

Министерство науки и высшего образования Российской
Федерации
ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет
им. М.К. Аммосова»
Филологический факультет
Кафедра общего языкознания и риторики

**АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА
КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗА СЕВЕРА
(НА МАТЕРИАЛЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ЭТНОКИНО
ЯКУТИИ)
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)**

Специальность (направление): 45.04.01
Филология Специализация (профиль)
Лингвокультурология

Выполнила: студентка 2 курса
группы М-ЛК-18 ФЛФ СВФУ

Горохова Анна Ивановна

Руководитель: д.филол.н.,
доцент
Габышева Л.Л.

Якутск - 2020

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр
ВВЕДЕНИЕ.....	3
.....	
1. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ КАК СПОСОБ ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА.....	9 9 16
1.1 Конструирование образа региона.....	21 29
1.2 Кинофильм как знаковая система.....	
1.3 Монтажные теории и язык кино	37 37
1.4 Этнографическое кино как объект визуальной антропологии.....	42 47 54
2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ КИНООБРАЗА СЕВЕРА.....	58 77 82
.....	
2.1 Этнокино Якутии.....	
2.2 Концепт «Хоту/Север» в лингвокультуре якутов.....	
2.3 Изобразительные средства создания образа Севера	
2.4 Выразительные средства создания образа	

Севера.....

2.5 Семиотический подход к воображаемому Северу в этнокино

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....

.....

ЛИТЕРАТУРА.....

.....

ВВЕДЕНИЕ

Происшедшие во второй половине XX – начале XXI вв. изменения в коммуникативной реальности предъявляют новые требования к лингвистическому исследованию. Все меньшее место в массовом потреблении текстов занимают сугубо вербальные произведения, свободные от элементов других семиотических систем. Кино как явление массовой культуры представляется одной из наиболее важных, новых ее форм с точки зрения выражения видимого, воображаемого, виртуального. В этом кроется одна из главных причин сильного воздействия кинематографа на зрителя и пристального интереса к кинематографу как к объекту междисциплинарных исследований. Возникновение новой кинематографической формы коммуникации позволяет открывать новый тип

мышления и новые возможности восприятия. В связи с этим, представляется неизбежным ускорение процесса интеграции лингвистики и семиотики. Одной из сфер пересечения этих наук становится изучение кинематографа.

Актуальность исследования. Север как место развития самобытных культур коренных народов и особое культурное пространство – сложное понятие, не имеющее устоявшегося определения, и предмет исследования разных наук. Север Якутии – это явление историко-культурное, своеобразный этнографический заповедник, хранилище живых народных культурно-бытовых традиций, письменных, устных и вещественных памятников народного творчества. Неудивительно, что Север и связанные с ним явления с давних пор вызывают устойчивый интерес у этнографов, историков, культурологов, фольклористов и других ученых. Следует отметить, что именно кинематография позволяет сохранить и связать культурное наследие с исторической памятью народа и передать визуальный образ национально-культурной идентичности, соотносимый с культурным кодом нации.

Новизна исследования состоит в поликультурном и междисциплинарном подходе к исследованию образа Севера, конструируемого средствами кинематографа. Поскольку образ Севера в кинематографе еще не становился предметом исследования с конструктивистских позиций, то рассмотрение этой проблемы в данном ключе представляет, с нашей точки зрения, особый интерес. Кроме того, расширение исследований в направлении изучения конструирования образов Севера средствами кинематографа в дальнейшем может стать основой для нового поворота в изучении северной идентичности.

Неизученными остаются и сами этнографические фильмы как ценный источник формирования и трансляции представлений о традиционной культуре народов Севера, как средство, с помощью которого на современном этапе во многом поддерживается и воспроизводится восприятие северных культур.

Объектом нашего изучения послужило документальное этнографическое кино Якутии.

Предметом исследования являются изобразительно-выразительные средства кинематографа.

Цель диссертационной работы заключается в выявлении характеристик и атрибутов северного пространства с помощью средств документального киноязыка.

Для достижения указанной цели в работе ставятся следующие конкретные задачи:

1. провести теоретико-методологический анализ подходов к изучению ключевых понятий исследования;
2. изучить образ Севера в виде сложного ментального образования - лингвокультурного концепта ХОТУ/СЕВЕР;
3. выявить изобразительно-выразительные средства создания геокультурного образа Севера (портретов представителей этнических сообществ Севера);
4. проанализировать лингвистическую составляющую характеристики портрета территории идентичности;
5. определить несущие конструкты, помогающие сформировать образ северного края.

Методологической и теоретической основами исследования являются труды по семиотике Р. Барта, Ю.М. Лотмана, К. Метца, Т. Себеока, великих режиссеров С. Эйзенштейна,

Д. Вертова, Л. Кулешова, В. Пудовкина, А. Тарковского, по философии кино Ж. Делеза, по визуальной антропологии Дж. Руби., Головнева А.В., Головнева И.А., по когнитивной лингвистике Ю.Н. Караулова, И.А. Стернина.

В ходе работы применяется комплексная методика анализа, сочетающая в себе такие общенаучные методы исследования, как описательно-аналитический, структурно-семиотический, лингвокультурный, метод свободного ассоциативного эксперимента, элементы статистического анализа.

Материалом исследования послужили документальные картины - «24 снега» режиссера М. Барынина (2016, 94 мин), «Хозяйка чума» режиссеров Е. Избековой, Г. Раевской (2016, 44 мин), «Хранители тундры» режиссеров С. Барабановой, Д. Худаевой (2017, 64 мин). Общая продолжительность фильмов - 3 ч. 37 мин. Кроме того, в работе были использованы данные ассоциативного эксперимента и лексикографических источников.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что проведенное исследование вносит вклад в систематизацию научных знаний в русле семиотики кино, визуальной антропологии, лингвокультурологии: уточняет понятие кинообраза, выявляет и описывает отдельные представления коренных народов Севера Якутии как фрагмента лингвокультурной картины мира, позволяет определить области общих и различных национально-культурных представлений определенного лингвокультурного сообщества, описывает новый вид социолингвистического дискурса - аудиовизуальный текст как знаковую систему.

Практическая значимость работы состоит в возможности интегрирования результатов проведенной работы в учебные курсы, связанные с изучением лингвокультурологии, семиотики, этнографии, визуальной антропологии. Выявленный кинообраз Севера проецирует символический потенциал уникальных природных и культурных объектов, что может позволить в будущем расширить «демонстрационное поле» якутского кино и приведет к развитию антропологических фильмов, транслирующих культурные модели народа как живые, развивающиеся традиции.

Положения, выносимые на защиту:

1) Образ Севера построен на антитезе, двуликости, как пространство суровых природно-климатических условий и пространство борьбы со стихией и преодоления жизненных трудностей. Несущими конструктами образа являются репрезентации Севера как «страны холодов», пространства, скрывающего опасности, плохоосвоенного, с одной стороны, и с другой стороны, идеи борьбы со стихией, создания самобытных культур, приверженности «своему месту», почитания семейных ценностей, умения и мастерства, идеи свободолюбия, преемственности поколений, взаимовыручки, репрезентации Севера как пространства реализации единения человека и природы, экологически чистой территории, пространства первозданной природы завораживающей красоты.

2) Общепринятое представление образа Севера, которое складывается «извне», контрастирует с ассоциациями, связанными с этим локусом среди представителей якутского этноса как носителей северной культуры. Если для якутов Север ассоциируется с пространственным освоением этой

территории человеком, испытаниями и борьбой с невероятно суровыми условиями, местом духовных истоков и возрождения, то в общепринятом представлении присутствует негативная оценка, связанная с неосвоенным, неизвестным, а потому опасным пространством.

3) Раскрытию темы Севера способствуют последовательный и ассоциативный монтаж, акцентируется начало и конец фильма, большую символическую нагрузку несут цветовое решение кадров, крупные и общие планы, повторяющиеся кадры, ракурс. Панорамные динамичные съемки тундры и каравана оленьих упряжек с эффектами наезда/отъезда камеры подчеркивают культуру кочевников, дух свободы, в то время как статичные панорамные кадры местности раскрывают красоту пейзажа, показывают необъятность просторов. Естественное освещение позволяет изобразить реальную действительность.

4) В этнографических фильмах для создания атмосферы арктического пространства используются атмосферные (природные и антропогенные) шумы и этническая музыка. Природные звуки – это звуки живой и неживой природы Севера. Антропогенные звуки на морозе приобретают особое качество, становятся специфично хрустящими, ломкими и повисают в воздухе. Этническая музыка представлена народными песнями и специально написанной музыкой, раскрывающей один и тот же образ представителей северной культуры коневодов и оленеводов. Кроме того, в фильмах для создания тишины, что характеризует северный локус, применяется закадровая музыка, которая кинематографически неслышима.

5) К лингвистическим средствам выражения образа Севера в этнографических фильмах относятся топонимы, представляющие географические названия северного края. Ключевые символы изучаемых лингвокультур представлены безэквивалентной лексикой (*ураһа, унты, чум, көүрчэх* и др.) и лексическими единицами, идентифицирующими арктическое пространство (*зимник, рация, снегоход*, и др.).

6) Проведенный свободный ассоциативный эксперимент показывает, что в сознании якутов образ Севера лишен мифологичности и воспринимается через призму собственной жизни. Значение слова хоту, представленное в сознании носителей якутского языка, значительно шире лексикографического описания. Лексема хоту является многозначной в языковом сознании якутов. Дифференцируются такие семы в семанте слова, как *тымныы* 'холод', *дойду* 'край', *таба* 'олень', *ас* 'еда', *хаар* 'снег', *хайа* 'гора', *эбээннэр* 'эвены', выживание, *бастыҥа* 'женский головной убор'.

Апробация работы. Основные положения диссертации излагались автором на международной междисциплинарной научной конференции «Холод как преимущество. Города и криолитозона: традиции, инновации, креативность» (Якутск, ноябрь 2019 г.), международной научно-практической конференции «Филологические науки в 21 веке» (Якутск, март 2019 г., апрель 2020 г.).

Публикации. Основное содержание диссертации отражено в 3 публикациях автора объёмом 1,0 п.л.

Структура и объём диссертации обусловлены целью и задачами , внутренней логикой

исследования. Диссертация состоит из введения, двух глав и заключения. Список использованной литературы включает в себя 89 работ отечественных и зарубежных авторов.

1. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ КАК СПОСОБ ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

1.1 Конструирование образа региона

Образ является феноменом многомерным, в силу чего становится предметом исследования различных научных дисциплин: эстетики, поэтики, литературоведения, семиотики, лингвостилистики, теории информации. Специфика образа, выявляемая и интерпретируемая в рамках различных методологических подходов, в той или иной степени связана со сферой культуры как специфическим способом существования человека. Такая культурообусловленность образа прослеживается в его определении: «образ объекта – это циркулирующая в культуре совокупность представлений о нем; он создается не только исходя из характеристик самого объекта, но и под воздействием ряда иных факторов, т. е. его возникновение носит относительно самостоятельный характер по сравнению с созданием или формированием самого объекта» [Магидов, 2005:28]. К изучению образа применим конструктивистский подход, который рассматривает его как продукт социальных представлений. «Образ соединяется с нравственно-этическими, социокультурными ценностями, оценочными суждениями, является результатом продуктивной деятельности воображения, создающей различные модели и конструкции и проводящей мысленные эксперименты. В таком понимании образ объекта приобретает признаки конструкта» [Головнева, Головнев, 2016:147].

Проблема конструирования пространства впервые в наиболее полном виде была представлена в трудах французского культурного географа и философа-неомарксиста А. Лефевра. Согласно А. Лефевру, кодификация окружающего социум пространства разрабатывается профессионалами,

владеющими особым языком (культурным кодом), - архитекторами, художниками, учеными, писателями, режиссерами. Затем коды начинают считывать все остальные, и представление о пространстве начинает воплощаться уже посредством созданных знаков и символов обывателями, повседневная жизнь которых неотъемлемо связана с этим сконструированным пространством [Лефевр, 2002:23].

Е.В. Головнева и И.А. Головнев считают, что образы конструируются «извне, несут на себе отпечаток политического, экономического, историко-культурного параметров развития региона (являются сконструированными репрезентациями) и в значительной степени определяют дальнейшую направленность восприятия этого региона. Эти образы, как правило, поддерживаются и разделяются на обыденном и теоретическом уровне, обладают относительной устойчивостью» [Головнева, Головнев, 2016:147]. Согласно их мнению, актуальные образы и представления о регионах не создаются на основе непосредственного опыта.

Образ, являясь частью социальной реальности, может формироваться посредством медиа. «Одним из таких средств является визуализация. Под визуализацией понимается создание образов объектов с помощью использования визуальных средств. Визуализация «высвечивает» определенные грани объекта, т. е. создает, конструирует его» [Головнева, Головнев, 2016:147]. С помощью визуальных средств не так давно появившаяся в России академическая дисциплина визуальная антропология изучает образы малоизвестных и исчезающих культур. Визуальная антропология объединяет вокруг себя такие социально-

гуманитарные дисциплины, как киноведение, культурология, история, антропология, фольклористика, этнография, этнология, социология, философия. Одним из направлений данного культурного направления является этнографическое кино. «В задачи визуальной антропологии изначально входит: а) сохранение образов малоизвестных и исчезающих культур, б) выявление их своеобразия и общечеловеческой сущности, в) осуществление диалога между представителями разобщенных миров (диалог уровня «Я» – «Другой»)» [Ильбейкина, 2014].

Говоря о Севере Якутии как территории, мы подразумеваем под этим понятием региональное название, полностью абстрагируясь от изначального значения «север как сторона света». Регион же понимается как «часть пространства, являющаяся гомогенной в заданных критериях и отличающаяся по этим критериям от других частей пространства в рамках определённого целого... Регион является субъектным пространством» [Докучаев, 2012:3].

В контексте исследования регионов особое значение приобретает такая разновидность образов, как культурно-географические, или географические, или геокультурные образы. «К настоящему времени в мировой науке сформировалось особое направление, изучающее механизмы формирования таких образов как на внутренних материалах той или иной страны, так и в отношениях между различными государствами, которое получило название «Образы Других» [Головнева, Головнев, 2017:194].

В отечественном социогуманитарном знании концепция геокультурных образов наиболее полно разработана Д.Н. Замятиным.

Как пишет Д.Н. Замятин, «в сфере гуманитарных наук образы географического пространства разрабатывались и продолжают разрабатываться прежде всего в филологии и языкознании [Всеволодова, Паршукова, 1968; Анциферов, 1991; Бахтин, 1975 и др.], психологии, культурологии, антропологии и этнологии, когнитивных науках, искусствознании, архитектуре, истории, политологии и экономике. В филологии и языкознании изучение образов географического пространства связано прежде всего с соотношениями языка и пространства [Кубрякова, 1997; Урысон, 1999; Арутюнова, 1999 и др.], текста и пространства [Бахтин, 1975; Топоров, 1983; Шиловский, 1998:99 и др.], языка и географической карты [Бюлер, 2000]. Наряду с этим большое внимание здесь уделяется категориям и образам пути и путешествий, лексики, синтаксиса и грамматики, определяющих те или иные образы географического пространства. Очень часто это могут быть работы на стыке с другими гуманитарными дисциплинами, например, с искусствознанием и музыковедением [Цивьян, 2000; Николаева, 2000]» [Замятин, Замятина, 2008:22].

Согласно Д.Н. Замятину, «культурно-географические образы – это не только опосредованное отражение реальности, но и фактор ее изменения, динамики» [Замятин, 2006:96]. Е.В. Головнева и И.А. Головнев дополняют такое определение геокультурных образов, говоря что они представляют собой «совокупность ярких, характерных знаков, символов, ключевых представлений, связанных с пространством, они представляют собой не только опосредованное отражение реальности, но и факторы её изменения, динамики» [Головнева, Головнев, 2017:194]. «Эти образы обретают определенность в

зависимости от состава, характера и соотношения факторов, участвующих в их формировании» [Головнева, Головнев, 2016:147].

Как мы уже писали, образы не являются отражением непосредственного опыта, а являются сконструированными, поэтому неизбежно отличаются от изображаемого региона, поскольку акцентируют внимание лишь на некоторых его сторонах. В массовом же сознании восприятие образов территорий носит неоднозначный и противоречивый характер. Этот факт «ставит вопрос об основаниях и механизмах их конструирования, и его, с нашей точки зрения, необходимо рассматривать с учетом корреляции между результатами исторических и философско-культурологических исследований, в частности, в контексте двух пересекающихся процессов - повседневного, символического освоения людьми территории (допустим, в процессе её колонизации) и её концептуального освоения, то есть разработанного с помощью специальных средств и приёмов. С одной стороны, рассмотрение конструирования образа территории в таком ракурсе дает представление об историческом опыте, прецеденте, активизирующем заложенные в сознании стереотипы, с другой - ставит вопрос о выделении уровней конструирования географических образов: обыденного и специализированного» [Головнева, Головнев, 2017:195].

Географический образ региона [Замятин, 2003:183] является примером так называемого воображаемого пространства [Миллер, 2001] - результата коллективных представлений о территории, которые, с одной стороны, основаны на реальной действительности, с другой стороны,

сознательно конструируются в разных типах дискурса. Так, например, известный канадский ученый, профессор университета Квебека Д. Шартье уже более десяти лет развивает понятие «воображаемый Север». Он полагает, что «введение понятия «воображаемый Север» изменяет способ понимания этой территории таким образом, чтобы включить в него культурные и гуманитарные аспекты, а также открывает поле для критики, чтобы суметь уловить эстетическую и политическую природу связей между представлениями, воображением, территорией и культурой» [Шартье, 2016:22].

Наряду с геокультурными образами, в понятийную базу гуманитарной географии входят основополагающие понятия региональной (пространственной, локальной) идентичности и культурного ландшафта. «Если в понятии географического образа акцент делается на создание некоей синтетической конструкции, которая должна максимально ярко и экономно представить регион или страну, то во втором понятии (региональная идентичность) главное – это обнаружить прочные и тесные связи, укореняющие местные сообщества и отдельных людей, показать процедуры самоидентификации, в которых образ региона может представлять как образы людей, населяющих и осваивающих эту территорию. Общее в обоих случаях – внимание к географическому пространству, выступающему в роли желанного, полностью недостижимого и все же вполне реального эквивалента различных социальных и культурных грёз. Региональная идентичность сказывается в существовании выпуклых и устойчивых образно-географических композиций, а хорошо освоенное пространство

идентифицируется как система региональных и оригинальных образов» [Замятин, Замятина, 2008:30].

Региональная идентичность рассматривается как фундамент для региональной консолидации. Идентичность места служит символическим ресурсом территорий и динамическим конструктом, который можно и нужно проектировать. Конструктивный подход в подобного рода исследованиях концептуально был заложен в трудах П. Бергера и Т. Лукмана, а затем успешно использован в исследованиях Б. Андерсона, Л. Харрисона и С. Хантингтона [Андерсон, 2001:23].

В рамках семиосферы как сферы, заполненной различными по природе языками-знаками, каждый регион порождает множество уровней смысла. Смыслонаполненность региона связана с процессами семантизации, сакрализации исходного объекта – пространства – предмета. Осваивая место, выбранное для жизни, человек «вырывает» его из «немого доселе ландшафта, осваивая его как утилитарно, так и организуя символически. <...> Культура начинает переустраивать физическое пространство, сообщать ему структуру и смысл. Ценностно-символический порядок предполагает наделение смыслом физических и социальных явлений, символизацию, воплощение смысла в знак, закрепление этого смысла и символов в материальных носителях и т. д. Регион начинает выступать как часть семиосферы. В русле семиотического и герменевтического подходов изучение феномена региона предстает как задача поиска символов, кристаллизующих смысл проживания людей в том или ином ландшафте. <...> Процесс присвоения ментальным и материальным артефактам, а также природным

явлениям и объектам региональных значений называется процессом регионализации пространства [Докучаев, 2012:3].

Традиция понятия «культурного ландшафта» восходит к американскому географу, основателю культурной географии К. Зауэру [Sauer, 1925]. Культурный ландшафт является результатом взаимодействия человека и природы, включающего в себя не только последствия хозяйственной деятельности в виде освоения территорий, но и представляет собой знаковую систему, «в которой знаки находятся в сложных и поливалентных взаимоотношениях, поэтому его вполне можно рассматривать как текст, доступный прочтению [Лавренова, 2005:370].

В современной визуальной цивилизации окружающий мир насыщен яркими зрительными образами, в которые погружен современный человек. В XX в. в описании образов регионов происходит смена языков, тяготение к построению образов с помощью их визуализации. «Если в XVIII-XIX вв. в качестве источников формирования образов регионов главенствовали вербальные тексты (тексты профессиональных географов и путешественников любителей, травелоги, мемуары и письма, стихи и песни, очерки и рассказы, повести и романы, драматические произведения), то в XX в. с появлением кинематографа изменился масштаб и характер социокультурной обработки региональной идентичности» [Замятин, Замятина, 2008:147].

В теории кино используется такое понятие, как кинообраз. Для А. Тарковского «образ в кино строится на умении выдать за наблюдение свое ощущение объекта. <...> Кинообраз возникает во время съемок и существует внутри кадра»

[Тарковский, 1967]. «Художник не просто копирует действительность, а осмысливает ее в образной форме, создавая экранный образ того или иного явления или индивидуума» [Горюнова, 2000:41]. По мнению одного из первых ученых, начавших заниматься исследованием явления визуального поворота в культуре и анализом происходящих под его воздействием изменений и трансформаций Ж. Бодрийера, подобное преобладание символичнообразной составляющей привело к появлению «гиперреальности», реальности образов, которые заменяют действительность. Он пишет: «У нас почти отсутствует выбор – мы захвачены этой пролиферацией образов, становлением-образом мира на экранах, становлением-образом нашей вселенной, превращением всего в образ» [Бодрийер, 2006:91].

У Ж. Делеза образы, виртуализирующие реальность, дают о ней такое представление, которого не было до появления кинематографа. Образы в кино у Ж. Делеза не предусматривают субъекта. Образ-движение и образ-время – это такие события восприятия, такие микропространства, которые становятся главными персонажами кино [Делез, 2004].

Конструирование на экране образа культур Севера началось с творчества американского кинорежиссера Р. Флаэрти. В широком смысле образ Севера можно характеризовать как складывающуюся и поддерживающуюся в массовом сознании совокупность представлений о северном природном и культурном ландшафте и населяющих его этнических сообществах. Образ Севера, создаваемый средствами этнографического кино, выступал своеобразным

культурным конструктом, давал представление о территории, обладающей культурным, природным и социальным своеобразием. В частности, можно выделить следующие доминанты образа Севера, сконструированного в этнографическом кино:

- образ территории необычайно разнообразной, первозданной природы, пока еще свободной от экспансии культуры и прагматического преобразования;
- образ края, где сохраняется возможность суровой и опасной, но при этом наполненной смыслом, настоящей жизни, мира, ожидающего своих открывателей и исследователей;
- образ региона, обладающего богатыми и разнообразными природными и этнокультурными ресурсами, открывающими совершенно новые возможности и перспективы развития [Головнев, Головнева, 2018:357].

Мы согласны с мнением Д. Шартье, что «за различными культурами и не совпадающими восприятиями Севера кроется единая эстетическая основа, которую можно затем разложить на характеристики, не определяющие Север каждая в отдельности, но составляющие совокупность оригинальных черт, присущих тому, что представляет собой Север с точки зрения культуры» [Шартье, 2016:21].

Мир холода, считает Д. Шартье [Шартье, 2016], это разные образы, опирающиеся на упрощении форм и цветов, на присутствие льда, снега и других признаков холода, на моральные и этические ценности. Эти образы связаны с арктическим пространством, которое противопоставляется освоенной, цивилизованной территории. В связи с этим,

«Север» является результатом двойного восприятия: извне и изнутри. При этом, эти представления мало пересекаются.

1.2 Кинофильм как знаковая система

Во второй половине прошлого века преобладал «семиотический» подход к рассмотрению языка кино. Как пишет известный российский киновед, кинокритик, культуролог К. Разлогов [Разлогов, 2012], концепция «языка кино» сложилась в 50-60-е гг. XX в. под влиянием лингвистических теорий. В поле зрения теоретиков и практиков кино попало то обстоятельство, что кинематограф оперирует определенными знаками, подчиняясь законам языка, присущего данному искусству. В контексте семиотики обсуждалась и проблема единицы киноязыка, что нужно принять за единицу изучаемого материала – образный ряд, кадр, сцену.

Основоположник мировой семиотики кино К. Метц обращает внимание на необходимость изучения кино в лингвистической перспективе. Он анализирует кино с опорой на лингвистические модели Ф. де Соссюра и Л. Ельмслева, не в последнюю очередь для того, чтобы утвердить научный статус киноведения. Однако он видит как сходства, так и различия между языком и кино. Принципиальным отличием его взглядов от взглядов других теоретиков заключается в том, что К. Метц кинокадр соотносит не со словом, а со словесными фразами, «большими синтагмами», а цепочки кадров – с предложениями. Он полагает, что кадры как возможные единицы значений отличаются от слов тем, что кадров может быть сколько угодно, а лексикон – ограничен. Он считает кино речевой деятельностью (дискурсом), в основе которой нет глубинной

абстрактной системы языка, но которая, тем не менее, управляется кодом/кодами [Metz, 1991:268]. К. Метц различает два типа кодов – фильмические и кинематографические. Кинематографические коды обеспечивают вразумительное прочтение текста и свойственны кино как знаковой системе (например, коды монтажа, освещения). Фильмические, хотя и обнаруживаются в фильмах, но характерны и для других знаковых систем (например, коды моды, других искусств, повествования).

«Большие синтагмы» же являются по своей природе речевыми, повествовательными. В этом смысле кино, по мнению К. Метца, ближе к литературе, в основе которой также лежит повествование, чем к самому языку. Таким образом, К. Метц уходит от микроуровня кинонарратива к макроуровню, отнюдь не отрицая существования сегментов киноязыка, упорядочивающих пространство и время, благодаря монтажу. Сегменты кинонарратива подчиняются следующим принципам: единство действия, способ разграничения сегментов и синтагматическая структура. Синтагма (понятие заимствовано из лингвистики) – это система, в соответствии с которой единичные кадры могут группироваться, сохраняя целостность эпизода. Задача синтагм – объединение изображений в систему кинонарратива. В типологии синтагм К. Метц выделяет восемь синтагм разной степени сложности (автономный кадр, параллельная синтагма, дескриптивная синтагма, «сцена», последовательность эпизодов и т. д.) [Metz, 1991:268].

Далее рассмотрим концепцию одного из первопроходцев семиотического исследования кинематографа Р. Барта. Он исходит из прерогативы означающего над означаемым [Барт,

2005:358]. Ключевыми понятиями семиотики Р. Барта являются «означающее» – знак, носитель или проводник, устанавливающий связь с идеей, и «означаемое» – сама идея. Эти понятия, будучи примененными к анализу кинематографа, приобретают особую окраску. Зрительное означающее характеризуется неоднородностью, так как может обращаться к разным органам чувств, поливалентностью, так как одно означающее может выражать несколько означаемых и наоборот, комбинаторностью, когда означающие сливаются воедино, перечисляются одно за другим, не упуская из виду означаемого [Барт, 2003:362]. Означаемое в фильме носит концептуальный характер, это главная идея сюжета, ответ на вопрос «что хотел сказать автор?». Барт определяет киноозначаемое как «все то, что находится вне фильма и должно актуализироваться в нем» [Барт, 2003:363].

Основными носителями означающего в кино являются пейзаж, жесты, декорации, музыка, предметы одежды. Именно означающее без означаемого передает «третий» или открытый смысл, который выходит за границы языка естественного, коммуникационного и символического, и, возможно, является тем самым кинематографическим языком. «Третий смысл иначе структурирует фильм, не подрывая повествовательности... на его уровне, и только на его, выступает, наконец, собственно «фильмическое» (filmique). Фильмическое в фильме есть то, что не может быть описано, это представление, которое не может быть представлено» [Барт, 1985:185]. Примечательно, что выявленный Р. Бартом третий смысл может быть прочитан только в фотограммах – распечатанных кадрах. Только в статичном кадре можно

исследовать скопления знаков – означающих и обнаружить пути к передаваемым смыслам. Не все элементы кадра могут представлять собой сообщение, которое для Р. Барта равносильно знаку. Часть элементов кадра – это нагромождение означающих, выстроенных с целью воспроизводства реальности. Кинематограф расходует все пространство кадра на воспроизводство очевидности. В кинематографе все усилия поставлены на создание «псевдофизиса», артикулируемого группами означающих, а означаемое вытесняется на самый край или за пределы киноповествования: «значение всегда не имманентно, а трансцендентно фильму» [Барт, 2005:364]. В этом выражается скепсис по отношению к коммуникативным возможностям кинематографа. И в то же время Р. Барт даёт очень чёткое представление о том, что в тексте кино могут кодироваться ясные и точные значения, составляющие информативный и символический уровни смысла изображения. Информативный уровень – уровень коммуникации, или первой семиотики, изучающей сообщение; символический, или уровень значения ориентирован на науки о символе, т.е. психоанализ, драматургию, экономику [Барт, 1985]. Значения же в кино кодируются режиссером и доступны зрителю при условии знания культурного кода. Отбор знаков имеет строго определенные границы, выйдя за которые, автор сделает фильм непонятным. Внутри этих границ запасы знаков весьма подвижны, однако творческий характер и эстетическая ценность фильма проявляется в умении автора, соблюдая границы «словаря кинознаков», употребить знаки, в которых «аналогия между означающим и означаемым является далекой

и неожиданной» [Барт, 2003:359]. Задача зрителя в данной практике заключается в декодировании, успешность которого зависит от его культурного уровня и пределов восприятия изящества знаков. Барт также отмечает динамику киноязыка, который движется с модой, общественными тенденциями и работой самих кинематографистов.

В России одним из влиятельных семиологов кино является Ю.М. Лотман, который сознательно описывает все элементы киноязыка в категориях и терминах лингвистики. Ю.М. Лотман исходит из представления о кино как о языке, который определенным образом «закодирован», и зритель должен владеть этим кодом, чтобы корректно «прочитать» фильм. Язык он определяет как «упорядоченную коммуникативную знаковую систему» [Лотман, 1973:4].

Ю.М. Лотман рассматривает кадр как основной способ построения значения в кино и уделяет особое внимание проблеме кадра в теоретических работах, посвящённых кинематографу [Лотман, 1973:5]. Ю.М. Лотман выделяет три значения слова «кадр»: 1) мельчайший изобразительный элемент на плёнке; 2) сегмент фильма во времени (в киновремени); 3) сегмент фильма в пространстве (в кинопространстве) [Лотман, 1973:5]. Ю.М. Лотман сравнивает кадр со словом в его функции по отношению к целому. Несмотря на то, что он может быть разложен на более мелкие детали, можно рассматривать и более крупный отрезок - последовательность кадров (как и в естественном языке есть более мелкие и более крупные, чем слово единицы смысла), все же кадр является основным, хоть и не единственным носителем значений киноязыка. Особенностью кадра является

то, что он не статический, как фотография или картина; он допускает в своих пределах движение, т.е. кадр - явление динамическое [Лотман, 1973:36-37]. Посредством кадров формируются два уровня значений. Первый уровень состоит в воспроизведении на экране предметов реального мира, в ходе которого устанавливается семантическое отношение между предметами реального мира и образами на экране. «Предметы становятся значениями воспроизводимых на экране образов» [Лотман, 1973]. Второй уровень - добавочные значения (символические, метафорические, метонимические и т.д.), которые создаются благодаря смене планов, изменению скорости смены планов и другим специальным кинематографическим приёмам. Если для уровня первых значений достаточно единичного кадра, то вторые возникают посредством смены кадров, то есть необходима последовательность кадров. «Только в ряду сменяющих друг друга кадров раскрывается механизм различий и сочетаний, благодаря которому выделяются некоторые вторичные знаковые единицы» [Лотман, 1973].

По мнению Ю.М. Лотмана, «в основе кинозначений лежит сдвиг, деформация привычных последовательностей, фактов или облика вещей» [Лотман, 1973:33].

Условие существования значения в кинематографе - особая сочетаемость знаков, возможная только в языке кино. В этом отношении Ю.М. Лотман близок к идее Р. Барта о том, что некоторые элементы кадра могут не предполагать значения, если понимать значение как более полную конкретизацию, отсылающую к глубине понимания кинообразов. Связывая кадры, режиссёр задаёт «порядок чтения», «синтаксис»

фильма, который предлагается зрителю как трансформация художественного замысла. Зритель, знающий законы кинематографа, способен «прочсть» предлагаемый текст и войти в общение с автором фильма посредством текста кино.

Если К. Метц и Ю.М. Лотман ставили своей задачей создать цельную всеописывающую семиотическую систему кинематографа, то Р. Барт такой задачи не ставил. Все его работы о кино посвящены каким-то отдельным темам и не претендуют на всеобщность.

В своем исследовании мы будем придерживаться позиции Ю.М. Лотмана. Таким образом, фильм определяется как кинотекст, построенный по правилам киноязыка-кода (язык по Ю.М. Лотману есть код в истории его развития), минимальной семантической единицей которого является кинокадр (подобно слову в естественном языке). При этом киномонтаж выступает основным организующим элементом фильма в его повествовании, создающим в кинотексте художественную информацию.

1.3 Монтажные теории и язык кино

Семиотика, как наука о коммуникативных системах и знаках, которыми в процессе общения пользуются люди, уже с момента появления кинематографа нашла своих приверженцев в сфере киноведения. В создании кинообраза особое место занимает монтаж. Монтаж является не только одним из выразительных средств, но и позволяет синтезировать другие средства – изображение, звук и речь. Первопроходцы в области советской кинотеории огромное внимание уделяли изучению кадра и монтажа. «Основные монтажные теории сложились

еще в период немого кино. Из-за отсутствия звука авторам фильмов постоянно приходилось искать форму пластической выразительности кадра. Это привело к значительным открытиям в области практического монтажа» [Утилова, 2004:49]. Одним из таких открытий в 1920-е годы стал «эффект Кулешова». Ему принадлежит открытие возможности конструирования смысла сопоставлением кадров: соединением кадров, считал Л. Кулешов, можно получить новый смысл, которого каждый кадр в отдельности не имеет. Он доказал, что содержание последующего кадра способно полностью изменить смысл кадра предыдущего [Кулешов, 1966:173]. Советский режиссер и теоретик кино одним из первых увидел в монтаже средство (стройной) динамической и лексической организации повествования, возможность воссоздать модель событий (что лежит в основе построения информационного сюжета и по сей день) [Утилова, 2004:53].

Ученик и в определенной степени продолжатель идей Л. Кулешова, С. Эйзенштейн разработал уникальную теорию монтажа. С. Эйзенштейн считал монтаж приоритетным способом построения значения, а кадр определял как «ячейку монтажа». Кино, снятое С. Эйзенштейном – преимущественно монтажное, в котором монтаж в различных его проявлениях выстраивает смысловой и эмоциональный ход кинокартин. С. Эйзенштейн писал: «Кинематограф – это, в первую очередь, монтаж» [Эйзенштейн, 2000]. Эволюция монтажных теорий С. Эйзенштейна – от монтажа аттракционов, где в каждом эпизоде есть своя законченная форма (завязка, развитие, кульминация, развязка и «кода», перерастающая в последующий эпизод, контрастный предыдущему), через

теорию «скачков» до использования сложной полифонической формы показывает, как происходило становление звукозрительного синтеза [Утилова, 2004:59].

Одновременно с С. Эйзенштейном над определением специфики экранного образа работал В. Пудовкин. Он утверждал, что монтаж – это альфа и омега кинематографа. Используя его выразительные возможности, можно изложить логический ход мышления на экране и, тем самым, управлять ассоциациями зрителей. Поэтому В. Пудовкин считал монтаж неотделимым от авторской мысли, «мысли анализирующей, мысли критической, мысли синтезирующей, объединяющей и обобщающей» [Пудовкин, 1955:109].

С. Эйзенштейн указывает на особый порядок обретения кадром смысла. При монтаже кадры соединяются, но это соединение представляет собой не просто их сумму, а порождает «некое третье», которое, собственно, и формирует кинематографический смысл картины. Отдельный кадр, как правило, содержит в себе часть общей темы, объединяющей его с другими кадрами.

Еще одним представителем школы монтажа является отец документалистики Д. Вертов. Монтажная теория документального кино, «монтаж во времени и пространстве» – одно из самых ценных достижений Д. Вертова как теоретика. Он считал, что монтаж – это, прежде всего не способ организации движения, а важнейший элемент специфики кино. Д. Вертов подчеркивал принципиальное различие между монтажом игровой и документальной картины. Монтаж документального фильма начинается задолго до того, как кинематографист берет в руки куски отснятой пленки.

Материалы монтируются в течение всего времени производства – с момента выбора темы и до выхода фильма на экран. Монтаж задуман в качестве вариаций точек зрения, навязываемых зрителю. «Киноаппарат “таскает” глаза кинозрителя от ручек к ножкам, от ножек к глазкам и прочему в наивыгоднейшем порядке организует частности в закономерный монтажный этюд» [Вертов, 1996:89], – писал Д. Вертов в одном из своих манифестов, посвященных «киноглазу». Чтобы показать эпоху во всей ее сложности, он монтирует кадры, объединяя разделенные временем и пространством события, сводит с помощью монтажа разрозненные факты в единое целое. В своих дневниках Д. Вертов пишет о монтаже следующее: «...разрозненные кадрики связаны между собой не более, чем буквы азбуки. Вам нужно из букв составить слова, из слов – фразы, из фраз – статью, очерк, поэму и т. д. Это уже, собственно, не монтаж, а кинопись... искусство писать кинокадрами» [Вертов, 2008:111].

Далее рассмотрим классификацию типов и видов монтажа. Существует два типа монтажа: внутрикадровый и межкадровый.

Внутрикадровый монтаж – построение единого выразительного пространства-времени кадра при помощи ракурсной съемки, применением объективов разного фокусного расстояния (...) при помощи смены крупности плана, движения камеры, движения персонажей, смены светотонального и цветового решения внутри одного монтажного плана [Утилова, 2004:76].

Принципиально говоря, есть пять действий, которые позволяют породить внутрикадровый монтаж.

1. Мизансцена – передвижение персонажей и объектов внутри кадра.
2. Панорама аппаратом – поворот камеры во время съемки на оси штатива на одной статичной точке.
3. Съемка с движения или панорама с движения (тревеллинг) – перемещение аппарата во время съемки на каком-либо движущемся средстве с сохранением направления взгляда объектива.
4. Совмещение панорамы с тревеллингом – свободное перемещение камеры во время съемки с любым изменением направлением взгляда объектива.
5. Совмещение мизансценирования с любым видом движений камеры» [Соколов, 2001:29]

Межкадровый монтаж – сочетание (склейка) двух рядом стоящих кадров, подчиненных авторской идее, раскрытию смысла, содержанию, их взаимодействию между собой. Межкадровый монтаж используется для создания единого монтажного решения телевизионного или кинематографического произведения [Утилова, 2004:76].

Основополагающими видами монтажа являются:

- ◆ повествовательный (или однолинейный)
- ◆ параллельный
- ◆ ассоциативно-образный (дистанционный).

Повествовательный – наиболее распространенный вид монтажа – предполагает разбивку сцены, монтажного кадра на отдельные последовательно соединенные элементы (планы, ракурсы), объединенные причинно-следственными связями, развитием сюжета или его авторской трактовкой.

Параллельным монтажом называется такое чередование сюжетно-незаконченных действий, которые происходят в разных местах, но в одно и то же время.

Однако этот тип монтажа также предполагает возможность мысленного соединения в сознании зрителя двух (или нескольких) действий вопреки временной и пространственной «разорванности» течения событий. Действия могут протекать одновременно в реальном пространстве, или одно действие протекает в реальной жизни, а параллельное – в воображении героя и т.д.

Рассмотрим еще один вид монтажа – ассоциативно-образный монтаж. Он характеризуется тем, что связь между кадрами носит условный, умозрительный характер. В основное действие вставляются дополнительные кадры, которые приобретают значение сравнений, символов, метафор, или вполне реальные, но заменяющие смысл происходящего, раскрывающие его внутренние связи. Детали трактуются таким образом, что им придается особый, неожиданный смысл. Ритмическое чередование кадров помогает не только создать определенное эмоциональное настроение, но и добиться поэтического осмысления кадров.

Дистанционный монтаж – одна из форм ассоциативно-образного монтажа (А. Пелешян). В его основе лежит прием распечатывания кадров, т.е. повтор мгновения, который связывает разновременные моменты в вечное движение по кругу <...> Два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, не сближаются при этом, не сталкиваются, а разъединяются, т.е. между ними появляется дистанция. Выражение авторской мысли происходит не на стыке двух

кадров, а осуществляется путем их взаимодействия через множество звеньев [Утилова, 2004:85].

Помимо монтажа выразительными средствами кинематографа являются изображения, звук и речь. Система выразительных и изобразительных структурных элементов, выполняющих художественные функции образно-смыслового выражения и передачи его публике посредством кадра называется языком кино.

Начнем с рассмотрения изображения в кадре. В кинематографе, в зависимости от расположения снимаемого объекта по отношению к рамке кадра определяется характеристика крупности планов. «Планом называют масштаб изображения, содержащегося в кадре. Понятие «план» выражает степень крупности изображаемой фигуры или предмета, зависит от дистанции между камерой и снимаемой фигурой и от фокусного расстояния объектива» [Кузнецов, 2002:106].

Общий план – это открытая композиция с большой глубиной охваченного пространства. Характерным является использование общих планов в экспозиции, где зритель знакомится с местом действия. На общих планах выразительнее выглядит пейзаж, климатические и природные явления: молния, дождь, закат, рассвет и т.д.

Иногда кроме общего плана выделяют дальний план. Таким приемом, как правило, пользуются для передачи масштаба действия или бедствия [Познин, 2005:77].

Средний план – это композиция, уточняющая сведения об обстановке, показывая ее приметы более детально, чем общий

план. На среднеплановой композиции легко различима мимика людей, их жестикуляция.

Крупный план героя – это, кадр, в котором лицо человека является основным и практически единственным источником изобразительной информации. «Крупный план позволяет передать мимику, выразительность глаз, жеста; подчеркнуть, акцентировать внимание на внутреннем мире человека» [Познин, 2005:42].

Кроме этого, нередко операторы выделяют деталь – это укрупнение предмета, в котором кинооператор заостряет внимание зрителей на главной идее изобразительной информации.

К числу творческих приемов кинодокументалистики относится и прием «панорамы». Панорама – творческий прием, который заключается в том, что кинооператор меняет направление оптической оси объектива во время съемки. В сущности, это имитация нашего взгляда, когда мы поворачиваем голову, стремясь расширить сектор обзора [Медынский, 1992:48].

«Еще один важный элемент языка экрана – ракурс. Термин этот заимствован из изобразительного искусства: первоначально он обозначал всякое сокращение, укорочение фигур, изображаемых в перспективе. Возник он в те времена, когда живопись переходила от плоскостного изображения к перспективному. Со временем ракурсом стали называть только особенно сильные сокращения, возникающие при изображении фигур и предметов с необычных точек зрения (сверху, снизу и т. п.). При этом часть объекта съемки сокращается, укорачивается, так как видна в перспективе. Совершенно

очевидно, что ракурс находится в прямой зависимости от точки съемки, от положения камеры относительно объекта съемки. Сегодня термин «ракурс» обозначает любой угол, образуемый оптической осью объектива и плоскостью предмета, в том числе и прямой» [Кузнецов, 2002:106].

«Активным элементом композиции кадра, ее формообразующим и эстетическим фактором является свет. Естественное – природное – освещение может быть солнечным (фронтальным, боковым, диагональным, контровым, зенитным) и пасмурным. Оно непрерывно меняется и по спектральному составу, и по интенсивности, поэтому при съемках на натуре используют подсветку. Проводят также "режимную съемку", снимая на рассвете или при заходе солнца – в сумерках. При этом на экране получают изображение ночи. Свет в кадре может быть прямым (направленным), рассеянным (диффузионным) и отраженным. Используя искусственные источники освещения, операторы различают свет рисующий, заполняющий, фоновой, моделирующий и контровой (контурный)» [Горюнова, 2000:17]. Освещение объекта съемки – процесс и технический, и творческий. Характер освещения может подчеркивать и скрадывать объемы и фактуры, изменять изобразительную активность попадающих в кадр предметов, создавать четкие и расплывчатые контуры вещей и фигур [Медынский, 1992:73].

Другой значимой величиной в кинематографе является цвет. Цвет может иллюстрировать изображаемое событие (романтическое, грозное, спокойное или напряженное), может вступать в контрапункт с ним, вдруг неожиданно став плоским (словно мир «перевернулся», потускнел), может стать

фантастическим. И тогда композиция будет подчиняться цветовому решению и освещенности. Цвет при этом будет носить уже аллегорический, образный характер [Утилова, 2004:99].

В документальном кино очень важен звуковой образ. С помощью него можно не только обозначить настроение, но и рассказать какую-то историю, показать те или иные качества человека, создать акцент или наоборот сгладить шероховатости. В кино звук бывает трех видов: музыка, слово и шум. Каждая из этих трех слагаемых величин имеет свои функции, свою специфику и во взаимосвязи с изображением может быть использована либо как самостоятельный компонент, либо в сочетании с другими элементами экранной речи в самых разных комбинациях [Горюнова, 2000:22].

«Слово» делится на четыре вида: авторский текст, диалог, закадровый диалог или монолог, внутренний монолог.

Музыка является одним из спорных вопросов в кинематографе. А. Тарковский говорит, что «фильм, вовсе не нуждается ни в какой музыке» [Тарковский, 1967]. Шведский классик, кинорежиссер И. Бергман пишет: «Ни один из видов искусства не имеет столько общего с кинематографом, как музыка» [Бергман, 1969]. Причиной недооценки музыки, возможно является тот факт, что изучаемый предмет в равной степени принадлежит и тому, и другому виду искусства. В одно и то же время киномузыку необходимо рассматривать как с точки зрения собственно музыкального искусства, так и с точки зрения искусства кино – в качестве одного из его выразительных элементов.

Как правило, выделяют следующие аспекты музыки как элемента выразительности в кино:

- 1) музыка включается в строй произведения для создания атмосферы действия, для характеристики среды обитания героев;
- 2) музыкальное сопровождение любого действия может указать на географические координаты местности, где оно происходит. Национальные особенности тех или иных музыкальных произведений могут с наибольшей точностью охарактеризовать место действия, указать на принадлежность героев к определенной народности, подчеркнуть своеобразие архитектурных ансамблей разных регионов;
- 3) при помощи музыкальных произведений можно передать характерные приметы времени;
- 4) музыкальное решение позволяет дать нужные характеристики героям;
- 5) музыка может быть введена в изобразительно-звуковую структуру произведения как его лейтмотив, самостоятельный смысловой элемент, выражающий основную идею, наиболее важный эмоциональный пласт;
- 6) музыкальное решение используется как своеобразный авторский комментарий, субъективный взгляд автора на изображаемое явление, его личностное отношение к видеоматериалу;
- 7) музыкальные произведения включены в визуальную структуру, являясь основной ее движущей силой [Горюнова, 2000:38].

Для документального кино шум представляет главный аргумент в пользу подлинности, документальности

происходящего на экране. Известный армянский кинорежиссёр, мастер документального фильма А. Пелешян, создавший свои шедевры именно на использовании музыки и шумов, писал: «Даже в элементарных шумах надо находить максимальную выразительность и для этого, если потребуется, трансформировать их звучание» [Пелешян, 1985:136].

1.4 Этнографическое кино как объект визуальной антропологии

В первой трети XX столетия возникает новое научное направление визуальная антропология, которая является областью культурной (социальной) антропологии, и связано с такими именами как Р. Флаэрти, К. Хайдер, Ж. Руш, Дж. Маршалл, Р. Гарднер и Т. Эш. Определение статуса визуальной антропологии как науки было сформулировано крупнейшим антропологом XX века М. Мид. Крупный американский исследователь, визуальный антрополог, профессор Темплского университета США Дж. Руби дает следующее определение: «Визуальная антропология есть логическое следствие убежденности в том, что культура проявляет себя при помощи видимых символов, запечатленных в жестах, церемониях, ритуалах и артефактах, бытующих в искусственных и естественных средах» [Ruby, 1996].

Одним из направлений визуальной антропологии является этнографическое кино. И даже более того, как пишет А.В. Головнев, документальное антропологическое кино является ядром визуальной антропологии. По мнению исследователей, «нет точного различия между этнографическими и документальными фильмами. Все фильмы, даже

художественные, содержат этнографическую информацию и о людях, которых они изображают, и о культуре режиссера. Некоторые документальные фильмы могут рассказать намного больше о человеческом опыте, чем кино, называющее себя этнографическим. У этнофильмов есть особенности, но они не могут быть вычленены из более широких документальных традиций, у которых они заимствованы, и к которым, частично, они принадлежат. Есть мнение, что этнографические фильмы – это фильмы о странных ритуалах в «экзотических культурах», а документальные фильмы – это фильмы о современной жизни в промышленных странах (и их сельских областях)» [Антипкина, 2018:91].

В рамках данной работы этнографический фильм рассматривается как этнографический источник, представляющий особую форму народоописания, параметры которой определяются наукой и искусством. Этнокино, будучи средством познания и существуя на стыке этнографии и кинематографии, представляет собой комплексный синтетический язык и в результате является многослойным исследовательским источником. Поэтому, как верно заметил В.М. Магидов, этнографические фильмы и смежные с ними аудиовизуальные источники правомерно выделять в особую категорию – «кинофотофонодокументы по визуальной антропологии» [Магидов, 2005:98].

Этнографическое кино, по мнению С.В. Никифоровой, должно «строиться на принципах, разработанных по универсальной схеме обязательного наличия в каждом обряде стадий отделения, промежуточного состояния и включения, строго следуя логике обрядового действия. Тогда больше

вероятность, что фильм получится научно достоверным, убедительным и глубоким. Создателей фильма должны интересовать не экзотика, не пережитки, а исходные обрядовые формы – квинтэссенция культуры [Никифорова, 2016:47].

Задача автора этнокино – не визуализировать материалы фольклористов и этнографов, а подняться до уровня компаративного исследования. Его должны интересовать архаичные обрядовые системы, которые при всем универсализме (свадебные, родильные и погребальные обряды и т.д.) создают собственное национальное лицо уникальной этнической культуры.

Этнографический фильм является не столько инструкцией по проведению обряда, сколько полноценной реконструкцией важного и сложного культурного текста, который представляет комбинацию элементов традиции, осуществляющейся в процессе исполнения. С.Ю. Неклюдов считает, что при каждом исполнении текст как бы заново монтируется, причем его конструктивные элементы выбираются из предоставляемого традицией ассортимента. «До своего осуществления фольклорный текст присутствует в традиции скорее как «идея текста», на генотекстовом уровне, а все то, чему предстоит реализоваться в исполнении (жанровая модель, сюжетный каркас, тематические блоки, стилистические клише и пр.), имеет «дотекстовый» статус и заслуживает названия авантекста» [Неклюдов, 2004:236].

Нет точного различия между этнографическими и документальными фильмами. Все фильмы, даже художественные, содержат этнографическую информацию и о

людях, которых они изображают, и о культуре режиссера. Некоторые документальные фильмы могут рассказать намного больше о человеческом опыте, чем фильмы, называющие себя этнографическими. У этнографических фильмов есть особенности, но они не могут быть вычленены из более широких документальных традиций, от которых они заимствованы и к которым, частично, они принадлежат. Некоторые люди считают, что этнографические фильмы – это фильмы о странных ритуалах в «экзотических культурах», а документальные фильмы – это фильмы о современной жизни в промышленных странах (и их сельских областях). Но мир изменился, и антропология и кинопроизводство изменились вместе с ним.

Дж. Руби подчеркивает, что «этнографическое кино, в отличие от документального, является спорным жанром. Большинство придерживается того мнения, что этнографическим является любой документальный фильм, рассказывающий о людях, живущих не на Западе. Прилагательное «этнографический» используется весьма вольно подобно тому, как к фильму применяются слова «психологический» или «исторический». ... Как следствие, многие фильмы, демонстрируемые в таких местах, как Американская антропологическая ассоциация, фестиваль Маргарет Мид или фестиваль этнографических фильмов, проводимый Королевским Антропологическим Институтом, представляют собой документальные ленты, снятые профессиональными режиссерами, имеющими слабую антропологическую подготовку или не имеющими ее вообще» [Пронин, 2016].

В XXI веке экранная культура стала доминирующей, и «сегодня мы живем в мире экранных образов в большей степени, чем в самой жизни» [Разлогов, 2012:37]. Документальное кино с момента своего зарождения является индивидуальным, авторским, оно имеет особый статус как в киноискусстве, так и в современной художественной культуре вообще, поскольку его непосредственная функция – освещать все события и явления через своё личное авторское «я», через своё личное отношение к жизни [Пронин, 2016].

По словам Д. Макдугалла, этнографическое кино – это кино по своей природе исследовательское, которое «стремится истолковать одно общество для другого» [Macdougall, 1992:96].

Эвристическая ценность этнографического кино заключается в том, что этот жанр, будучи особым направлением в кинематографе, сочетает в себе качества научного исследования и искусства [Головнев, 2016:141].

Содержание этнографических фильмов, безусловно, выходит за рамки набора смежных и очень устойчивых визуальных метафор, как правило, порождаемых в художественном кинематографе (допустим, в отношении к Сибири – это, как правило, «тайга», «морозы», «герои-полярники» и пр.). Помимо принципиально иного содержательного контекста, включающего в себя научный подход к изучаемому материалу, детального изучения культурных феноменов, этнографическое кино основано «на интенсивном и длительном взаимодействии с людьми и ландшафтом» [Grimshaw, 2001:48; Chiozzi, 2016:267].

Г. Грей считает, «что этнографический фильм – разновидность документального кино, посвященная в основном

показу образа жизни того или иного человеческого сообщества. В его фокусе могут быть отдельные аспекты культурных практик, скажем конкретный ритуал или, шире, какой-либо общественный институт – родство и прочее. Причем, такой показ не связан с подтверждением той или иной теории или определенной антропологической точки зрения» [Грей, 2014].

Документальному кино как виду искусства присущи специфические черты, которые отличают его от игрового кинематографа. В эстетически совершенной форме оно отражает объективную действительность. Важными чертами документального экрана являются сохранение подлинности документов и правдивость зафиксированных фактов, которые получают из многочисленных источников, в т.ч. интернета, что актуализирует их достоверность и документальную точность. Документальное кино, в отличие от документа, подтверждающего конкретный факт, показывает реальные события, которые запечатлены на пленке и подтверждены свидетельствами очевидцев и ученых [Семибратов, 2018:17].

В 1920-е гг. фильмы этнографической тематики впервые получают широкую аудиторию. В этот период история неигрового кино пополнилась работами трех выдающихся кинематографистов XX в.: Р. Флаэрти в Америке, Д. Вертова и В. Ерофеева в советской России. Р. Флаэрти в 1922-м заканчивает монтаж фильма «Нанук с Севера», в котором показывается жизнь эскимосов Канадского заполярья (фильм имеет необычайный успех в прокате). До того, как создать свой фильм, Р. Флаэрти много лет проводит в среде эскимосов. Он делает попытку создать целостную реконструкцию жизни

одной из эскимосских семей, используя иногда для этого кинематографические искажения (за что подвергается жесткой критике со стороны этнографов, для которых «правда деталей» чрезвычайно важна). Д. Вертов в фильме 1926 г. «Шестая часть мира» пытается охватить значительную часть этнокультурного многообразия молодого Советского государства. В. Ерофеев в 1927-м выпускает фильм «За Полярным кругом», в котором эффектно использует киносъемки 1913 г., сделанные оператором Федором Бремером во время путешествия на пароходе «Колыма» за Полярный круг [Иващенко, 2015].

Именно визуальная составляющая играет первостепенную роль в этнографическом кино как кинодокументе о культуре, за проявлениями которой ведется непосредственное наблюдение. Наблюдение за конкретными проявлениями повседневной жизни человека является важнейшим способом получения знаний в визуальной антропологии.

Этот прием был разработан еще в начале XX в. Р. Флаэрти, ставившим во главу угла принцип «ответственного отношения» к представителям культурных групп, которые оказываются в качестве «фиксируемых» камерой. Полем изучения становится система социальных коммуникаций изолированной, малоизученной культуры. Визуальная антропология не просто представляет культуру «Другого», она вводит в контекст происходящего и провоцирует выйти на уровень исследователя самого зрителя [Копцева, Ильбейкина, 2014:138].

А. Тарковский утверждал: «Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающего его от самых мельчайших клеточек, является наблюдение. Фильм рождается

из непосредственного наблюдения над жизнью - вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографа» [Тарковский, 1967].

В 1930 г. американские антропологи Г. Бэйтсон и М. Мид используют кинокамеру для фиксации своих наблюдений в ходе этнографических экспедиций на острове Бали. М. Мид закладывает традицию аналитического этнографического кино, где поведение человека изучается на фоне конкретной исторической обстановки, с учетом повседневной среды, с учетом всех сопроводительных факторов (музыка, обряды, экология, и т.д.), т.е. без привнесения какой-либо художественности. Антропология М. Мид ставит перед собой задачу отказаться от вербальности как единственного способа донесения информации, и она совместно с Г. Бейтсоном создает фильм, где используются все приемы для большей достоверности реконструируемого в реальном времени обряда, визуализирующего коллективное знание обряда инициации, что позволяет отказываться от сценария («Транс и танец на Бали») и продолжать заложенную Р. Флаэрти традицию «слегка намеченного сюжета». Визуальное представление изученного материала становится обязательной составляющей анализа культуры [Ильбейкина, 2014].

Рубеж 1920–1930-х гг. стал пиком развития и творческого подъема этнографического кино в СССР: создание при крупных киностудиях отделов, отрабатывающих тематический план по выпуску этнографического кино, ознаменовалось выходом серии полноформатных фильмов о народах и реализацией масштабных этнокинопроектов – от проведения отдельных и серийных этнокиноэкспедиций до разработки проекта 100-серийного киноальманаха «Киноатлас СССР» [Головнев,

2016:15-18]. В эти годы проживавший на Колыме выдающийся этнограф, географ, лингвист и писатель В.Г. Богораз-Тан пишет этнографические сценарии. «Центральной темой этнографического кино В.Г. Богораз-Тан считал культуры народов СССР» [Романова, Замятин, 2016:6].

Вместе с тем, уже в 1933–1938 гг. произошло свертывание советского этнографического кинематографа ввиду отхода от концепции многонациональности к пропаганде надэтнических ценностей в соответствии с политикой форсированной модернизации страны. Региональные и республиканские киностудии были сориентированы на изготовление фильмов, «национальных по форме и социалистических по содержанию» [Головнев, 2016, 3-4, 18-19].

Несмотря на столь быструю смену целеполаганий, советский киноэксперимент благодаря директивно-силовым методам управления за короткий срок дал внушительные результаты.

Но именно в послевоенные десятилетия была создана устойчивая форма использования киноэкрана для исследований жизни народов разных стран. Это связано с развитием самосознания народов, с ростом национально-освободительного движения в странах третьего мира, со стремлением заявить о своеобразии своей страны, ее природы, культуры, истории. Одновременно происходит перелом в системе научно-исследовательских методов наук, которые изучают человеческое сообщество, в итоге киносъемка становится неотъемлемой, а иногда и основной формой научного опыта.

В 2010-е годы в среде российских старых и новых медиа все чаще заявляют о себе документальные фильмы и видеопроекты, в которых представлены локальные общности обычных людей. Внимание российских кинематографистов привлекают формы выражения регионального самосознания обычных людей и способы их самоотождествления с определенной территорией или воображаемым историческим и социальным пространством. Документальные репрезентации локальной идентичности выражают себя в разных мультимодальных историях. Складывание и рассказывание историй, как правило, происходит при участии самих героев фильмов. Документальные киноистории сплетаются из личных опытов переживания людьми настоящего и прошлого, их культурного самоопределения в пространстве и времени.

Этнографическое кино – отличная возможность знакомства с историей и культурой народов, их презентации и популяризации. В тематическом фокусе этнографических фильмов оказывается конкретный персонаж, в то же время, возможны и вариации темы в направлениях: семейный портрет, групповой портрет, портрет места, автопортрет и др.

2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ КИНООБРАЗА СЕВЕРА

2.1 Этнокино Якутии

В Якутии кинематограф появился в конце ноября 1911 г. Киносъемки документальных фильмов и киноочерков о Якутии осуществляются с 30-х годов XX в. центральными киностудиями. «Советская Якутия» - первый полнометражный документальный фильм Иркутских кинематографистов (1948

г.). К образу человека из тундры на краю Ледовитого океана первым обратился А. Довженко в художественном фильме «Аэроград» (1935 г.). Далее значительные примеры в этом направлении находим в работах «Литовской киностудии» («Утро долгого дня», 1968 г.), «Таджикфильма» («Тайна предков», 1972 г.), «Беларусьфильма» («Пламя», 1974) и др. [Сивцев, 2005]. Первый якутский полнометражный этнографический фильм - «Серединный мир» режиссера А. Романова (1993 г.), снятый киностудией «Сахафильм». Это документальная кинолента с игровыми моментами.

Современный кинематограф, начиная с 2010-х годов, отличается новым опытом документирования форм и способов идентификации и самоидентификации локальных обществ. В этих фильмах прослеживаются качественные отличия от ставшего привычным этнографического кино (в рамках визуальной антропологии) и кинопродукции, ориентированной на брендинг территорий и развитие внутреннего туризма. Так, якутское кино становится имиджевым ресурсом Республики Саха (Якутия).

Работы якутских кинематографистов, которые сами являются коренными жителями Якутии, отмечены особым видением северной культуры; это не высокомерный взгляд «белого» человека техногенной цивилизации, не рассмотрение чуждых и непонятных «варварских» народов «под лупой», а глубокое понимание сути, характера этого особого типа культуры, рожденное из кровной связи, общности миропонимания.

Из небольшого числа современных документальных фильмов о Севере в кинематографе Якутии заслуживает

внимания картина московского режиссера М. Барынина «24 снега» (2016, 93 мин). Фильм снят методом наблюдения. Инициатива снять фильм принадлежит известному в Якутии предпринимателю Е. Макарову, который является продюсером фильма. Фильм «24 снега» был представлен на различных фестивалях российского и международного уровня и неоднократно был удостоен премий и наград. «24 снега» - это документальная история о жизни якутского коневода в суровых условиях Крайнего Севера. Верный своему призванию, этот непродуманный герой работает в тундре, изо дня в день принимая вызовы прекрасной, но немилосердной арктической природы. Между тем, в родном доме, где растут его дети, он давно стал редким гостем.

Фильм снят в жанре кинематографического портрета, который традиционно опирается на индивидуальность главного героя, неординарного в зрелищном отношении, - яркая внешность, специфическая пластика, речевая экспрессия, что является важным для привлечения массовой аудитории.

Что касается названия фильма, оно восходит к выражению, сказанному главным героем киноленты *сүрбэ төрдүс хаарым уулунна* '24 снега растаяло'. Имеется в виду, что герой фильма занимается коневодством уже 24 года. Якутское выражение восходит к традиционному календарю якутов. «Традиционный якутский год начинается с *ям ыйа* (месяц икрометания или месяц удоя молока), который соответствует по григорианскому календарю маю-июню, а *муус устар* (месяц ледохода), который соответствует по григорианскому календарю апрелю-маю - это двенадцатый

месяц якутского календаря и конец года» [Гоголев, 2002:54]. Таким образом, год заканчивается таянием снега.

Фильм снят в Эвено-Бытантайском улусе, где проживают в основном эвены и якуты. Главный герой фильма – якут Сергей Лукин. Якуты, проживающие на севере Якутии входят в этнолокальную группу северных якутов. Пограничные этнолокальные группы Якутии изучались этнографом-сибиреведом Г.В. Ксенофонтовым в 20-гг. XX века. Для изучения и всесторонней характеристики локальной группы якутов, занимающихся оленеводством и рыболовством, он ввел термин «полярные» якуты. Далее идею Г.В. Ксенофонтова развивает в своем исследовании И.С. Гурвич и выделяет группу «северных якутов-олeneводов», осваивающих бассейны Оленека, Нижней Лены и прилегающих к ним районов [Данилова, 2019:373].

Фильм «Хозяйка чума» (2016г., 44 мин), снятый режиссерами Евдокией Избековой и Галиной Раевской, принимал участие в Якутском международном кинофестивале 2016 г. Фильм рассказывает об оленеводах, испокон веков живущих в Верхоянских хребтах, горах Оймяконья. Хозяйка чума Александра Черкашина – мать большого семейства. В бесхитростном простом разговоре, который она ведет на протяжении всего фильма, кроется большая мудрость и сила этой женщины, сумевшей сохранить семью, оленей и главные ценности жизни. В своем интервью газете «Илкэн» режиссер фильма Е. Избекова рассказывает о героях картины:

- Скажите, как вы нашли своих героев?

- Евдокия Избекова: У меня давно было желание снять фильм о настоящем труженике Севера. Мы поехали в командировку в

Оймяконский улус, и в администрации нам подсказали эту семью Черкашиных-Неустроевых. Семья эта смешанная – из эвенов Оймякона, Охотска и якутов. Уникальность этой семьи в том, что здесь героиня – северная женщина, благодаря которой держится, как я считаю, успех и благосостояние этой семьи. У нее три сына, старший – прораб, живет в поселке Ючюгей, но строит оленеводческие базы. Двое других сыновей кочуют вместе с родителями. Младшая дочь еще учится в школе, мечтает стать учителем английского языка, но каждые каникулы проводит с родителями в тайге. Дети с любовью переняли эстафету родителей-олeneводов. И она с гордостью признается в фильме: «Дети мои молодцы».

- Что вы хотели сказать этим фильмом?

- Я хотела акцентировать внимание на женщине и подчеркнуть, что уверенность в завтрашнем дне этой оленеводческой семьи именно исходит от хозяйки. Мне, по крайней мере, так показалось. Нам не стыдно за эту работу. Но наш фильм не в жанре документальных фильмов. Тут нет конфликта, а обычно в фильмах должен быть конфликт. Например, в фильме «24 снега» есть конфликт. Там герой говорит, что после него некому пасти лошадей, ему некому передать свое дело. А в нашем фильме есть уверенность, что дети продолжат дело своих родителей. И достоинство нашей героини в том, что она сохранила это. Мне показалось это очень привлекательным. Мы показали жизнь, какая она есть, без прикрас, но и без конфликтов [Избекова, 2016:4].

Эвены – один из древних тунгусо-маньчжурских народов Сибири – в Республике Саха (Якутия) в основном рассредоточены небольшими группами в ее северо-восточных

районах. В настоящее время большая часть эвенов помимо своего родного языка владеют якутским и русским. В местах компактного проживания эвены продолжают заниматься традиционным видом хозяйственной деятельности – оленеводством, с которым связано формирование особого кочевого образа жизни и самобытной культуры. Таежная культура современных оленеводов и охотников в наибольшей степени приближается к традиционному. В оленеводческих стадах в связи с кочевым образом жизни ежедневно практикуется материальная, в том числе и духовная культура. Причем, элементы традиционной материальной культуры эвены-олeneводы стараются адаптировать к новым условиям жизни, чтобы старое и новое, традиции и новации сочетались органично [Алексеева, 2011:35].

В фильме «Хранители тундры», снятом творческой группой «Күн оҕолоро» («Дети солнца»), режиссерами С. Барабановой и Д. Худаевой (2017 г., 64 мин.), повествуется о жителях крайнего севера Якутии - Анабарского национального (долгано-эвенкийского) улуса. Герои фильма – долганы-олeneводы, народные мастера, певцы, рыбаки, самодеятельные художники. Каждый из них мог бы выбрать другую жизнь, променять суровые арктические условия на городской комфорт, но они остались верны своим национальным традициям и родной земле, сохраняя веру в то, что и их дети не потеряют связь со своими корнями.

Фильм «Хранители тундры» принимал участие в Якутском международном кинофестивале 2017 г., где был награжден специальным дипломом жюри «За объемное этнографическое

описание жизни кочевых народов Севера». Показы этой картины состоялись в Чехии и Сербии.

Почти в трех тысячах километрах к северо-западу от Якутска, где река Анабар впадает в море Лаптевых, существует небольшое село Юрюнг-Хая, известное как единственное в республике место компактного проживания долган. Долган считают самым северным тюркским этносом и вместе с тем одним из наиболее малочисленных. По приблизительным данным, в Якутии их число составляет всего около полутора тысяч человек. Сегодня большая часть долган проживает в Анабарском районе, все так же, как и сотни лет назад их предки, занимаясь оленеводством. Долганский язык является самостоятельным языком тюркской группы (якутская подгруппа). Поскольку долганский язык, стал функционировать изолированно, в удалении от основной массы носителей якутского языка, он отличается, с одной стороны, присущими только ему признаками, с другой стороны, имеет заметные общие черты с говорами северо-западной диалектной зоны якутского языка. Долганы являются относительно молодым этносом, сложившимся в результате ассимиляции и аккультурации из трех этнических компонентов якутского, эвенкийского и русского (затундровые крестьяне).

Герои фильмов представляют собой собирательный аллегорический образ жителей Севера, кочевников, освоивших суровую арктическую землю. Люди, живущие на Севере, жизнестойкие, выносливые и сильные. Представители этих культур живут в гармонии с природой, они адаптировались к окружающей среде до такой степени, которое необходимо для поддержания и воспроизводства жизни. Цель и смысл своего

существования видят в сохранении хрупкого равновесия между человеком и природой, в сохранении сложившихся обычаев, традиций, приёмов труда, не нарушающих единство с природой. Вся жизнь сообщества подчинена природному циклу, оно ведёт кочевой или полукочевой образ жизни. Модели культуры основаны на консервации ценностей, сохранении традиций, завещанных предками.

Далее на примерах мы проиллюстрируем, как раскрывается образ Севера и определим семантическое поле восприятия отдельных символов.

2.2 Концепт «Хоту/Север» в лингвокультуре якутов

В общепринятом представлении Север/Арктика представляет собой «белый мир, холодный, далекий, нежилой и необитаемый, пустой, и замороженный. С этой точки зрения Арктика рассматривается как природная и неурбанизированная. Находящаяся вне Ойкумены, она символизирует для культуры тщету и запустение» [Шартье, 2016:25]. Такое представление складывается о Севере «извне, в системе мышления, ограничивающей его воображением и материальными потребностями Юга» [Шартье, 2016:25].

Как соотносится представление о Севере в общепринятом понимании и в представлении якутов, мы и выясним в данном параграфе. Прежде всего необходимо определить понятие концепта.

Концепты представляют собой абстрактные единицы, которые отражают содержание полученных знаний, опыта, результатов всей деятельности человека и результаты познания им окружающего мира в виде определенных единиц.

Вслед за Ю.С. Степановым под концептом мы понимаем «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» - сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [Степанов, 2001].

Якутское слово *хоту* (север) так же многозначно, как и феномен, который оно репрезентирует.

Север Якутии безусловно отличается от других регионов российского севера не только своим историко-культурным наследием, но и природно-климатическими условиями и особенностями хозяйственного освоения. Тем самым, необходимо уточнить понятие и образ Севера Якутии.

В словаре якутского языка Э.К. Пекарского *хоту* (тюрк. коды, коҕы вниз, бур. хоіто север, монг. коіту северный, та сторона, где находится северная полярная звезда) означает: 1) Покатое положение; север, полночь; на север; вниз, долу, по течению; за, по; 2) У туруханских якутов: юг [Пекарский, 1959]. В «Большом толковом словаре якутского языка» под редакцией П.А. Слепцова *хоту* определяется как: 1) Согуруу диэкигэ утары буолар туэрт хайысхаттан биирдэстэрэ 'Одна из четырёх сторон света и направление, противоположное югу, север'; 2) Собуруу диэкигэ утары, хоту диэки сытар сир 'Места, находящиеся на севере, северный край' [Слепцов, 2016].

В словаре якутского языка Э.К. Пекарского определение слова *хоту* имеет мифологическую составляющую. В якутской мифологии и фольклоре компонент значения «север» входит в семантическую структуру общетюркского имени **qara*

(*черный*): черный (цвет) - север - ночь (тьма) - социальный низ - рогатый скот - Земля - злой дух. [Габышева, 2003:113]. В цветовой геосимволике якутов север - черный, а также маркирован отрицательной коннотацией.

Знания, которые стоят за словом *хоту* в культуре якутов, отражают его значение именно как социокультурную реальность. Свободный ассоциативный эксперимент, проведенный нами среди студентов вузов Республики Саха (Якутия) в возрасте от 17 до 30 лет якутской национальности, позволил раскрыть эти знания. Всего было опрошено 125 информантов - представителей 26 улусов Республики Саха (Якутия). Лишь 9,6% опрошенных являются уроженцами улусов, входящих в арктическую зону Якутии. В настоящее время в состав арктической зоны Якутии входят 5 улусов - Аллаиховский, Анабарский, Булунский, Нижнеколымский и Усть-Янский. Из 125 испытуемых 106 человек дали ответ на данный стимул, 19 человек оставили стимул без ответа, 39 человек дали разные ответы, а также было получено 25 единичных реакций (каждая из них дана только одним испытуемым). Полученные материалы были объединены в совокупное ассоциативное поле '*Хоту*'. Методом «семантического гештальта» (по Ю.Н. Караулову), «который отражает внутреннюю семантическую организацию ассоциативного поля и характеризует поле как единицу знания о мире, соотнося его строение с отраженной в нем структурной реальностью» [Караулов, 2000], мы выявили 9 семантических зон: *тымныы* 'холод', *дойду* 'местность', *таба* 'олень', *ас* 'еда', *хаар* 'снег', *хайа* 'гора', *эбээннэр* 'эвены', *выживание*, *бастына* 'женское головное украшение'. Для выделения в

структуре поля ядра и периферийной зоны был использован «индекс яркости», то есть количество реакций на данный стимул от общей суммы реакций. Согласно И.А. Стернину, в ядро входят реакции с индексом яркости не менее 0,12–0,15 [Стернин, 2009]. Показатели ниже 0,12–0,15 относятся к периферии. Таким образом, лексические единицы поля были распределены следующим образом: ядро поля составляют реакции с суммарным ИЯ 0,73 и к периферии относятся реакции с суммарным ИЯ 0,21. В таблице 1 представлены результаты ассоциативного эксперимента, сгруппированные в зависимости от индекса яркости.

Таблица 1

Семантический гештальт ассоциативного поля 'Хоту'

<i>Ядро 0,73</i>			
Тымныы 0,23	Дойду 0,20	Таба 0,17	Ас 0,13
тымныы 23 'холод'; кыһын 'зима'; минус 60	дойду 10 'край; родина' ; ыраах 3 'далеко'; Тикси 2; улуус 'улус'; хоту улууһа 'северный улус'; Анаабыр 'Анабар'; арктической улуустар 'арктические улусы'; мин дойдум 'моя родина'; сахалар үөскээбит дойдулара 'родина якутов'; энэр 'край, сторона'	таба 14 'олень'; тайах 2 'лось'; балык 2 'рыба'; ат 'лошадь'	ас 10 'еда'; тонг балык 'строганин а'; халбаһы 'колбаса'; хоту аһа 'еда Севера'; эт 'мясо'

<i>Периферия 0,21</i>				
Хаар 0,11	Хайа 0,04	Эбээннэр 0,04	Выживание 0,01	Бастынга 0,01
хаар 5 'снег'; дүүкээбил уота 2 'северное сияние'; сулус 2 'звезда'; бурџа 2 'метель'; тыал 'ветер'	хайа 2 'гора'; тыа 'лес'; тайџа 'тайга'; туундар а 'тундра'	эбээннэр 2 'эвены'; ыраах тыа дьоно 'жители глубинки'; кыһа 'девушка'; уолаттара 'парни'	выживание; дьол 'счастье'	бастынга 'головной убор'; ырыа- тойук 'песни'

Согласно количественным подсчетам реакций в каждой группе, мы приходим к выводу, что на стимул 'Хоту' преобладают тематические реакции (например, *тымныы*). Если синтагматические (например, *дойду*) и тематические реакции характеризуются частотностью возникновения, то парадигматические реакции (например, *Анабыр*) являются единичными.

Исходя из полученных реакций, можно утверждать, что концепт 'Хоту' принадлежит к национальным концептам, т.к. вызывает национально-маркированные ассоциации как *Тикси*, *Анабыр*, *тонг балык*, *бастынга*, *ырыа-тойук*, *улуус*, *эбээннэр*, которые относятся к безэквивалентной лексике.

Значимыми признаками, определяющими ядерную семантику, являются климатические особенности, животные, которые там обитают и с которыми связана хозяйственная

деятельность живущих там людей, географическое расположение. Одноименные зонам лексемы являются и наиболее распространенными ассоциатами. Следует отметить большое количество индивидуальных реакций, оказавшихся в ядре, что возможно свидетельствует о том, что такие реакции могут стать более частотными при привлечении большего числа испытуемых. Индивидуальные особенности ассоциаций, то, какие именно понятия актуализируются у испытуемых, зависят не только от среды обитания, но и от прошлого индивидуального опыта субъекта, его эмоционального и психического состояния и ряда других факторов. Индивидуальные реакции играют важную роль в формировании образа сознания, так как отражают особенности жизнедеятельности человека. Интересно отметить, что в ядро попали все парадигматические реакции, хотя они являются единичными, но они, в первую очередь, соответствуют лексико-семантическому варианту слова *хоту* (второе значение) в толковом словаре П.А. Слепцова [Слепцов, 2016].

В периферии реакции детально описывают ландшафт, погодные условия, людей, населяющих эту местность, артефакты. В периферии также встречаются лексические единицы, которые выражают отношение к северу, например, *выживание*, *дьол*, причем они обладают противоположными коннотативными значениями.

Исходя из вышесказанного, следует отметить, представление о концепте *Хоту* в сознании современных якутов лишено мифологичности и даже носители якутского языка и культуры воспринимают '*Хоту*' не как терминологическое понятие, обозначающее направление, о

чем свидетельствует отсутствие реакций-терминов в эксперименте, а через призму собственной жизни. В языковом сознании якутов *‘Хоту’* это территория не всей Якутии, а именно тех районов, которые входят в Арктическую зону, о чем свидетельствуют лексемы *Тикси, Анаабыр, арктической улуустар*. Значение слова *хоту*, представленное в сознании носителей якутского языка, значительно шире лексикографического описания, что возможно обусловлено влиянием пережитого личного опыта жизни на Севере. Индивидуальные реакции, расположенные как в ядре, так и в периферии ассоциативного поля, позволяют дополнить представления о данном концепте и построить реальную модель языкового сознания носителя языка. Лексема *хоту* является многозначной в языковом сознании якутов, и психолингвистические методы позволяют дифференцировать отдельные семы в семанте слова.

В представлении якутов и в общепринятом представлении образ Севера характеризуется с разных позиций. Если для якутов Север ассоциируется с пространственным освоением этой территории человеком, то в общепринятом представлении присутствует негативная оценка, связанная с неосвоенным, неизвестным, а потому опасным пространством.

Таким образом, концепт «Хоту/Север» национально-специфичен и представляет собой совокупность значений и ассоциаций, возникающих у современной языковой личности (якутов) в процессе осмысления явлений, связанных с Севером Якутии.

Ассоциации, связанные с концептом «Хоту/Север», как можно увидеть в следующих параграфах, ярко воплощаются в

изобразительно-выразительных средствах якутского кинематографа. В данной работе средства киноязыка рассматриваются по отдельности исключительно с целью исследования и выявления характеристик образа Севера. Однако они не существуют автономно. Зрителя интересует лишь конечный результат – синтез, органический сплав всех компонентов – экранный образ Севера, создаваемый изображением, словом, звуком.

2.3 Изобразительные средства создания образа Севера

В данном параграфе мы рассмотрим авторское кино, которое демонстрирует неординарность подходов к собранному материалу, оригинальность художественных решений. Речь идет о создании выразительного аудиовизуального образа Севера якутскими авторами этнографических фильмов, композиционном и монтажном его выстраивании. Говоря об образном понимании материала в документалистике, Ю. Ханютин обозначает последовательность процесса создания фильма: «факт – мысль – образ» [Ханютин, 1970:48]. Сам характер достоверной фиксации мира в неигровом произведении как бы предполагает, что экран в состоянии показать истину об этой действительности. Однако факт, взятый в отдельности, по словам М. Горького, «еще не вся правда, он – только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства» [Горький, 1953:296]. Фиксируя факты, нужно открыть в их организации истину о них, обобщить и оценить эту истину, воплотить ее в определенных выводах – сообразно мировоззрению автора. Жизнь героев, как показывают режиссеры, протекает в

природной среде: съемка преимущественно проходила на натуре, в меньшей степени – в жилище. В лентах запечатлен мир представителей малых народов, просторы лесотундры: промерзшая земля, вода, деревья, домашние и дикие животные в естественной среде. К примеру, Р. Флаэрти так рефлексировал о своем методе съемки этнографических фильмов: «Предметом документального фильма, как я его понимаю, является жизнь в том виде, в каком ее проживают. Это отнюдь не означает, что задачей режиссера-документалиста является неотобранная съемка серого и монотонного потока жизни. Выбор остается, и, возможно, в более строгих формах, чем в художественных фильмах» [Флаэрти, 1980:191]. Среди эффективных механизмов, содействующих проявлению уникальности культур, особое место занимает киноискусство. Обладая набором специфических средств выразительности, киноязык потенциально предрасположен к художественно-образной демонстрации тех особенностей, которые характеризуют национально-культурную идентичность.

Монтажная концепция фильма «24 снега»

Картина представляет собой бытописание хозяйственно-промысловой жизни зимой, весной, летом и осенью (ловля оленей, спиливание рогов, отел, доение коров, забой лошадей, разделка туши), а также сцены из общественной жизни (празднование *ысыаха*, во время которого проходят конные состязания).

Пролог фильма «24 снега» (реж. М. Барынин) – сон, приснившийся в детстве герою фильма – строится на созданных с помощью компьютерной графики, следующих друг за другом

кадрах сумерек, северного сияния и спиральной галактики над горой, которые метафорически вводят зрителя в пространство Севера. У северных якутов образ горы представляется как центр Вселенной и наделяется своеобразными мировоззренческими компонентами в отличие от трактовки центральных и виллюйских локальных групп якутов [Данилова, 2019]. Пересказ сна резко сменяется мизансценой, где на переднем плане стоит олень, а на заднем плане из дома выходит герой фильма. Такой операторский прием глубинного кадра позволяет весьма выразительно показать сбывшийся вещий сон, что оленеводство стало теперь делом его жизни. Резкий переход между графическим изображением и реальным бытом создает контраст мифического прошлого и повседневного настоящего.

В начале и конце киноленты символично цветовое решение кадров. Как уже было сказано, фильм начинается с пересказа сна и сопровождается графическими изображениями ночи, при этом основной цвет черный, что создает ощущение «предожидания», которое в ходе фильма развивается в идею об утрате коневодческой культуры. Однако фильм заканчивается на положительной ноте: кадры резвящихся лошадей, бегущих оленей по белоснежному снегу подводят итог действию фильма. Лошади белой масти и белые олени перекликаются с цветом снега, создавая ощущение радости и счастья, силы духа и надежды на светлое будущее.

Эмоциональное начало, авторское видение проблемы сохранения культуры коневодов на Севере трансформируются в звукозрительные образы. Общие планы одинокой фигуры героя на льдине, горе, сопке, метафорически сопоставленные с

крупными планами большого камня, особняком лежащего на берегу реки, лампадки, одиноко горящей в домике в лесу, а также со статичным панорамным кадром с верхнего ракурса маленького домика коневода посреди широкой лесотундры символизируют об уходящей культуре коневодов. Режиссер подобными сравнениями заявляет о проблеме, с которой столкнулся герой фильма. Он одинок в своих устремлениях, нет последователей его дела, тем самым возможно утрачивается связь между поколениями, будущее неопределенно. Таким образом, в данной киноленте используется ассоциативный монтаж, включением в повествование кадров, способных вызвать определенные образные сравнения, ассоциации.

Крупным планом акцентирует режиссер атрибуты Севера: заготовленный для питья лед, морозный воздух, врывающийся при открывающейся двери в дом, ноги человека, проваливающиеся в сугроб, нарты, лежащие на снегу, заиндевшая морда оленя, оленьи рога, этнические артефакты, такие как *бастыга*, *салама*, *чорон*, мясные блюда, свежая рыба, замороженная рыба, которые не только определяют географическое пространство, но и рассказывают о проживающем там народе – северных якутах.

Термометр, взятый крупным планом медленным движением сверху вниз, достоверно показывает очень низкую температуру.

Общий план поселка Тикси, куда герой фильма приезжает на рыбалку – покинутое, опустошенное, заброшенное место, одним из подтверждений чему служит крупный план заколоченных окон домов, где когда-то жили приезжие люди. Этот поселок – чужой главному герою и контрастирует с

укладом коренных народов Севера, культурой оленеводов, которая является одной из наиболее устойчивых форм жизнедеятельности.

Прием вставки любительской видеозаписи, которой увлекается герой фильма, в кадры о процессе чистки сосулек с тела лошади доказывает приверженность коневода своему любимому делу.

Панорамные статичные кадры, открывающие вид на просторы тундры, величественные горы, сопки, словно повторяющие очертания местной фауны, повествуют о единении человека и природы и создают чувство безмятежности, спокойствия и свободы.

Факт реальной действительности как отсутствие электричества в домике в лесотундре возможно доказать лишь с помощью естественного освещения. Темное помещение подсвечивается лишь лампадой на столе или фонариком.

Повторяющиеся кадры метания аркана-маута как символического жеста, ледохода как момента смены сезонов года ритмически организуют и структурируют пространство кинофильма.

При построении документальных киноповествований режиссер демонстрирует антропологическую позицию включенного наблюдения за повседневной жизнью обитателей мест, отдаленных от мегаполисов. Фильм выглядит как каждодневные визуальные дневниковые записи режиссера, которые озвучивает главный герой, коневод Сергей. При этом акцент ставится на такие черты самосознания и бытового героя, которые, по авторскому замыслу, призваны свидетельствовать об их устойчивой приверженности «своему»

месту и соотнесении себя с определенной территорией, органической включенности в окружающую природную среду со всеми особенностями растительного и животного мира. Автор создает воображаемый образ северных якутов посредством персонажа своего фильма и в процессе построения кинорассказа конструирует специфические черты их пространственной локальной идентичности. Локальная группа северных якутов населяет таежно-тундровый и горно-таежный регион, в связи с чем отличается особой производственно-хозяйственной системой. Они занимаются оленеводством, скотоводством, коневодством, что определяет их хозяйственно-бытовой уклад, материальную и духовную культуру. Несмотря на тесную связь с аборигенным населением северные якуты не утратили своей культуры. Более того, регион, ранее населяемый тунгусами и юкагирами, стал этнически якутским.

Композиция фильма «Хранители тундры»

В киноленте «Хранители тундры» (реж. С. Барабанова и Д. Худаева) использован повествовательный монтаж. Картина описывает много внутренних бытовых моментов (подготовка к трапезе, растопка печи, стирка одежды), общественные развлечения (праздник оленевода, гонки на оленьих упряжках), красочные моменты отдельных производственных процессов (забой оленей, разделка туши, корализация, подледная рыбалка, охота на птиц), элементы народного художественного творчества и прикладного искусства (резьба по оленьей и мамонтовой кости, украшение оленьим мехом и бисером, пошив национальной одежды), моменты из школьно-

просветительской работы (уроки по изучению родного края, труда).

Мастерски передана мизансцена разделки туши оленей, где трудятся всей родовой общиной, и за этим нелегким трудом наблюдают дети. Удачно изображены глубинные кадры, где на заднем фоне стоят чумы, а на переднем фоне на снегоходе сидит мужчина с ребенком и рассуждает о преемственности поколений, о приверженности своему делу или на переднем фоне долганские дети весело рассказывают о своем будущем, мечтах, с любовью отзываются о своих оленях. В этих кадрах особо акцентированы ценности рода, семьи, человеческой общности, жилища, ценности умения и мастерства и, главным образом, демонстрируется преемственность поколений.

Кинолента привлекает внимание зрителей прекрасными панорамными кадрами, снятыми с разных ракурсов, за счет чего возникает разная их интерпретация. Динамическая панорама, снятая с движущейся машины, подчеркивает, даже как будто ускоряет движение каравана кочевников-долган, а снятая сверху под прямым углом с помощью аэросъемки изображает оленей как рой маленьких насекомых. Съемка с другого ракурса раскрывает необъятные просторы тундры, в которой чумы долган сливаются со стадом оленей и создают частицу этнического узора на огромном зеленом полотне. Динамичные, уводящие зрителя вдаль кадры, созданные оператором, заявляют о пространстве культуры кочевников, пробужденном крае жизнедеятельных людей, чувствующих себя подлинными хозяевами своей судьбы.

Монтажный ритм фильма «Хозяйка чума»

Кинолента «Хозяйка чума» Е. Избековой построена в форме репортажа. Используется закадровый авторский комментарий. Режиссер берет интервью у членов эвенской семьи, живущей в лесотундре: мужа, жены и их дочери. Главой семьи является жена-хозяйка чума, поэтому большая часть фильма посвящена ее монологу. Если муж и дочь дают интервью за пределами чума, то героиня киноленты все время находится внутри чума. Показательным является кадр, где женщина изображена снизу вверх, стоя посреди чума. Этот кадр семантически знаковый – именно она должна поддерживать огонь в очаге, чтобы семьи оленеводов могли выжить в арктических условиях. Крупным планом оператор показывает фактурность еды (олений язык, потроха), которую готовит хозяйка чума, оленей и чум. С помощью таких символических кадров авторы фильма проводят взаимосвязь между ключевыми символами, которая означает, что олени – это главный атрибут жизни на Севере, это и транспорт, и еда, и, в целом, источник жизни.

Фильм примечателен тем, что повторяющиеся акцентные кадры чума, оленей как выразители звукозрительных образов в композиционном монтажно-ритмическом решении фильмов, скрепляют произведение, способствуя его целостности. Подобное решение формирует гармоничную композицию, задает ритм элементам цельной поэтико-художественной структуры, при восприятии которой возникает ответная реакция ожидания, оказывающая влияние на зрительское восприятие.

Во всех фильмах большую роль играют титры, они кратки, несут важную информацию.

Раскрытию темы Севера способствуют последовательный и ассоциативный монтаж, акцентируется начало и конец фильма, большую символическую нагрузку несут цветовое решение кадров, крупные планы, повторяющиеся кадры, ракурс. Крупные планы также позволяют раскрыть замысел кинокартины. Общий план охватывает предметы обстановки жилища, окружающие героев и характеризующие их образ жизни – стол, нары, очаг. Панорамные динамичные съемки тундры и каравана оленьих упряжек с эффектами наезда/отъезда камеры подчеркивают культуру кочевников, дух свободы, в то время как статичные панорамные кадры местности раскрывают красоту пейзажа, показывают необъятность просторов. Естественное освещение позволяет изобразить реальную действительность.

Эти фильмы киноязыком достоверного визуального ряда говорят о ценности природы для человека на Севере, о взаимозависимости природы и общества, о верности и привязанности к родному месту, представляют знаковые образы северной природы, быта и мифологии. Для этой цели используются разные средства выразительности: убедительные ситуации, естественность поведения героев кинолент, подлинность и фактурность предметов, натурные съемки, естественная бытовая обстановка. Все эти средства способствуют созданию местного колорита. В результате этнографическая экзотика Севера воссоздается в своей первозданности. Таким образом, при помощи средств документального киноязыка демонстрируются разнообразные аспекты культурного мира, акцентирующих его самобытность. Зритель получает представление о национально-культурных

особенностях жизненного пространства коренных народов Севера.

Этнографические документальные фильмы соединяют в себе исследовательские, документальные и художественные элементы. Подобный синтез назван методом Р. Флаэрти, открытый режиссером в фильме «Нанук с Севера», благодаря чему в фильмах удается передать не только информацию о событиях, но и их образно-эмоциональный контекст, – столь важное «ощущение» Севера.

2.4. Выразительные средства создания образа Севера

Операторскую работу удачно дополняет, а порой несет основную нагрузку музыкально-шумовой рисунок фильма. В отличие от изображения звук воспринимается в протяженности. Звук помогает режиссеру усиливать воздействие различных приемов художественной выразительности: он помогает создавать соответствующую атмосферу, вызывать эмоции зрителя, звук способен также создать иллюзию единой временной протяженности, целое событие, которое не изображено на экране может быть обозначено с помощью звука.

Одной из целей, достигаемых с помощью звука, является создание атмосферы произведения, где особую роль играют шумы. Для воспроизведения атмосферы погружения в описываемую реальность, безусловно, предпочтительнее шумы – в силу их конкретности и однозначности. В этнографических фильмах о Севере атмосферные шумы могут служить для привнесения дополнительных штрихов к образу Севера, характеризуя тем самым то, чем живут коренные народы –

взаимодействие человека и природы, охотничье-промысловый быт, хозяйственный быт. Все атмосферные шумы можно поделить на две категории: природные звуки и антропогенные звуки. Для демонстрации звукового ландшафта мы будем приводить примеры якутских звукоизобразительных слов, которые отличаются большим разнообразием в якутском языке, как и в большинстве тюркских языков. К природным звукам мы относим звуки завывающего ветра (ср. якут. *ыйылаа* 'визжать' [Пекарский, 1959]), крики зимующих птиц (ср. якут. *уһутаа* 'кричать' [Пекарский, 1959]), хорканье оленя, лай собак, потрескивание льда в ведре, стоящем на печи (ср. якут. *тыыһырҕаа* 'издавать едва слышный треск' [Пекарский, 1959]). На морозе антропогенные звуки приобретают особое качество, становятся специфично хрустящими, как снег, ломкими, как ледяная корка, и повисают в воздухе. К ним относятся скрип снега под ногами (ср. якут. *хаачырҕаа* 'скрипеть' [Пекарский, 1959]), звон шейного колокольчика (ср. якут. *лонкунаа* 'издавать громкий звук' [Пекарский, 1959]), который надевают на оленя, чтобы не потерять в тундре и отгонять волков, режущий звук пилы при отпиливании рогов оленя (ср. якут. *сыбырҕаа* 'издавать свистящий звук' [Пекарский, 1959]), шероховатый звук скребка при очистке тела лошади от кусков льда (ср. якут. *сырдырҕаа* 'шуршать, трещать' [Пекарский, 1959]), трескающий звук веревки при упаковке груза, скрип замерзшей входной двери в дом (ср. якут. *кучурҕаа* 'скрипеть' [Пекарский, 1959]), колющий звук пешни или якутского ножа при раскалывании льда (ср. якут. *тыыһырҕаа* 'издавать едва слышный треск' [Пекарский, 1959]), звук от полозьев саней в оленьей упряжке, скользящих по снегу (ср. якут. *кыычыгыраа*

‘скрипеть’ [Пекарский, 1959]), звуки понукания оленей, стук топора при заготовке дров (ср. якут. *лиһигирээ* ‘сильно топать’ [Пекарский, 1959]). Отдельно мы выделим антропогенные звуки, которые связаны с противостоянием холоду. Они создают контраст звукам, ассоциирующимся с холодным климатом. Это звуки транспорта (снегохода, вездехода, моторной лодки, грузовика), звук, издаваемый при употреблении горячего чая (ср. якут. *сыпсырый* ‘звучно втягивать в себя губами какую-либо жидкость, как бы схлебывать’ [Пекарский, 1959]), звук горящих в печи дров, булькающие, шкварчащие звуки приготовления еды.

Звук также может служить для того, чтобы вызвать у зрителя какие-либо эмоции. Одним из сильнейших средств в борьбе за эмоции зрителя является музыка. Музыка также является художественно-выразительным средством для формирования этнокультурного стереотипа. Она направлена на создание настроения, передачу чувств, усиление динамики экранного действия; аудиосопровождение делает визуальную картинку более образной, помогает полнее раскрыть авторский замысел. Будучи самостоятельным элементом, «музыкальная дорожка» несет зрителю определенную информацию, выполняет эстетическую функцию и дополняет созданный другими изобразительными средствами образ.

Внутрикадровая музыка в одном из эпизодов фильма «24 снега» помогает передать атмосферу происходящего, чувства персонажа. Герой фильма зимой уехал в Тикси, чтобы привезти выловленную летом рыбу. Он долго не видел свою семью, т.к. давно покинул родные места, а возвращаясь домой, он едет в оленьей упряжке и напевает современную якутскую песню о

любимой женщине. Тем самым зритель понимает, что он тоскует по своим родным жене и детям, своим родным местам.

Часто музыка входит в структуру аудиовизуального произведения как его лейтмотив, поддерживая основную идею, замысел автора. Автором закадровой музыки, которая звучит в кадрах фильмов «24 снега» и «Хранители тундры», является один и тот же композитор М. Кобяков. Написанная им музыка к этим фильмам довольно схожая и неспроста. Как раз она позволяет раскрыть один и тот же образ представителей северной культуры коневодов и оленеводов. Она имитирует ритм бегущих по снегу лошадей и оленей и тем самым привносит в действие динамику и вызывает движение чувств и эмоций. Так, музыка влияет на восприятие темпоритма изобразительного ряда.

В исследуемых фильмах звучат и народные песни как за кадром, так и в кадре. Благодаря им звукозрительные образы обретают особую выразительность. Например, в фильме «Хранители тундры» повторяющиеся панорамные кадры стойбищ в тундре, снятые аэросъемкой, сопровождаются закадровыми старинными напевами на долганском языке поочередно то мужским, то женским голосом. Возникает ощущение связи времен и поколений. А в фильме «Хозяйка чума», где музыка по продолжительности занимает не так много времени, изображение оленя сопровождается закадровой хороводной песней *сээдьэ*. Звучание народных песен долган, эвенов коррелирует с кадрами пасущихся оленей и тем самым указывает на взаимосвязь и взаимозависимость материальной и духовной культуры. Совмещение звука и

изображения символично оповещает о жизненном пути северных народов.

Пример, когда музыка усиливает выразительность визуального ряда фильма, можно наблюдать еще в одном символическом эпизоде. Герой фильма «24 снега» остается один в домике в лесотундре, когда его помощники уезжают и как только их упряжка скрывается из виду, появляются кадры безмолвной северной природы – общего плана дороги в зимнем лесу, крупного плана инея на деревьях, снега на склоне скалы и общего плана одинокой желтой луны на синем ночном небе. Звучат попеременно звуки одного аккорда, что даже музыкой в общепринятом понимании не является, и этот звук работает на создание тишины. Закадровая музыка кинематографически неслышима, т.к. зритель погружается в тишину пейзажных эпизодов. Север ассоциируется с тишиной и безмолвием.

Проанализировав роль звуковой партитуры в этнографических фильмах, мы пришли к выводу, что в фильмах для создания атмосферы используются природные и антропогенные шумы, при этом для демонстрации звукового ландшафта Севера мы привели якутские звукоизобразительные слова, которые в точности позволяют представить эти звуки. Большую роль в этнографических фильмах играет этническая музыка, которая усиливает визуальный ряд и раскрывает такие особенности Севера, как места холодного, безмолвного и в то же время насыщенного многообразием самобытных культур, эмоций, связанных с приверженностью к малой родине, места единения человека и природы и культуры кочевых народов. Таким образом, звук является художественным средством, способным вносить значимые штрихи к образу региона,

специально написанная оригинальная музыка придает особую эмоциональную окраску, передает отношение автора к героям, явлениям, событиям.

2.5 Семиотический подход к воображаемому Северу в этнокино

Наряду со зрительной спецификой как наиважнейшей частью структуры экранного образа и сильнейшим художественно-выразительным средством рассматривается слово, звучащее в кадре и за кадром.

Конструирование образа Севера заключается в объединении ареалов соседних районов в новый единый район. Северное сообщество - это мозаика или разноцветная палитра этнокультурных групп, сохраняющих свою культурную уникальность. Рассматриваемые этнографические фильмы являются источниками формирования образа Севера Якутии.

Как показывает проведенный ассоциативный эксперимент, в сознании носителей якутского языка ядерную семантику концепта «Хоту/Север» представляют прежде всего природно-климатические условия. Образ Севера ассоциируется, главным образом, с холодом, снегом, льдом.

Стереотипный образ Севера прежде всего ассоциируется с холодом (ср. якут. *тымныы* 'холод, стужа, мороз' [Пекарский, 1959]) (об этом свидетельствуют данные, полученные в ходе свободного ассоциативного эксперимента среди студентов якутских вузов). Режиссер фильма «24 снега» весьма выразительно изображает последствия холода, когда в кадре появляются заиндеветшая морда оленя, обмороженное лицо человека, покрытые колючим инеем деревья, свежий морозный

воздух, резко врывающийся в теплое помещение дома, лошади и олени, извергающие клубы пара, словно драконы. Сильный мороз репрезентирует Север как пространство, пугающее своими климатическими условиями. Зимой температура опускается ниже самой минимальной отметки на уличном термометре. В кадре фильма «24 снега» появляется индексальный знак «Оймякон -71», который гласит, что в данном месте была зафиксирована самая низкая температура. *Кыһыммыт уһун уонна тымныы... Бу дойдуга мээһэ киһи кэлбэт. Эдэр ыччат бөһүөлэги ордороннор тахсыбаттар. Ол диэки үчүгэйэ бэрт буоллаҕа. Манна тымныыта да бэрт.* – ‘Зима у нас долгая холодная... Здесь не встретишь случайных людей..<...>. Молодежи лучше в поселке. Там-то хорошо, конечно. А здесь (на базе – прим. наше) очень холодно’, – говорит герой фильма «24 снега». Из-за сильных морозов и снегопада у лошадей шерсть покрывается льдом, который очищают с помощью ножа, иначе животное погибнет (*Харангардаҕына фонариктаах ырастыы сатыыгын. Туһата суох. Хаан билик бөҕөтүн онгоруугун. <...> Көмнөбүрэн элбэх сылгылаар өлбүттэр. Бу сылгылар эмиэ көмнөх буолбуттар. Кулуннаан кэбиэхтээх этилэр.* – ‘Когда темно, с фонариком приходится чистить, бесполезно, столько крови в результате. <...> Из-за обледенения много лошадей погибло. Эти кобылы тоже обледенели, мог бы случиться выкидыш’, – комментирует свой труд коневод Сергей из фильма «24 снега»). Завораживают дух кадры, изображающие такое проявление холода, как туман (ср. якут. *күдэн* ‘легкий туман, дрожание воздуха, облако’ [Пекарский, 1959]), создающий ощущение сказки, таинственности природы, или облако

снежной пыли, оставленного табуном бегущих лошадей или стадом северных оленей (ср. якут. *күдэннэт* 'заставлять (коня) поднимать пыль' [Пекарский, 1959]). Эти кадры повествуют о нечто ирреальном, которое сопряжено с мифическим прошлым. Якуты издревле занимались коневодством, которое в современном мире постепенно перестает быть традиционным хозяйством из-за проблем в коневодческой сфере – некому в будущем разводить лошадей, т. к. «молодежь хочет быть судьями и прокурорами». Связаны эти кадры также с мифом. В мифологии якутов солярный образ коня был соотнесен с движением солнца, с течением времени и сменой сезонов года. Ритм хозяйственной жизни якутов регулировался циклом кочевания и сезонными перегонами с одного пастбища на другое коней, которые содержались круглогодично на подножном корму. Божество коневодства *Дьөһөгөй* 'Джесегей' якуты считают создателем и покровителем коней. В традиционной культуре конь, транспортное животное, связанное с преодолением пространства, выступает как мерило времени.

Туман и облако снежной пыли отсылают зрителя и к судьбоносному сну, который видел в детстве герой фильма. Этот сон герой пересказывает в начале и в конце фильма. Сон, как говорит М.Ю. Лотман, - это «нереальная реальность» [Лотман, 1992:124]. Герой так пересказывает свой сон: *Оҕо эрдэхпинэ биирдэ түһээн турабын. Түүл эбитэ дуу, бриэдьилээһин эбитэ дуу. Оччолорго Адыаччыга олорор этибит. Утуйуом иннинэ аҕам таба этин киллэрэн оһох кэтэҕэр уурбута. Арай түүн уһуктан кэллим. Ааным арыллан кэллэ. Уһугуннахпына табам миэхэ утары хааман киирдэ.*

Куттанаммын суурџан анныгар түһэн хааллым. Кэтэһэ түһэн бараммын, арай суурџан быһһынан көрдөхпүнэ табам мин диэки өссө чугаһаан кэллэ. – ‘Тогда мы жили в Адыаччы. Прежде чем лечь спать, отец занёс в дом мерзлую тушу оленя и поставил за печкой, чтобы оттаяла. Я ночью внезапно проснулся, дверь вдруг открылась, ко мне навстречу шёл олень. От страха я спрятался под одеяло. Чуть подождав, выглянул из-под одеяла, олень подошёл ещё ближе...’. Детский сон, как окно в будущее, как сбывшийся сон: ему предстоит нести одному бремя сурового испытания в будущем – вести в одиночку хозяйство и кормить большую семью. Мотив сна позволяет связать прошлое, настоящее и будущее героя, а также наталкивает на мысль о преемственности поколений и, тем самым, сохранении традиционной культуры северных якутов.

С природно-климатическими условиями Севера связана и опасность, подстерегающая на протяженных на многие километры безлюдных трассах, на покрытых льдом реках, в тайге. Север не прощает ошибок на дорогах в случае, если происходит поломка транспорта. Зная это, дальнобойщики стараются в одиночку не выезжать. Тяжелые машины могут и провалиться под лед в условиях бездорожья. Разнообразие добываемой дичи на Севере манит охотников с разных уголков нашей страны. Герой фильма «24 снега» рассказывает историю об убийстве двух местных оленеводов во время охоты одним из приезжих охотников. Как следствие того, что тела покойных оленеводов перевозили зимой по замерзшему озеру, вся рыба в озере весной была обнаружена мертвой. Согласно древним

поверьям, продолжает коневод Сергей, если тела мертвецов перевезти по озеру, то рыба в этом озере навсегда погибнет.

Вечная мерзлота, которая занимает большую часть территории Якутии, способствует тому, что холод имеет не только отрицательные свойства, но и положительные качества. Так, булуус-ледник служит способом хранения еды и льда для питьевой воды в теплое время года.

На севере холодно не только зимой, но и даже летом. Это можно понять по тому, как люди одеты во время празднования *ысыаха* в кадрах фильма «24 снега», а также в фильме «Хранители тундры». Из-за холодного лета и растительность скудная: *Бу үрэх баһын ото кылгас бэйэлээх, сүүрбэ сантиметр буолар саамай уһаабыта. Атырдьах ыйыгар тахсан оттуубут, уонна оттур да оппут суох боуллаҕа сылгыбытыгар.* - 'Трава вырастает здесь только максимум на 20 см. В августе косим, и травы то больше нет, чтобы лошадей прокормить', - сетует Сергей Лукин («24 снега»). Пора сенокоса весьма непродолжительная. *Саас эрдэ көҕөрдүн диэн ынахха, сүөгэ өттүр курдук өттүүгүн хонууларгын.* - 'Весной пускают пал. Трава раньше зеленеет. Иначе скот без корма останется', - рассказывает Александра Черкашина в фильме «Хозяйка чума». Короткое холодное северное лето сказывается и на питании домашних животных.

Снежная целина, огромные просторы заснеженной тундры, бездорожье являются атрибутами северной территории, которая позиционируется как дикая, плохо освоенная, непроходимая. На многие километры нет ни одного жилья, ориентироваться приходится только по природному ландшафту – горы, реки. Своеобразие природных условий

сказывалось и до сих пор сказывается на всех сторонах жизни людей. Современные транспортные средства, которые мы видим на экране в этнографических фильмах, такие как снегоход, квадроцикл, вездеход, грузовик, вертолет, моторная лодка, а также рация и переносной дизель-генератор, являются символами преодоления суровых условий Севера. Главным призом во время конных скачек в Эвено-Бытантайском улусе служит квадроцикл, а в бегах на оленьих упряжках в Анабарском улусе - снегоход. Другой символ - зимник (дорога в зимнее время), по которой не каждый отважится поехать, и едут по этой дороге только смелые и опытные люди, демонстрируя стойкость, выносливость, бесстрашие. *Зимник бириэмэтигэр бириэмэ былдьаһыта. Саамай таһаҕаһыы таһыы бу бириэмэҕэ буолар. Быстала суох сылда сатыыбыт. Сааһырыэ сылдьаччыбыт. Таһаҕаспытын таһа сатаан мунгнанабыт.* - 'Зимник - это гонка со временем. За это время нужно успеть перевезти как можно больше груза. Поэтому стараемся ездить без перерыва. Особенно много ездим к весне, чтобы успеть', - говорит водитель большегруза, который везет груз из г. Якутска в поселок Сааскылаах Анабарского улуса, - *Дьокуускайтан Сааскылаахха дылы 2700 км. Где-то 4-5 күн айаннааччыбыт нормальнайдык бардахпытына. Олох үчүгэйдик бардахха, утуйбакка икки ангар-үс күнүнэн тийэҕин. Тийэччибит урут эдэр сылдьан.* - 'Из Якутска до Сааскылааха - 2700 км. Это примерно 4-5 дней в пути, если нормально ехать. Если ехать без сна, без остановок, то можно доехать за 2,5-3 дня. Это я раньше так ездил, в молодости'.

В борьбе за выживание люди на Севере вынуждены много работать: «*Бу сиргэ мээнэ киһи кэлбэт, үлэли эрэ кэлэр киһи*

бу сиргэ» 'Здесь нет случайных людей, сюда люди приезжают только работать' (фильм «24 снега»). Внешняя гармония на Севере - это результат каждодневной борьбы. Интересен образ, который лежит в основе следующего высказывания эвенки-чумработницы: *Сайын эрдэ турабынб сахсырга уһуктуон иннинэ. Кун тахсын иннинэ.* - 'Летом рано встаешь задолго до того, как проснется муха. До восхода солнца. Иначе мясо будет засижено мухами' (фильм «Хозяйка чума»). Живя на Севере не приходится долго спать, с пробуждением природы, просыпается и человек и начинает работать. Вести хозяйство чума - дело многотрудное. Это не экзотика, а вынужденная необходимость, связанная с потребностью постоянных перекочевок на другие пригодные для выпаса оленей пастбища. И хотя современная цивилизация вносит много нового в труд в тундре, но изменить его полностью вряд ли возможно: быт и бытие жизни в тундре связаны с традиционным укладом, соблюдение которого необходимо, чтобы выживать семьям оленеводов в сложных арктических условиях. Каждое действие здесь является обусловленным, а каждая вещь - функциональной. Герои фильмов носят одежду и обувь из оленьих шкур не под влиянием моды, а потому, что это наиболее удобный вариант, сохраняющий тепло в лютую северную зиму. Север - место естественного бытия человека, духовно и морально зрелого. Другим здесь не место, и другим здесь не выжить. В подобном художественно-образном решении Север выступает как оппозиция местам цивилизованным и урбанизированным.

Борьба на Севере ведется не только со стихией, но и с дикими животными, такими как медведь, волк, орел, которые,

нападая на оленей, сокращают их численность. Билигин саамай булуур - кырдыаҕас. Таҕыста да кинини бултаһан тахсар .- 'Самый беспощадный медведь. Как выйдет из берлоги, житья не дает' (фильм «Хозяйка чума»).

Культурные традиции и уклад жизни народов находится в сильной зависимости от природно-климатических условий мест их проживания. Осваивая суровый, холодный край долганы, эвены, северные якуты создали мир, в котором во многом похожи друг на друга и в то же время отличаются индивидуальностью и самобытной культурой.

Северные этнические сообщества объединяют формы традиционного природопользования. Их основное занятие – оленеводство. Наиболее универсальным орудием труда, применяемым на Севере является якутский нож, который используется для приготовления еды, разделки туши, забоя оленя, раскалывания льда. Отличительной особенностью рассматриваемых этносов является распределение труда. У северных якутов существует строгое гендерное отношение к ведению хозяйства. Женщины занимаются приготовлением еды, воспитанием детей, шьют одежду, а мужчины охотятся, производят забой и разделывают туши животных, занимаются рыболовством, заготавливают сено. У эвенов и долган женщины помимо сугубо женских обязанностей, как выделка шкур, вышивание, изготовление одежды, приготовление еды, воспитание детей, наравне с мужчинами ловят рыбу, охотятся, принимают участие в разделке туши. *Забойга син биир эр киһи курдук дьоммутугар көмөлөһөбүт - тыс таһан, ис ылан.* - 'Во время забоя у чумработницы дел не меньше, чем у мужчин. Занимаемся шкурами, внутренностями', - говорит долганка

(фильм «Хранители тундры»). Девушка в фильме «Хозяйка чума» рассказывает о себе: *Убайбын кытта чубукулу барааччыбыт. Уон икки саастаахпар убайым дробь саанан ыттарбыта кустары. Ол же сылга скшынан эмиэ ыта сылдыбытым. Куус, кубах өлөрбүтүм.* – ‘Мы с братом летом ходили за горным бараном - чубуку. В 12 лет он научил меня стрелять из дробовика. Из СКС тоже умею стрелять. Охочусь на уток, зайцев’. Национальная экзотика, национальный колорит находят свое отражение в некоторых предметах быта. Например, в кадрах фильма «24 снега» во время празднования *ысыаха* женщины в национальных костюмах с головными украшениями *бастынга* (начальник) исполняют якутский танец с *чоронами* в руках, звучит хомус в исполнении детей, между деревьями развешаны *салама*, в качестве убранства вместо ковров на стенах дома в поселке висят конские чепраки. Все народы Севера исполняют круговой танец. Эвены называют его *сээдьэ*, долганы *хейро*, а якуты *осуохай*. Материальными знаками, репрезентантами образа территории Севера являются и нарты, маут-аркан для ловли оленей, шест-хорей для понукания оленей, колокольчик на шее оленя для отпугивание диких животных.

У соседних народов наблюдаются сходства в таких элементах материальной сферы, как одежда, транспорт, жилище. В настоящее время национальная одежда распространена у поселковых жителей, используется преимущественно в качестве праздничной одежды. Во время праздника оленевода, знаковым моментом которого являются гонки на оленьи упряжках, в кадрах фильма «Хранители тундры» национальная одежда долган отличается богатой

меховой и кожаной отделкой, ярким орнаментальным декором. Долганская мастерица рассказывает: *Атын омуктартау долганнар уратыбыт диэн сэттэ өнгү дьүкээбилбитин көрөбүт Ити кыһын тымныйда да дьүкээбил араас өгүнэн онньуур. Ону көрөн тагаспытыгар саппытыгар былыр былыргыттан түһэрэллэр эбит. Аны бу оһуордарбыт тус тусна значениялах. Холобура, бу дьахтар кэтэр бэргэхэтэ. Бу ураһабыт - олорор дьиэбит. Аны бу икки өң баар - маҕан, хара, ити табабыт суола буолар. Онтон бу халлан күөбэ - халлааммыт, кыһыла - күммүт, маҕана - хаарбыт буолар.* - 'В отличие от других народов долганы используют семь цветов северного сияния. Наши предки, наблюдая зимой за северным сиянием, перенесли его цвета на свою одежду, украшения. Все узоры имеют своё значение. Вот, например, женская шапка. Этот рисунок в форме урасы - олицетворение нашего дома. А эти два цвета белый, чёрный - это следы оленя на снегу. Голубой - цвет неба, красный - солнце, белый - снег'. На якутском летнем празднике *ысыах*, где знаковым действием являются конные скачки, якуты также одеты в традиционную национальную одежду. Зимняя повседневная одежда современных коренных народов Севера - это *унты* или торбаза из оленьих камусов, меховая шапка из меха лисы, соболя, песца, шуба из оленьих шкур, штаны из оленьих шкур, меховые рукавицы. Традиционный костюм является частью семиотического целого, одним из текстов традиционной культуры, сохраняющим и передающим информацию о духовной культуре этноса, а также выражением универсального семиотического комплекса представлений картины мира.

Коренные народы Севера используют верховое, упряжное и вьючное оленеводство. В нарты обычно запрягают двух оленей. Ездовых оленей кастрируют. На полозья нарт долганы устанавливают и чум (балок), так удобнее кочевать. В балках (нартяных чумах) долганы стали жить с приходом русских. Балок – прямоугольный каркас, снаружи обтянутый оленьими шкурами, а изнутри – ситцем. Его устанавливают на больших санях, перевозят упряжкой из пяти-семи оленей. Эвены в лесотундре ставят разборный чум, где под ноги стелют ветки лиственницы, а также ставят отдельный чум-кухня, который называется *тордох*. Очаг в жилище является сакральным местом. В современной духовной культуре народов Севера Якутии сохраняются анимистические представления в форме особого почитания огня. Интересен тот факт, что народы Севера представляли дух огня-очага в женском образе, а якуты духа-хозяина огня представляли в мужском образе. Возможно, этот факт непреднамеренно лег в основу фильмов «Хозяйка чума» и «24 снега». Первый повествует о хранительнице домашнего очага, матери эвенской семьи Александра Черкашина, которая прямо называет себя главой семьи. В кадрах она символично занимает женскую часть чума, возле очага, то готовит еду, то выделывает шкуру и при этом ведет неторопливый разговор о детях, женских обязанностях, обрядах, технологии содержания оленей. Ее слова «огонь – это жизнь» звучат недвусмысленно. Об обязанностях чумработницы в фильме «Хранители тундры» так говорит хозяйка долганской семьи: *Чумработница үлэтэ – дьин ып-ыраас, сып-сырдык, элбэх астаах буолуохтаах. Кэргэттэрин бултаан, табалаан кэллэхтэринэ дьин ыраас буолуохтаах.*

Ол быыһыгар дьонун итии чайдах көрсөнгүн, ичигэс танас тигэбин. Көскө барыта бэлэм буолуохтаах. Бэйэтин кытта тэбис тэнгэ сылдыа сатыыгын. Тугу гыналларын кэргэнгин кытта тэнгэ онгоробун. Оннук көмөлөсүһээн олоробут, бэйэ бэйэбитин. - 'Чумработница должна содержать дом в чистоте. Дом должен быть светлым, всегда полон еды, должна встречать мужа в тепле, с горячим чаем. И шить для него тёплую одежду. Всегда должна быть готова к кочевке. Друг другу помогаем'. По воззрениям эвенов, чум - это символ Вселенной, огонь костра - Гулун Тогон есть Солнце, которое греет то пространство, что освоил человек в беспредельном Космосе [Алексеев, 2003]. В фильме «24 снега» хозяином семьи, главным добытчиком является коневод Сергей Лукин. Большую часть времени в течение года он проводит один в лесотундре, где содержит большое стадо лошадей и оленей и, тем самым, кормит свою большую семью: Манна кэллэхпинэ дьуэм курдук саныыбын. Антах бөһүөлэккэ тийдэхпинэ эмиэ дьуэлэхпин холобура. Оннук кыра эрдэхпиттэн үөрэнэн хаалбыппын. Оннооҕор саҥа дьылга киирбэтэҕим дьоммор. <...> Мин дьуэҕэ-уокка көмөлөспөт киһибин. Үксүн наар тыаҕа сылдыар буоламмын. Уолланан бараммын биирдэ кэллэхпинэ уолум күлбүт этэ. Онтон иккистэн кэлбитим уҕе хаама сылдыар этэ. Сааскыйа биирдэ ыйытан турар. Киирэн кэллэхпин кытта «Папа, хаһан бараҕын тыаҕар?» Ону мин эттэҕим дии: «Туох диэн ыйытаҕын? Су бу киирдим дии». Ону кини этэр: «Эн син биир бараҕын буолбат дуо». - «Когда сюда приезжаю, воспринимаю как дом, в поселке тоже дом. С детства уже привык так жить. Даже на Новый год к семье не поехал. <...> 'Я по дому особо не помогаю, т.к. всегда в лесу.

Когда сын родился, однажды приезжаю, сын впервые засмеялся, второй раз приезжаю – уже ходит. Сааскыйа однажды спросила, когда я только приехал: «Папа, когда ты уедешь в лес?» А я ей говорю: «Почему так спрашиваешь, я же только что приехал?» А она отвечает: «Ты же все равно уедешь...»'.

Привязанность к своей семье, забота о детях, жене, муже демонстрируют характерные для северного региона условия сохранения института семьи. В фильме «Хозяйка чума» главная героиня с большой любовью рассказывает о своих детях, об их умениях, о муже: *Орто уол Кеша онно маастар. Кини өрөөччү. Булчут даҕаны. Сахабыт хаана киниэхэ элбэх инпит эһэтин өттүнэн. Аты бэйэтэ үөрэтэр. Булчута эбээнэ буолуо баҕар, саха да булчут буоллаҕа дии. Кыра уол табаҕа дьөбүрдаах. Аҕатын унга илиитэ. Табаһыт. Маамыктаны сүрдээҕин браҕар. Уонна бригадирбыт кини. Улахан уол тутуунан дьарыктанар. Базалары. Кэлэ бара сылдьар, биһиэхэ постоянно үлэлээбэт. Аҕабыт уус. Ити кырдьыбытын көрүмэн. Ууһа улахан уолугар, табатын кыра уолугар. Маладьыэстар оҕолорум. Надя – мама унга илиитэ, мамина замена. – 'Средний сын Кеша - мастер в этом деле, охотник. Якутская кровь в нём больше проявилась. Лошадей хорошо обхаживает, умеет оседлать, от деда передалось. Охотничья сноровка у него от эвенков, хотя якуты тоже отменные охотники. Младший - правая рука отца Он больше по оленьей части. Арканом хорошо владеет. К тому же, он - наш бригадир. Старший - строитель. Базу нашу строит. Приезжает помогает, постоянно у нас не работает. Отец наш - мастеровой, не гляди, что старый. Старшему дар плотника, младшему дар*

оленевода передал. Мои сыновья - работающие, молодцы. Надя - мамина правая рука, мамина замена'. На Севере особо акцентированы ценности рода, семьи, жилища, ценности умения и мастерства. В фильме «24 снега» коневод Сергей по возвращении из Тикси радуется тому, что везет гостинцы (два мешка рыбы) для своей семьи. В сохранении семейных ценностей кроется и чувство любви к малой родине. Внимание зрителей авторы фильмов акцентируют на таких чертах самосознания и бытового поведения героев, которые призваны свидетельствовать об их устойчивой приверженности «своему» месту и соотнесении себя с определенной территорией, органической включенности в окружающую природную среду.

У северных народов существует особый тип восприятия природы. Природа и человек на Севере едины, человек - дитя природы. На первое место выходят доверительные отношения с ней. Пространственно равноценными считаются люди, птицы, звери, животные, насекомые. Специфика жизнедеятельности северных этносов состоит в том, что здесь повседневность и сакральность одинаково значимы, что обусловлено духовной связью и глубинным пониманием освоенного природно-хозяйственного ареала. Труд коневода, оленевода раскрывается в единении человека и природы. Это тихая жизнь, которая течет вдали от суеты, противоречий городского бытия, в постоянном общении с родной землей. Жители Севера любят и почитают природу, свою малую родину и считают, что выбрали правильное дело в жизни, не собираются бросать его, а будут продолжать то, что начали их предки. *Тундара мин төрөөбүт эйгэм. Мин тундараба төрөөбүтүм. Тундараттан дохоотурабын. Аһылыгым, таннар танаспын онтон булабын,*

аһыыр аспын отнон булабын. Ол иһин тундарата суох не представляю диэбит курдук. Оҕолорум даҕаны онно сыльдаллара буоллар. - 'Тундра-моё родное пространство. Я здесь родился. Тундра меня кормит, одевает. Не представляю жизнь без тундры. Хотелось бы, чтобы и дети так жили' (фильм «Хранители тундры»). Мин айылҕаны сөбүлээбитим курдук сырыттаҕым дии. Ону мин туох да диэн кэмсиммэппин. Бу үлэбин таба тайанным диэ саныбын олох. - 'Я так полюбил природу и до сих пор люблю, ни о чём не жалею. Считаю, что выбрал ту самую профессию' (фильм «24 снега»). Единение человека и природы выражается в почитании культов огня, земли, различных магических запретах и ограничениях, которые строго выполняются: не называть зверя по имени (например, медведя у эвенов), не причинять ему страданий. На Севере фигурой промыслового культа выступают духи-хозяева реки, тундры, озера, посылающие охотнику добычу. Эбэкээммит син илии тутурдаах, өттүк харалаах ытаары гынна. Төһөнү бэйээтэ санырынан бэссиэ буоллаҕа. - 'Кажется эбэкээн (бабушка-река) сегодня нам дарит хороший улов. Сколько пожелает, столько и даст нам рыбы', - приговаривает пожилая долганка во время рыбалки («фильм «Хранители тундры»). Эвены почитают духов огня, духов местности: Уһугун ылаҕын хайаан да уокка биэрэҕин. Уоту аһатаҕын хаһан көһөн тийдин. Оҕолор бултаатылар, эбэхэт аһата сылдьаҕын. Чайдаабыт сирин аайы уокка ас биэрэҕин. Уһугун хайаан даҕаны сиэбэттэр. Айыргыылар урут ийэм. Очоҕос бустаҕына, биир очоҕоһу эмиэ төбөтүн (соморсотун) уокка биэрэҕин. Идэхэ идэхэллэннэххинэ туох баар көрүнгүттэн уоту аһатаҕын. - 'Кончик языка обязательно в

огонь кидаю. Огонь кормишь, как перекочуеть на новое место. Дети придут с добычей, обязательно кормим огонь. Где остановимся попить чаю, каждый раз угощаешь. <> Кончик языка ни в коем случае нельзя есть – грех. Кончик сычуга тоже даешь огню. Когда забой, тоже от всего по кусочку огонь кормишь’. Якуты на Севере, прежде чем забить лошадь, произносят такие слова: *Эһиги дьоллох убаһалар эбиккит. Бу эһиги киһи туһатыгар бардыгыт. Эһэ, бөрө туппата, дьонго туһалыыгыт.* – ‘Счастливым жеребёнок, станешь пищей людей, а не зверей’ («24 снега»). Коневод Сергей так комментирует процесс забоя лошади: *Куттаналлар буоллаҕа. Син биир киһи курдук буолаһтаара диу. Улаһан сылгыны өлөрөөрү гыннаххына сэрэйэр. Туттара хаптара атын буолан хаалар. Наар кэтээ да кэтээ буолан хаалар. Өлөрөөрү гыннахпына испэр ботугураһаан бараммын охсобун. Аньыргыбын айылҕа оҕотун өлөрөн кэбиһэрбиттэн. Хайыахпытый? Вынужденно өлөрөргө тийэбит.* – ‘Лошади, как люди, боятся тоже. Взрослую лошадь забить собираешься, она чувствует. Становится словно не в себе. Ждёт. Когда забивать собираюсь, шепчу про себя. Как-то как грех воспринимаю, что убиваю дитя природы. А что делать? Вынужденно приходится забивать’. Проявляется единение природы и человека и в том, что отел лошади или оленя приносит большую радость тем, кто их разводит. В фильме «24 снега» к лошади герой относится с любовью и почтением. *«Мин сылгыларым миигин иитэн аһатан олодохторо диу. ... Хаама сылдьар хаччыларым»* ‘Мои лошади меня содержат. Они мое «ходячее» богатство’. Он дает им необычные клички (Олонхо, Дархан, Реклама, Сынок, Легенда, Одунхан, Уһуктаах,

Никола, Хахай, Кэскил, Бытантай). В фильме «Хранители тундры» олени для маленьких девочек словно их лучшие друзья. Они называют их забавными именами – Кенгуру, Розочка, Лунтик, Тугут (Олененок), Генка, а в фильме «Хозяйка чума» старую самку оленя зовут Мааны (Любимая). Северный олень является наиболее распространенным образом животного на севере. Олени – терпеливы, неприхотливы, привычны к холоду. Олень – древний символ солнца. У центрально-азиатских предков якутов (самоназвание «сах») существовал культ оленя, олицетворение древнего солнечного божества *сах* [Гоголев, 2002:37]. Солнечными олени назывались и у эвенов-оленевонов. По их представлениям, во время летнего солнцестояния человек, вышедший за «Небесные ворота во время обряда встречи солнца и нового года («Небесные ворота» открывались только 22, 23, 24 июня в день летнего солнцестояния), превращается в птицу-оленя, а потом уже в птицу стерха-оленя [Алексеев, 2014:13-19]. Долганы говорят, что олени притягивают, что, возможно, объясняет, почему они до сих пор разводят их: *«Оленю в глаза посмотришь – успокаиваешься. Какая-то сила в них есть, притягивает»* (фильм «Хранители тундры»). Режиссеры разных фильмов крупным планом изображают глаз оленя, что символизирует, возможно, наличие у них души. Когда камера оператора избирательно следит за белым оленем в стаде (фильм «Хозяйка чума»), режиссер его образ выделяет специально, т.к. белый олень у народов Евразии считается шаманским или жертвенным оленем, которого приносили в жертву Верхним божествам [Алексеев, 2014, 13-19]. Олени считаются сообразительными животными. Об этом говорит

следующее описание: *«В это время олени ищут тень. Взбираются на гору. До захода солнца стоят на одной стороне горы. Когда тень исчезает, перемещаются на другую сторону горы»* (фильм «Хозяйка чума»). Поголовье оленей определяет и социальный статус человека: чем их больше, тем зажиточнее люди. Для коренных народов Севера олень – это и еда, и одежда. Долганы говорят: *Таба баарын тухары Анабар оройон баар буолар. Таба киһи баарын тухары тыннаах. Табаһытын эмиэ оннук. Таба баарын тухары үлэлээх.* - «Анабар улус жив, пока олень жив. Олень жив, пока человек жив. И человек жив, пока олень жив» (фильм «Хранители тундры»).

Среди явлений, ассоциируемых с Севером, преобладают и образы, связанные с красотой природных пейзажей. Северная природа, с одной стороны, дикая, плохо освоенная, непроходимая, неприступная (наледи, неживые деревья, окутанные снегом, непроходимые сугробы, заснеженные горы), с другой стороны, красота северных пейзажей невероятно завораживает: безоблачное голубое небо, бескрайние белоснежные просторы тундры, аккуратные невысокие сопки, замыкающие пейзаж на горизонте, вызывают у зрителя чувство гармонии и покоя. Горы на фоне бескрайних просторов тундры выступают природным ориентиром, ядром ландшафта, точкой концентрации человеческого внимания и активности [Содномпилова, 2009:91]. Снежное ожерелье гор повторяет выразительный рисунок фигур лошадей, оленей, а те, в свою очередь, едины с северной природой. Величественные горы разбавляются извилистым руслом реки Лена, вводящим в кадры динамику и движение, артерию земли, из которой бьет

жизнь. В мифопоэтическом пространстве образ реки символизирует течение жизни и времени. Один из традиционных символов Севера – северное сияние – также завораживает своей красотой. Якуты называют северное сияние «*дьукээбил уота*». *Дьукээбил/дьукээгир* означает ‘юкагир’ [Пекарский, 1959], отсюда «огонь юкагиров». Юкагирские предания повествуют о том, что некогда юкагиры были столь же многочисленны, как звезды во мраке полярной ночи. Дым юкагирских очагов был столь густым, что пролетающая птица скрывалась в нем; одно из преданий гласит, что ворон почернел, пролетев через него. Северное сияние рассматривалось как отражение огней юкагирских стойбищ. Первые кадры с изображением северного сияния в фильме «24 снега» как бы вводят зрителя в пространство Севера. Северная природа – метафорическое царство красоты и счастья.

Природа на Севере не только отличается своей красотой и уникальностью, но и известна своей первозданной чистотой и экологичностью. Белизна снега, озаренная солнечным светом в тундре, места, где не ступала нога человека, символизируют девственную природу, не испорченную цивилизацией. Еда на Севере считается экологически чистой, тем более, в сыром виде в ней содержатся много витаминов, микроэлементов, незаменимых аминокислот, которые способствуют повышению иммунитета в суровых условиях проживания в тундре. В этом плане ярко представлен в этнографических фильмах гастрономический код Севера – это строганина, кровяная оленье колбаса (якут. *субай*), внутренности, язык, оленина, жеребятина. Северная рыба – это муксун, нельма, омуль, чир. В

качестве дичи коренные народы Севера едят мясо горного барана (чубуку), зайца, утки. В «сочных» фактурных кадрах фильмов, когда Александра Черкашина готовит еду, жирное мясо или язык с сосочками наделяются такими дополнительными качествами, как запах и вкус. Зритель словно вместе с эвенской семьей на экране пробует северные деликатесы. Кулинарному описанию в фильмах уделяется достаточно много времени в виду того, что одним из самых устойчивых культурных особенностей человека являются пищевые предпочтения. *Саамай аһылыкпыт - этинэн. Сарсыарда тур эттээх гарнирдаах ыһаары, эбэһэт сииллэр. Миммитин биһиги күнүс иһэбит. Мээнэ эти ыһаарылаан биирдэ эмит сииллэр. Наар гарнирдаах. Онтукан тотаойу даҕаны, оннук үөрэнэн хааллахтара дии. Сарсыарда эрдэ туран аһылыгы бэлэм гынабын. Табаттан кэллэхтэринэ аһын бэлэм буолуохтаах күттэрбэккэбин. Күүтэн олордохторуна табалара куотар буолахтара дии. - 'Мясо - наша главная еда. Утром обязательно готовим мясо с гарниром. Суп привыкли есть днем, потом опять жаркое. Просто так мясо редко едим, с гарниром сытнее. Горячая еда у нас всегда готова с раннего утра. Еду заранее готовим к приходу оленеводов. Им ждать не приходится, иначе олени разбегутся'* (фильм «Хозяйка чума»). *Хаан ылабыт дьоммутугар оҕолорбутугар сибиһэй таба силитин охсонгун, бана иһин ырастаангың, мин онгорон. <...> Балык - күннэби аспыт. Илимнэн кэллэ да сиибит. Көһөн түстүбүт да балык кыһабыт. Көстүбүт даҕаны, соккойдуубут. Ону сиэбэтэспитинэ тугу эрэ сиэбэтэх курдук буолабыт. <...> Табаттан туюх да хаалара суох. Барытын сиибит биһиги. Хаанын, силиитин, быэрын да сиикэрдэ*

сиигин. Муоһун маннык сиэххин сөп. Билигин маннык тундраҕа, хонууга сиэххин сөп. Аччыктаатаххына, дьиэҕар успейдаан тийбэтэххинэ оннук маннык балаһынньаҕа түбэстэххинэ, муоһунан да аһы сыльдяххын сөп. Мээнэ оннук сылдан, ууну иһэн. – 'А вот кровь, мясо и костный мозг - всё свежее. Из внутренностей суп приготовим. <...> Рыба - это наша ежедневная пища. Куда бы мы ни кочевали, едим рыбу. Если не поедим рыбу, то не наедаемся». <...> От туши оленя ничего не оставляем. Всё едим. По старинке кровь, костный мозг, печень в сыром виде. Вот, например, рога жарим на огне. Вдруг окажешься в тундре без еды, если домой не можешь приехать, можно питаться только ими и воду пить' (фильм «Хранители тундры»). В кадрах фильмов также можно видеть мучные изделия, как пирожки, домашний хлеб, взбитые сливки (күөрчэх). Свежий воздух и свежая еда выделяют Север как особое место, по отношению к которому обитатели испытывают чувство гордости как к источнику природных и человеческих ресурсов и желание оберегать его первозданность.

Коренные народы Севера живут свободно в ритме с природой. Они говорят: Мин санаабынан табаһыт үлэтэ ырай олоҕо. Куорат диэки бардахха соччо ымсырбат олохтохтор. Харчы, үлэ түбүгэ. Биһиги айылҕа оҕолоробут. Бэйэбит таптырбытынан сылдьабыт. Дьигинэн биһиги бэйэбит туспутугар үлэлиир курдук буолан тахсабыт. Оттон контора үлэһиттэрэ режимынан сылдаалара мин сөбүлээбэтим. Табаһыкка биһиэхэ хаһан утуйабыт, хаһан аһыыбыт, хаһан турабыт. Биһиги баҕардахпытына ханна баҕарар барыахпытын сөп. Кыһын да, хаһан да, саҥааттан

сага сиргэ сылдьабыт. Оннук сылдьабыт туох куһаҕаннааҕый. Көнгүл олохтоохпут табаһыттар. – ‘Я думаю, что у оленевода райская работа. Городским жителям особо не позавидуешь. Все заботы о деньгах и работе. А мы – дети природы. Живем, как сами понимаем. И работаем на самом деле для себя. Нам оленеводам никто не указ, когда просыпаться и засыпать. Захотим, поедем в любую сторону, куда душа пожелает. Вольная жизнь у нас, оленеводов’ (фильм «Хранители тундры»). *Көнгүл сылдьарбын сөбүлүүбүн.* – ‘Мы коневоды любим свободу, ни от кого не зависим’ (фильм «24 снега»). Незатейливая домашняя обстановка - стол, нары, стулья, железная посуда (миски, кружки), печка, лампадка вместо электричества – вот и все элементы убранства чума или домика в тайге. Так могут жить только люди не предвзятые, не устанавливающие строгих правил поведения, свободолюбивые люди, которые подчиняются только законам природы. Кадры, на которых изображены безбрежные пространства тундры или караван кочевников-олeneводоv, идущий по арктической пустыне, выразительно символизируют свободный дух северных народов.

Суровые природно-климатические условия Севера – холод и лед – успешно преодолеваются. Холод вытесняется внутренним теплом, теплотой чувств, открытостью эмоций. Там, где узок круг социальных контактов, характерен высокий уровень социального доверия. В фильме «24 снега» коневод Сергей жалуется на то, что зарплата маленькая и денег на продукты не хватает и говорит: *Кэнники да төлөнөр буоллаҕым дии хаччыланнахпына. Хата бэйэбин билэн буоланнар сүрдээҕин көмөлөһөллөр.* – ‘Потом оплачу, когда деньги буду.

Хорошо, что знают меня и поэтому очень помогают'. А когда он везет рыбу с Тикси в оленьей упряжке, из-за бездорожья к нему на встречу из поселка Саккырыр выезжает другая упряжка, и мы можем наблюдать следующий диалог при их встрече:

- *Этэнгэ кэллин?* - Хорошо доехал?
- *Уонтан тахса хонук айаннаатым. Аара түөрт таба ыран хаалла. Хата уолаттарым баар буолан көлүүр уларсан.* - 10 дней ехал, по дороге 4 оленя оставил, исхудали совсем. Хорошо хоть по дороге знакомые упряжку одолжили.
- *Төһө балыгый?* - Сколько рыбы?
- *Икки сыэрҕа курдук тийэн иһэбин.* - 2 упряжки будет.
- *Биһиги утары кэллибит көмөлөһө.* - Мы к тебе на помощь приехали, обратно уже будет проторенная дорога.
- *Бөһүөлэkkэ дьонум?* - Как деревенские?
- *Эн дьонун үчүгэйдэр. Улаһан кыыһын балыһаҕа киирэн табыста. Кыран сылдьар. Сылдьан кэллибит.* - У твоих всё хорошо. Старшая из больницы выписалась. Младшая бегает. Заходили к ним.
- *Аҕаннылар буолуо.* - Соскучились наверное.
- *Чэ бардыбыт.* - Ну, поехали.

Взаимовыручка в трудные для человека жизненно-важные моменты символизирует сакральность жизни.

К лингвистическим средствам выражения образа Севера в этнографических фильмах относятся топонимы, представляющие географические названия северного края: поселок Сааскылах, Анабарский национальный (долгано-эвенкийский) улус, поселок Саккырыр, село Кюсюр, Эвено-Бытантайский улус, наслег Адыаччы, Оймяконский улус,

поселок Оймякон, поселок Тикси, река Лена, море Лаптевых, Момский улус, река Тирэх-Юрюйэ, Верхоянские хребты, Сунтарские хребты. В кадрах фильмов некоторые из них выступают как индексальные знаки, а о других узнаем из речи. Топонимы позволяют территориально маркировать пространство, очертить его границы. Географические названия в качестве знаков-индексов в кино несут уточняющую информацию, вводят зрителя в контекст последующих событий. Помимо этого, присутствующие в этнографических фильмах национально-культурные константы имеют свои лингвистические аналоги. Этнические артефакты могут быть обозначены безэквивалентной лексикой, иначе называемая этнографизмами, или словами-реалиями. Данная лексика представляет собой ключевые символы изучаемых лингвокультур, которые образуют следующие тематические группы: продукты питания (*күөрчэх, субай*); предметы быта (*салама, хомус, тордох, чороон, чепрак*), одежда (*бастына, унты*); жилищные постройки (*ураһа, булуус, чум*), традиции и обычаи (*сээдьэ, хэйро, осуохай, ысыах*). Мы также выявили лексические единицы, идентифицирующие арктическое пространство: предметы быта и орудия труда (*рация, движок, оһох* 'печь', *көлүүр* 'упряжка', *сыарба* 'сани', *саа* 'ружье', *саха быһаба* 'якутский нож'); фауна (*таба* 'олень', *эһэ (кырдыаҕас)* 'медведь', *бөрө* 'волк', *хотой* 'орел', *чубуку* 'горный баран', *кус* 'утка', *куобах* 'заяц' *сылгы* 'лошадь', *нельма, омуль, муксун, чир*); явления природы (*кыһын* 'зима' *тундара* 'тундра', *дьүкээбил* 'северное сияние', *уот* 'огонь', *хайа* 'гора', *тымныы* 'холод', *муус* 'лед', *айылба* 'природа', *күөл* 'озеро', *өрүс* 'река'); продукты питания (*ас* 'еда', *тонг балык* 'строганина', *эт* 'мясо,

туша', соморсо 'сычуг', силии 'костный мозг', быар 'печень', хаан 'кровь', ис 'потроха', тыл 'язык', чаай 'чай'); одежда (сылас *тангас* 'теплая одежда'); традиции и обычаи (*таба күрэбэ* 'оленьи бега', *обыычай* 'обычай', *айыы* 'грех'); человек (*эбээннэр* 'эвены', *долганнар* 'долганы, уол 'сын', *кыыс* 'дочь', *эдэр ыччат* 'молодежь', *дьиэ кэргэн* 'семья', *табаһыт* 'оленеvod', *сылгыһыт* 'конеvod'); производство (*аркан*, *хараал* 'кораль', *туус* 'соль', *забой*, *муос* 'рога', *панты*, *тирии* 'шкура', *база*, *балыктааһын* 'рыбалка'); быт (*көһүү* 'кочевка' *дьиэ* 'дом', *үлэ* 'работа', *харчы* 'деньги', *көмө* 'помощь'), ценности (*конгүл* 'свобода', *дууһа* 'душа'). Данная лексика метафорически характеризует образ Севера как культурную, историческую, экономическую общность людей, объединенных географической средой обитания.

Анализ документальных этнографических фильмов о Севере позволяет нам выделить несколько несущих конструктов, важных для формирования кинематографического образа Севера. Такими несущими конструктами, на наш взгляд, являются репрезентации Севера как «страны холодов», пространства, скрывающего опасности, мало освоенного, с одной стороны, и с другой стороны, идеи борьбы со стихией, создания самобытных культур, приверженности «своему месту», почитания ценностей рода, семьи, жилища, умения и мастерства, идеи свободолюбия, преемственности поколений, взаимовыручки, репрезентации Севера как пространства реализации единения человека и природы, экологически чистой территории, пространства первозданной природы завораживающей красоты.

Как мы видим, образ Севера построен на антитезе, двуликости, как пространство суровых природно-климатических условий и пространство борьбы со стихией и преодоления жизненных трудностей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Этнографические фильмы представляют собой портреты представителей различных этнических сообществ. Данные народы проживают в субарктических и арктических улусах Республики Саха (Якутия) и ведут кочевой образ жизни.

Цель исследования заключалась в выявлении характеристик и атрибутов северного пространства с помощью средств документального киноязыка.

Для достижения поставленной цели мы изучили теоретические вопросы, касающиеся понятий образа, геокультурного образа, визуализации, региональной идентичности, культурного ландшафта, кинообраза, рассмотрели концепции семиотического подхода к пониманию значения в кино, монтажные теории кино, а также изучили понятие «этнографическое кино» как объекта визуальной антропологии. Методологической основой послужили труды известных как в России, так и за рубежом семиотиков кино, лингвистов, киноведов, визуальных антропологов, культурологов, когнитивистов, этнографов и др. В ходе исследования был проведен свободный ассоциативный эксперимент по изучению концепта «Хоту/Север», лингвистический анализ лексических единиц,

характеризующих портрет территории идентичности, описаны изобразительно-выразительные средства кино, формирующих геокультурный образ Севера, а также определены несущие конструкты, структурирующие содержательное наполнение кинообраза Севера. Уберите, это введение

Изучив, как в документальных этнографических фильмах выражает себя воображаемое пространство, связанное с реальным, материальным, географическим пространством, в котором складываются социальные отношения обычных людей, как утверждается принадлежность персонажей фильма «своей» территории, и какими средствами маркируются пространственные признаки локальной общности, мы пришли к следующим выводам:

1) В кино мы видим изображение реальности во времени и пространстве, запечатленное в кадрах, которое создает новый художественный образ Севера, репрезентирующий не некое нейтральное географическое пространство или как гиблое место темной каторжно-ссылной среды, а особое пространство мистической, природной, духовной силы. Север рассматривается не как сторона света, а как региональное название. В фильмах присутствует уже сложившаяся знаковая предметная и природная атрибутика северного края: натурные съемки тундры, представителей местной фауны, этнографически достоверные съемки местных жителей и их жилищ, ориентир на эстетику «правды жизни».

2) При помощи средств документального киноязыка демонстрируются разнообразные аспекты культурного мира, акцентирующие его самобытность. Зрители получают представление о национально-культурных особенностях

жизненного пространства Севера. Север демонстрируется как пространство освоения, а следовательно, пространство испытаний и борьбы с невероятно суровыми условиями, с климатическими обстоятельствами, со стихиями, с местной фауной, место духовных истоков и возрождения; локальность некой мистической иррациональной силы. Геокультурный образ Севера социально обозначен и сконструирован, благодаря соединению культуры с природной средой. Образ этнических сообществ Севера Якутии заключается в хозяйственной организации пространства, его семиотической упорядоченности, топонимике, природно-детерминированных границ (тундра, горы, сопки, река).

3) Представление о концепте «*Хоту/Север*» в сознании современных якутов как представителей культуры «изнутри» сильно отличается от общепринятого представления Севера как места неосвоенного, пустынного, дикого. В сознании якутов образ Севера лишен мифологичности, а также воспринимается не как терминологическое понятие, обозначающее направление, о чем свидетельствует отсутствие реакций-терминов в эксперименте, а через призму собственной жизни. В языковом сознании якутов «*Хоту*» - это территория не всей Якутии, а именно тех районов, которые входят в Арктическую зону, о чем свидетельствуют лексемы *Тикси*, *Анаабыр*, *арктической улуустар*. Значение слова *хоту*, представленное в сознании носителей якутского языка, значительно шире лексикографического описания. Индивидуальные реакции, расположенные как в ядре, так и на периферии ассоциативного поля, позволяют дополнить представления о данном концепте и построить реальную

модель языкового сознания носителя языка. Лексема *хоту* является многозначной в языковом сознании якутов, и психолингвистические методы позволяют дифференцировать отдельные семы в семанте слова (*тымныы, дойду, таба, ас, хаар, хайа, эбээннэр, выживание, бастынга*). Таким образом, концепт «*Хоту/Север*» национально-специфичен и представляет собой совокупность значений и ассоциаций, возникающих у современной языковой личности (якутов) в процессе осмысления явлений, связанных с севером Якутии.

4) Раскрытию темы Севера способствуют последовательный и ассоциативный монтаж, акцентируется начало и конец фильма, большую символическую нагрузку несут цветное решение кадров, крупные планы, повторяющиеся кадры, ракурс. Крупные планы также позволяют раскрыть замысел кинокартины. Общий план охватывает предметы обстановки жилища, окружающие героев и характеризующие их образ жизни – стол, нары, очаг. Панорамные динамичные съемки с эффектами наезда/отъезда камеры подчеркивают культуру кочевников, дух свободы, в то время как статичные панорамные кадры раскрывают красоту пейзажа, показывают необъятность просторов. Естественное освещение позволяет изобразить реальную действительность.

5) В этнографических фильмах для создания атмосферы используются природные и антропогенные шумы, при этом для демонстрации звукового ландшафта Севера мы привели якутские звукоизобразительные слова, которые в точности позволяют представить эти звуки. В этнографических фильмах большую роль играет этническая музыка, которая усиливает визуальный ряд и раскрывает такие особенности Севера, как

места холодного, безмолвного и в то же время насыщенного многообразием самобытных культур, эмоций, связанных с приверженностью к малой родине, места единения человека и природы и культуры кочевых народов.

6) К лингвистическим средствам выражения образа Севера в этнографических фильмах относятся топонимы, представляющие географические названия северного края, а также безэквивалентная лексика. Слова-реалии представляют собой ключевые символы изучаемых лингвокультур, которые образуют следующие тематические группы: продукты питания (*күөрчэх, субай*); предметы быта (*салама, хомус, тордох, чороон, чепрак*), одежда (*бастына, унты*); жилищные постройки (*ураһа, булуус, чум*), традиции и обычаи (*сээдьэ, хэйро, осуохай, ысыах*). Кроме того, к лингвистическим средствам относятся лексические единицы, метафорически характеризующие образ Севера как культурную, историческую, экономическую общность людей, объединенных географической средой обитания. Тематические мы их распределили на следующие группы: предметы быта и орудия труда (*рация, саха быһаҕа* 'якутский нож'); фауна (*таба* 'олень', *эһэ (кырдьаҕас)* 'медведь'); явления природы (*кыһын* 'зима' *тундара* 'тундра'); продукты питания (*соморсо* 'сычуг', *тонг балык* 'строганина'); одежда (*сылас тангас* 'теплая одежда'); традиции и обычаи (*таба күрэҕэ* 'оленьи бега', *айыы* 'грех'); человек (*эбээннэр* 'эвены', *долганнар* 'долганы'); производство (*аркан, хараал* 'кораль'); быт (*көһүү* 'кочевка' *дьиэ* 'дом'), ценности (*конгүл* 'свобода', *дууһа* 'душа').

7) Анализ документальных этнографических фильмов о Севере позволяет нам выделить несколько несущих

конструктов, важных для формирования кинематографического образа Севера. Такими несущими конструктами, на наш взгляд, являются репрезентации Севера как «страны холодов», пространства, скрывающего опасности, плохоосвоенного, с одной стороны, и с другой стороны, идеи борьбы со стихией, создания самобытных культур, приверженности «своему месту», почитания ценностей рода, семьи, жилища, умения и мастерства, идеи свободолюбия, преемственности поколений, взаимовыручки, репрезентации Севера как пространства реализации единения человека и природы, экологически чистой территории, пространства первозданной природы завораживающей красоты. Таким образом, образ Севера построен на антитезе, двуликости, как пространство суровых природно-климатических условий и пространство борьбы со стихией и преодоления жизненных трудностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Источники:

- 1.1. «24 снега», реж. М. Барынин, прод. Е. Макаров (2016, 94 мин)
- 1.2. «Хозяйка чума», реж. Е. Избекова, Г. Раевская (2016, 44 мин)
- 1.3. «Хранители тундры», реж. С. Барабанова, Д. Худаева, (2017, 64 мин)

2. Литература:

- 2.1. Алексеев А.А. «Он есть начало и конец всего...». Культ огня у эвенов // Илин. №3-4, 2003. Режим доступа: <http://ilinyakutsk.narod.ru/2003-34/28.htm>. (дата обращения: 02.05.2020).
- 2.2. Алексеев А.А. «Он есть начало и конец всего...». Культ огня у эвенов // Илин. №3-4, 2003. Режим доступа: <http://ilinyakutsk.narod.ru/2003-34/28.htm>.

yakutsk.narod.ru/2003-34/28.htm. (дата обращения: 02.05.2020).

- 2.3. Алексеев А.А. Обычаи и обряды, связанные с оленем, и некоторые проблемы доместикации северного оленя в Якутии // Наука и образование, 2014, №3. - С. 13-19.
- 2.4. Алексеева Е.К. Традиционная культура народов Севера в современном сельском пространстве (на примере эвенов Якутии) // Молодой ученый, № 7 (30). Том II, 2011. - С. 35-36.
- 2.5. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. М.: КАНОН пресс-Ц, 2001. - С. 23
- 2.6. Антипкина Е. Н. Создание этнографического фильма: этический подход // Символический капитал традиционной культуры: опыт прошлого в моделях будущего: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Саранск, 15-16 нояб. 2018 г.). - Саранск, 2018. - С. 89-94.
- 2.7. Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. Петербург Пушкина. - М.: Бертельсманн, 2014. - 400с.
- 2.8. Барт Р. Третий смысл // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / под ред. К.М. Разлогова. - М., 1985. - 279с.
- 2.9. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / [Текст] Р. Барт. Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. - М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. - 512с.
- 2.10. Барт Р. Проблема значения в кино // Система моды. Статьи по семиотике культуры. - М., 2005. - 512с.
- 2.11. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худож. лит., 1975. - С. 234-408.

- 2.12. Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. - М., 1969. - 246с.
- 2.13. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / пер. с франц. Н. Сулова. Екатеринбург, 2006. - С. 91.
- 2.14. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. - М.: Прогресс, 2000. - 528с.
- 2.15. Вертов, Д. Статьи. Дневники. Замыслы / Дзига Вертов. - М.: Искусство, 1996. - С. 320.
- 2.16. Вертов Д. Из наследия. Т. 2. - М., 2008. - С. 111.
- 2.17. Всеволодова М.В., Паршукова З.Г. Способы выражения пространственных отношений. - М.: Изд-во МГУ, 1968. - 172с.
- 2.18. Габышева Л.Л. Слово в контексте мифопоэтической картины мира. - М.: РГГУ, 2003. - С. 113.
- 2.19. Гоголев А.И. Истоки мифологии и древний календарь якутов. - Якутск: Изд-во ЯГУ, 2002. - 104с.
- 2.20. Головнев А.В. О киноантропологии//Антропологический форум №7, 2007. Режим доступа: http://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2007_7 (дата обращения: 19.05.2020).
- 2.21. Головнев И. А. «Этнокино»: медиапроект на пересечении науки и искусства // Роль визуальных источников в изучении региональной истории. Сборник статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции. Национальный музей Республики Коми. - Сыктывкар, 2016. - С. 141-145.
- 2.22. Головнев И.А., Головнева Е.В. Этнокино о севере: история и современность//Притяжение Севера: язык, литература, социум [в 2 ч.] : материалы I Международной

- научно-практической конференции [Электронный ресурс] : науч. электрон. изд. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. образования Петрозавод. гос. ун-т. – электрон. дан. – Петрозаводск : Издательство ПетрГУ, 2018.
- 2.23. Головнёв И.А. Становление советского этнографического кино в конце 1920-х — начале 1930-х гг. (на примере творчества А. А. Литвинова): автореф. ... дис. канд. ист. наук. - М., 2016. - 200с.
- 2.24. Головнева Е.В. Головнев И.А. Визуализация региона средствами кинематографа (на примере «Киноатласа СССР») // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. — 2016. — Т. 22, № 3 (153). - С. 146-151.
- 2.25. Головнева Е.В. Головнев И.А. Образ региона в культурфильме (на материале литературных сценариев киностудии «Сибтехфильм») // Материалы Международного междисциплинарного симпозиума «Пути России. 1917-2017: Сто лет перемен».
- 2.26. Горький М. Собрание сочинений в 30 тт. - М.: Художественная литература, 1953. Т. 26. - С. 296.
- 2.27. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. - М., 2000. - С. 41.
- 2.28. Грей Г. Кино: Визуальная антропология / Гордон Грей; пер. с англ. М.С. Неклюдовой. - М.: Новое литературное обозрение, 2014. - 208с.
- 2.29. Даль В. Толковый словарь / В. Даль. Режим доступа: <http://slovardalja.net/> (дата обращения: 30.10.2019).

- 2.30. Данилова Н.К. «Воображаемое пространство»: геопоэтика северных территорий [Электронный ресурс] // Общество: философия, история, культура, 2019. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/voobrazhaemoe-prostranstvo-geopoetika-severnyh-territoriy> (дата обращения: 02.02.2020).
- 2.31. Данилова Н.К. Якутский Север: символические ценности локальной идентичности северных якутов // Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Эхо арктической Одиссеи: судьбы этнических культур в исследованиях ученых-североведов». - Якутск: Электронное издательство Национальной библиотеки РС (Я), 2019. - С. 372-378.
- 2.32. Делёз Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратов. - М.: Ад Маргинем, 2004. - 624с.
- 2.33. Докучаев Д.С. Регионализация пространства как знаковый процесс: семиотический аспект // Псковский регионологический журнал. - Псков: Псковский государственный университет, 2012. №14. - С.3-8.
- 2.34. Замятин Д.Н. Гуманитарная география: Пространство и язык географических образов. - СПб.: Алетейя, 2003. - 331с.
- 2.35. Замятин Д. Н. Культура и пространство. Моделирование географических образов. - М., 2006. - 488с.
- 2.36. Замятин Д.Н., Замятина Н.Ю., Митин И.И. Моделирование образов историко-культурной территории: методологические и теоретические подходы / Отв. ред. Д.Н. Замятин. - М.: Институт Наследия, 2008. - 760с.

- 2.37. Иващенко Т.С. Визуальная антропология в системе гуманитарного знания// Вестник угроведения, № 3 (22). Ханты-Мансийск, 2015. - С. 63-68
- 2.38. Избекова Е. Про кино... в Якутске. Газета Илкэн № 9 (206). - Якутск, 2016.
- 2.39. Ильбейкина М.И. Особенности визуально-антропологических исследований индигенных народов // Современные проблемы науки и образования. - 2014. - № 4 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14015> (дата обращения 18.05.2020).
- 2.40. Караулов Ю.Н. Показатели национального менталитета в ассоциативно-вербальной цепи // Языковое сознание и образ мира. Сборник статей / Отв. ред. Н.В. Уфимцева. - М., 2000. - С. 196-197.
- 2.41. Копцева Н.П., Ильбейкина М.И. Визуальная антропология как актуальная область культурных исследований//Гуманитарные и социальные науки. - Ростов-на-Дону, Северо-Кавказский научный центр высшей школы ФГАОУ ВПО «Южный федеральный университет», 2014. №2. - С. 133-155.
- 2.42. Кубрякова Е.С. Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы) // Изв. АН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 3. - С. 22-32.
- 2.43. Кузнецов Г.В., Цвик В.Л., Юровский А.Я. Телевизионная журналистика. - М., 2002. - С. 106.
- 2.44. Кулешов Л.В. Азбука режиссуры. - М., 1966. - С. 173.
- 2.45. Лавренова О. Семиотика культурного ландшафта // Гуманитарная география. Научный и культурно-

- просветительский альманах. Выпуск 2. - М.: Институт наследия, 2005. - 512 с. - С. 370.
- 2.46. Лефевр А. Производство пространства // Социологическое обозрение. 2002. Т. 2, № 3. - С. 27-30.
- 2.47. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллин, 1973. - 92с.
- 2.48. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры //Тартуский ун-т. Ученые записки. Вып. 754. - Тарту, 1987. - С.10-21.
- 2.49. Лотман, Ю.М. Избранные статьи в трех томах[Текст] / Ю.М. Лотман, 1992. - С.192.
- 2.50. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. - М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. - 272с.
- 2.51. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. - М.: РГГУ, 2005.
- 2.52. Мартишина Н. И. Категория конструирования: за пределами технической интерпретации // Вестник Сиб. гос. ун-та путей сообщения, 2011. № 25. - С. 25-31.
- 2.53. Медынский С.Е. Компонуем кинокадр. - М., 1992. - С. 48.
- 2.54. Миллер А.И. Тема Центральной Европы: история, современные дискурсы и место в них России // Регионализация посткоммунистической Европы. - М., 2001. - С. 33-64.
- 2.55. Неклюдов С. Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. - М.: Индрик, 2004. - С. 236-247.
- 2.56. Никифорова С. В. Современные методы полевой работы - этнографическое кино // Научный электронный журнал «Меридиан», 2016. № 2 (2). - С. 47-52.

- 2.57. Николаева Т.Н. От звука к тексту. - М.: Язык и русской культуры, 2000.
- 2.58. Ожегов С.И. Толковый словарь / С.И. Ожегов. Режим доступа: <http://slovarozhegova.ru/> (дата обращения: 30.10.2019).
- 2.59. Пекарский Э.К. Словарь якутского языка / Э.К. Пекарский. - М.: Акад. наук СССР, 1959. III тома.
- 2.60. Пелешян А. Мое кино. - Ереван, 1985. - С. 136.
- 2.61. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учеб. пособие. - СПб., 2005. - С. 77
- 2.62. Пронин, А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл : дисс. ... д-ра филол. наук. - СПб., 2016.
- 2.63. Пудовкин В. Избранные статьи. - М.: Искусство, 1955. - С.109.
- 2.64. Разлогов, К. Экран как мясорубка культурного дискурса / К. Разлогов // Экранная культура. Теоретические проблемы : сб. статей. - СПб., 2012. - С. 37.
- 2.65. Романова Е.Н., Замятин Д.Н. Холодный мир: два полюса измерения//Этнографическое обозрение. - Москва: Российская академия наук, 2016. №4 - С. 5-8.
- 2.66. Семибратов Д.Н. Документальное кино: основные подходы и методы изучения//Культурная жизнь Юга России. № 1 (68), 2018. - С. 102-105.

- 2.67. Сивцев С.Н. Становление кинематографа в культуре Якутии//Автореферат диссертации на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. - М., 2005. - 22с.
- 2.68. Слепцов П.А. Большой толковый словарь якутского языка / П.А. Слепцов. Том XIII. - Новосибирск: Наука, 2016. - С. 625.
- 2.69. Содномпилова М.Н. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. - Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. - 366с.
- 2.70. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. - М., 2001. - С. 29.
- 2.71. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е, испр. и доп / Ю.С. Степанов. - М.: Академический проект, 2001. - С.43.
- 2.72. Стернин И.А. Некоторые актуальные проблемы современной концептологии / И. А. Стернин // Лингвоконцептология. Вып. 2 - Воронеж: Истоки, 2009. - С.26.
- 2.73. Тарковский А. Запечатленное время. 1967. Режим доступа: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6.html> Дата обращения: 09.05.2020.
- 2.74. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Отв. ред. ТВ. Цивьян. - М.: Наука, 1983. - С. 227-284.
- 2.75. Урысон Е.В. Языковая картина мира и лексические заимствования (лексемы округа и район) // Вопросы языкознания, 1999. № 6. - С. 79-83.
- 2.76. Утилова Н.И. Монтаж: Учеб. пособие для студентов вузов / Н. И. Утилова. - М.: Аспект Пресс, 2004. - 171с.

- 2.77. Флаэрти Р. Статьи. Свидетельства. Интервью. - М.: Искусство, 1980. - 224с.
- 2.78. Ханютин Ю. Факт - мысль - образ //Вопросы киноискусства. Вып. 12 (Ежегодный историко-теоретический сборник). - М.: Издательство «Наука»,1970. - 335с.
- 2.79. Цивьян Т.В. Звуковой пейзаж и его словесное изображение // Музыка и незвучащее. - М.: Наука, 2000. - С. 74-91.
- 2.80. Шартье Д. Что такое «воображаемый Север»? //Этнографическое обозрение, №4, 2016 – С. 20-29
- 2.81. Шиловский Д.П. Исчисление пространств а в архаическом космогоническом тексте: к интерпретации стихов «Теогонии» Гесиода // Вестник Моск . ун-та. Сер. 9. Филология. - М., 1998. № 6. - С. 736-738.
- 2.82. Эйзенштейн С. Монтаж. - М.: Музей кино, 2000. - 588с.
- 2.83. Ямпольский М.Б. Семиотика кино // Режим доступа: <http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s02/e0002678/index.shtml> (дата обращения: 19.05.2020).
- 2.84. Chiozzi P. Knowing seeing: the long ride of Visual Anthropology // Rivista italiana di sociologia. 2016. V. 7 (14). - P. 267-292.
- 2.85. Grimshaw A. The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology. - Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- 2.86. Macdougall D. Complicities of Style, Film as Ethnography / Eds. by P.I. Crawford, D. Turton. - Manchester: Manchester University Press, 1992.

- 2.87. Metz C. Film language: A semiotics of the cinema. - Chicago: University of Chicago Press, 1991. - P. 268.
- 2.88. Ruby J. Visual Anthropology // Encyclopedia of Cultural Anthropology / D. Levinson, M. Ember (eds). N. Y.: Henry Holt and Company, 1996. Vol. 4.-P. 1345-1351. Режим доступа: <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/cultanthro.html> (дата обращения: 15.03.2020).
- 2.89. Sauer CO. The morphology of landscape // Publications in geography. - Berkeley: University of California, 1925. Vol. 2. No . 2. - P. 19-53.
- 2.90. Sebeok T.A. Encyclopedic dictionary of semiotics / T.A. Sebeok. Berlin, Mouton, 1986.