и идеологическими целями, либо для развлечения. К сколько-нибудь напряженной творческой работе, совместной с авторами и участниками экранного события, современный зритель часто оказывается не готов. Но это уже знакомые трудности, всегда сопровождающие начальный этап становления нового направления в искусстве и науке.

Преодолеть эти трудности, по-видимому, можно как последовательной продуманной политикой продвижения визуально-антропологических картин на телевидение, может быть, в начале на региональных и кабельных каналах, так и организацией камерных просмотров в клубных, музейных, учебных аудиториях в сопровождении комментаторов, объясняющих особенности установки на восприятие таких произведений. Успешность экранной коммуникации во многом будет зависеть не только от готовности ведущего принять психологическую установку фильма, но и от умения настроить на нее зрителя.

Естественно, описываемая методика не претендует на вытеснение других подходов, традиционно существующих в визуальной антропологии и документальном кино. Ее задача — найти универсальный способ видеодокументации, снимающий противоречия между научными и художественными устремлениями, позволяющий отвечать современным тенденциям антропологии. Представляется, что она может иметь и более широкое применение, связанное с интересами складывающегося «открытого общества», которое вовлекает с помощью современных электронных технологий огромное число непрофессиональных авторов в процесс открытия малоизвестных и исчезающих культур, в увлекательное путешествие по далеко отстоящим во времени и пространстве мирам.

Своим принципиально новым подходом к неангажированному устремленному к раскрытию тайн человеческого сосуществования отражению действительности «созвучная камера» может быть интересна и для профессионалов-документалистов. Но в первую очередь, описанная методика ориентирована на сугубо визуально-антропологические задачи. Она нацелена не на единичный конкретный заказ на создание фильма, а на долговременную тематическую работу по формированию фонда материалов по одной или нескольким культурам, когда фильм является лишь частью комплексной деятельности.

При таком подходе непосредственно работе над фильмами выделяется не так уж много времени. Да и собственно фильмы составляют лишь малую часть от того огромного объема материала, который приходится снимать, чтобы запечатлеть многообразные аспекты жизни исследуемых сообществ. Видеодокументация, которая по тем или иным причинам не превратилась в фильмы, имеет не меньшее значение и обладает не меньшим этико-эстетическим потенциалом, чем те кадры, которые были отобраны для монтажа фильмов. А в совокупности они представляют собой неоценимый видеофонд, своего рода видеомониторинг жизни определенного культурного сообщества на протяжении нескольких лет.

Так, по старообрядческой тематике в Центре визуальной антропологии МГУ снято около 800 часов видеодокументаций в разных регионах России — в Поволжье, Приуралье, Молдавии, на Северном Кавказе, Украине, Алтае. На их основе сделано около двадцати фильмов, в которые вошла лишь сотая часть общего объема материалов. Но неиспользованные материалы не менее важны, чем сами фильмы. Они часто отличаются большей полнотой, цельностью, в них иногда сильнее ощущается атмосфера, характеризующая реальную жизнь. Такие материалы, даже не прошедшие минимальную монтажную обработку, со всеми неизбежными операторскими огрехами, оказываются для специалистов, занимающихся данной тематикой, неоценимым источником информации, обладающим важнейшим для исследователей свойством — предельной достоверностью. И с каждым годом такие материалы становятся все более ценными, будучи наиболее полными свидетельствами реального облика постоянно меняющихся и зачастую безвозвратно исчезающих культур.

Естественно, при этом возникают серьезные проблемы, связанные с необходимостью большой работы по описанию, предварительной монтажной обработке, систематизированию, обеспечению дополнительной информацией, вводу в базу данных, подготовке к переводу на другие носители для долговременного хранения.

При таком подходе серьезно меняются приоритеты. Фильм оказывается не единственным и не главным результатом работы. Не теряя собственного значения, он

скорее представляет тот большой корпус видеодокументаций, на основе которого он создается.

Принципиально должна меняться и роль видеодокументаций. Из подсобного, а иногда и чернового материала, они превращаются в значимый самостоятельный продукт, подлежащий и прямому использованию, и являющийся материалом для построения на его основе других сообщений. Все эстетические и этические требования, обычно предъявляемые к фильму, распространяются и на видеодокументации.

Сообщений, построенных на их материалах, иногда из одних и тех же фрагментов, но в разных комбинациях и под разным углом зрения, может быть достаточно много — в зависимости от целей, которые стоят перед автором, или перед теми людьми, получающими доступ к этим материалам. На их основе могут создаваться иллюстрации к научным сообщениям или к учебным занятиям, научно-популярные и учебные фильмы, обзорные фильмы, претендующие на достаточно полное представление образа культуры, или, напротив, относительно локальные, посвященные какому-то отдельному ее проявлению.

Синэтика и современная коммуникативная ситуация

Особая, актуальная и трудно решаемая задача — показ материалов и фильмов визуальной антропологии по телевидению.

Следует учитывать, что хотя права автора на материалы и его приоритет в их использовании являются очевидными и несомненными, при коллективной работе в группе и при заключении договоров с другими лицами создатель материалов перестает быть единственным автором произведения, а иногда может и вовсе потерять контроль над окончательным результатом. В этом случае возникает новая, пока недостаточно изученная и не регламентированная ситуация с определением степени этической ответственности за публикуемые материалы. Какие-то ограничения можно ввести при заключении договоров, но на авторе по-прежнему остается ответственность за отбор и содержание передаваемых материалов.

Перспектива вывода этих материалов в Интернет вызывает дополнительные сложности, связанные с неконтролируемым доступом к материалам.

Пока с видеодокументациями работают авторы съемок, или они демонстрируются специалистам, знающим систему этических установок, характерных для отображаемого сообщества, как правило, действует конвенция, сложившаяся между антропологами и конкретными людьми в ходе многолетних исследований. Но как быть в тех случаях, когда

материалы будут показаны зрителям, не имеющим представления об этических правилах, существующих в той или иной культуре?

Конечно, для визуальной антропологии перспективы, которые открывает развитие современной информационной технологии, представляются чрезвычайно обнадеживающими. За ними видится решение многих проблем, которые в настоящий момент кажутся трудно разрешимыми. Это и портативные светочувствительные цифровые видеокамеры, и совершенные микрофоны, позволяющие на все более высоком техническом уровне проводить видеосъемку в самых трудных условиях. Это и возможность самостоятельно формировать видеоархивы на долговременных носителях, и настольные видеокomпьютерные системы, освобождающие автора от необходимости прибегать к услугам профессиональных студий при обработке видеоматериалов и создании сообщений разного назначения. Наконец, триумфальное развитие Интернет, за несколько лет радикально изменившее мировую коммуникативную ситуацию.

Уже сейчас существуют сайты, которые ставят своей целью сделать доступными материалы визуальной антропологии заинтересованным пользователям. В Европе эту работу начали Геттингенский институт научного фильма, Парижский музей человека, Северная ассоциация визуальной антропологии. Начинается формирование подобных сайтов и в России. И хотя на настоящем этапе предполагается введение ряда технических и юридических ограничений, которые должны как-то регулировать доступ к информации, несомненно, что никакие препятствия не смогут остановить процесс «опубликования», который всегда был для визуальной антропологии одним из наиболее дискуссионных.

Если при создании единичного фильма авторы могут учесть определенные запреты и с необходимым тактом обойти острые моменты, то в видеодокументациях, преимущество которых именно в полноте отображения жизни конкретных групп населения, проделать нужные операции бывает очень трудно без потери главного свойства — полноты и достоверности.

Очевидно, что впоследствии неизбежно придется решать задачу очень строгого отбора материалов, которые можно публиковать. Может быть, имеет смысл вводить определенные временные ограничения, как это принято при публикации мемуаров, или подумать над формированием соответствующего этического кодекса, учитывающего, что материалы визуальной антропологии, как правило, затрагивают интересы не только конкретной личности, а целого сообщества. И чем меньше такая группа населения, чем острее она ощущает необходимость сохранения своей культурной идентичности, тем болезненнее воспринимаются любые действия, способные нанести моральный ущерб.

Список литературы

1. *Рокитянский В.Р.* Визуальная антропология: частное расследование. М.: МГУ. ТЕИС. — 2000.
2. *Емельянов Н.Г.Скворцов Н.Г.* Состояние и перспективы культурной антропологии// Социально-политический журнал. — 1993. — № 7.
3. *Александров Е.В.* Система визуальной антропологии в России: ступени «погружения» и проблемы// Материальная база культуры. Вып. 1. — М.: Информкультура РГБ, 1997.
4. *Александров Е.В.* О двух подходах к созданию антропологических фильмов (комментарии к прошедшему фестивалю)// Салехард 2000. — М.: ЦВА МГУ, 2000.
5. *Александров Е.В.* Синэтика и открытое пространство «всемирной паутины»// Материальная база сферы культуры. Вып.1. — М.: Информкультура РГБ, 2003.
6. *Муратов С.* «Открытие Флаэрти»// Каталог фестиваля «Флаэртиана — 95». — Пермь, 1996.
7. *Вертов Дзига.* Статьи. Дневники. Замыслы. — М.,1966.
8. *Луньков Д.* Свобода и плен монтажа// Каталог фестиваля «Флаэртиана — 2000». — Пермь, 2002.
9. *Ямпольский М.* Синефилия как эстетика. Заметки читателя книги Сержа Данея «Упражнение пошло на пользу, сударь» // Киноведческие записки. Вып. 53. — М.,2001.
10. *Александров Е.* «Созвучная камера» в «диалоге культур». // Материальная база сферы культуры. Вып.2. — М.: Информкультура РГБ, 1998.
11. *Рокитянский В.* Время встречи. Этнограф и «другой»: логика развития этнографического самосознания в XX веке //«Гуманитарный симпозиум «Открытие и сообщаемость культур». — М.: Путь,1986.
12. *Сарджвеладзе Н.И.* О балансе проекции и интроекции в процессе эмпатического взаимодействия. //Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. Т.3. — Тбилиси: Мецниереба, 1978.