

Научная статья
УДК 791.43/.45 + 130.2
<https://doi.org/10.24158/fik.2021.9.4>

Особенности разграничения кинематографа на документальный и игровой в контексте проблемы репрезентации повседневности

Андрей Евгеньевич Якимов

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия,
Yakimandrew765@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8357-9043>

Аннотация. Статья создана в рамках исследования, которое посвящено проблеме осмысления повседневности в кинематографе. Основной задачей работы является анализ вопроса определения специфики неигрового кинематографа в контексте репрезентации повседневности. Актуальность обусловлена потребностью разработать философско-культурологические методы и понятийный аппарат для изучения репрезентации повседневности. Теоретическая новизна заключается в том, что автор рассматривает специфику разграничения между документальным и игровым типами в контексте отношения между кинематографом и повседневностью. Описана специфика эффекта документальности и обозначены кинематографические приемы, благодаря которым он возникает. Использование понятий «репрезентация» и «конструирование» как различных кинематографических процедур позволяет трактовать игровое/документальное разграничение не как строгую жанровую и типологическую дихотомию. В качестве вывода автор предлагает оценивать документальность как кинематографическую стилизацию, особенность выстраивания кинематографической реальности. Это дает возможность выявлять в игровых фильмах ее «следы» в виде применения документального нарратива, приемов съемки и выстраивания планов, которые обладают функциональным значением в рамках фильма как художественной, кинематографической реальности.

Ключевые слова: кинематограф, репрезентация, конструирование, повседневность, теория кино, документальное кино, игровое кино, интермедийность

Для цитирования: Якимов А.Е. Особенности разграничения кинематографа на документальный и игровой в контексте проблемы репрезентации повседневности // Общество: философия, история, культура. 2021. № 9. С. 26–32. <https://doi.org/10.24158/fik.2021.9.4>.

Финансирование: исследование проведено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-311-90016.

Original article

Specifics of the distinction between documentary and fiction cinematography in the context of the representational issue of daily life

Andrey E. Yakimov

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia,
Yakimandrew765@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8357-9043>

Abstract. The paper aims to examine the problem of conceptualizing daily life in the cinematography field. The major focus of the paper is to analyze the issue of defining the specificity of non-fiction cinematography in the context of daily life representation. The relevance stems from concern to develop philosophical-cultural methods as well as a conceptual apparatus for examining the representation of daily life. The theoretical novelty lies in the fact that the author examines the specificity of the distinction between documentary and fiction types of art in relation between cinematographic and the daily life. The specificity of the documentary effect is described and the cinematographic techniques by which it emerges are outlined. Using the notions of "representation" and "construction" as different cinematographic techniques enables an interpretation of the fiction/documentary distinction not as a strict genre and typological dichotomy at all. Consequently, the author suggests evaluating documentary as a cinematic stylization, a feature of the construction of cinematic reality. Thus, it is possible to identify its "traces" in feature films in the form of the documentary narrative approach, shooting techniques as well as the construction of plans, which have a functional meaning within the film as an artistic, cinematographic reality.

Keywords: cinematography, representation, construction, daily life, film theory, documentary cinema, fiction cinema, intermediality

For citation: Yakimov A.E. Specifics of the distinction between documentary and fiction cinematography in the context of the representational issue of daily life // Society: Philosophy, History, Culture. 2021. No. 9. P. 26–32. (In Russ.). <https://doi.org/10.24158/fik.2021.9.4>.

Funding: The research was carried out under the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) within the boundaries of scientific project no. 19-311-90016.

Несмотря на то что в области теории кино проблема разграничения документального и игрового типов кинематографа является широко исследованной, рассмотрение этого вопроса в контексте отношения кино и повседневности обладает определенной степенью теоретической новизны. Помимо этого, современные трансформации кинематографа, связанные со смешением жанров и средств выражения документального и игрового, приводят к необходимости переосмыслить традиционное представление о данном противопоставлении. Описывая предысторию становления визуальной антропологии, Е.В. Александров отмечает противоречие, которое заключается в том, что кино выступает, с одной стороны, средством достоверной передачи запечатленной действительности в образе, с другой – способом ее преобразования и художественной спекуляции. Согласно Е.В. Александрову, «противоречие между стремлением сохранить реальный образ события и его преобразованием в том или ином виде... наблюдается в творческом опыте большинства кинематографистов на протяжении всей истории вплоть до настоящего времени» [1, с. 129].

Многие исследователи (А. Базен, Д. Вертов, Н. Изволов, Н. Кэрролл и др.) так или иначе высказывают мысль, что эффект документальности является сущностной чертой кинематографа как репрезентативного медиа. Мы исходим из гипотезы, что кино как медиа, работающее по принципу последовательного выстраивания во времени образов-репрезентантов, следует рассматривать, используя понятия «репрезентация» и «конструирование». Разграничение между этими процедурами может применяться как методологическое основание для выявления сходств и различий в способах осмысления повседневности в игровом и документальном кино, а также в различных гибридных типах. Различение документального и игрового таким образом опирается на концептуализацию кино как репрезентативной системы и системы конструирования кинематографической реальности. В русскоязычной среде принято оперировать терминами «игровое» и «документальное», тогда как в английском языке противопоставление данных типов часто представлено категориями «вымышленное (художественное)» и «не-вымышленное» (fiction and non-fiction films). Понятие «игровое» используется в связи с коннотативным содержанием понятия «игра» (имеется в виду, вероятно, игра актеров, света, монтажа и т. п.). «Игра» противоположна в русском языке коннотативному содержанию категории «документ» (регистрация, регламент, фиксация).

Специфическая черта документального типа может быть описана на основании содержания категории «документ». Под документом понимается регистрация факта и пространственно-временного контекста. В статье «Инфляция реальности» Д. Мамулия утверждает: «Прежде чем приступить к документированию, нужно найти реальность, которая заключает в себе знаки времени» [2]. Пространственно-временной аспект как наиболее значимый для кинематографической репрезентации обеспечивает, по мнению О. Аронсона «эффект документальности», свойственный кинематографу как медиа изначально. Кино представляет видение повседневности в ином перцептивном контексте (отличном от естественной установки сознания и художественной реальности других видов искусства). Это является одной из главных функций кино, в котором «пустое время» становится источником «самостоятельной кинематографической образности» [3, с. 147]. При этом эффект документальности используется как инструмент для построения кино-реальности как в игровом кино, так и в неигровом. Документальность подразумевает не столько фиксацию, сколько процедуры поиска и обнаружения связей между «чистой» запечатленной действительностью повседневной жизни и социокультурными, символическими, языковыми, художественными способами ее осмысления.

Документальное кино исторически сформировалось как средство исследования повседневности. Повседневность оказывается значимой областью интереса для документального кинематографа в связи с тем, что в нее имплицитно включены мировоззренческие, ценностные и в целом культурные механизмы образования смыслов. На основании этих механизмов функционируют различные способы типизации, системы релевантности (А. Шюц) и ценностно-мировоззренческие порядки (Л. Болтански и Л. Тевено) конституирования жизненного мира. Ранняя кинодокументалистика, например фильмы Р. Флаэрти, регистрирует социокультурную, пространственно-временную обусловленность повседневности и различия, присутствующие в повседневных практиках неевропейских культур в ракурсе включенного наблюдения. Главной особенностью кинодокумента начала XX в. является стремление запечатлеть объект этнографического исследования в естественной среде обитания, где акцент сосредоточен на обыденной жизни. Характерными чертами репрезентации повседневности в таком кино выступают замедление, отсутствие детального (имеющего сценарную, литературную основу) нарратива, сближение с запечатлеваемой реальностью создателей фильма, отсутствие трюковой съемки, эксцентричного монтажа и театральных элементов в постановке. Например, Е. Грачева о работах Р. Флаэрти пишет следующее: «Драматургия фильма отталкивается от драматургии самой повседневности.

Кино рождается из терпения и внимания – как хорошая охота. Материал сам дает драматургический импульс. <...> Бессобытийность этой цикличной жизни, вернее, та цепь событий, из которых складывается повседневность, – и есть сюжет, и другого не будет» [4].

Помимо процедур регистрации, документальное кино, согласно Д. Мамулии, осуществляет легитимацию культурных, социальных и материальных явлений, ранее незамеченных или находящихся на периферии: «Наделяя нечто статусом документа, мы узакониваем это явление. Делаем его легитимным, существующим» [5]. Неигровое кино стремится сделать видимым и осмысленным регистрируемое явление, и его контекст. Для этого оно формирует способ и контекст репрезентации: метод взгляда (перспективу) и реакции, интенсивность протекания эпизода, скорость переключения между разными эпизодами (интервалами), метод нарративизации изображения (в оппозицию визуализации нарратива в игровом кино). Взгляд документалиста может быть распределен от человеческого (эмпатического, сближающегося) до отстраненного (технического, дистанцирующегося) «киноглаза». Способы конструирования взгляда на реальность различаются по степени вовлеченности автора-документалиста и варьируют от позиции стороннего наблюдателя через позицию комментатора до позиции вовлеченного участника. Документальное кино представляет собой способ осмысления реальности посредством конструирования киноопыта, который настраивает взгляд и процедуры идентификации зрителя при помощи эффекта присутствия и воздействия на переживание времени, в этих особенностях можно обнаружить формальный изоморфизм между средствами игрового и неигрового кино.

Например, в фильмах «Аквариум» (2019) и «Гунда» (2020) режиссер-документалист В.А. Косаковский представляет зрителю антиантропоцентристский, насколько это возможно, взгляд на природу. Попытка легитимировать реальность «не-человека» при помощи камеры отражает популярные сегодня естественно-научные и философские тенденции (распространение идей спекулятивного реализма: К. Мейясу «После конечности: эссе о необходимости контингентности» [6], Л.Р. Брайант «Демократия объектов» [7] и др.). В фильмах В.А. Косаковский стремится легитимировать новый способ взгляда на реальность, который находит выражение в современных философских, «экологических» теориях.

Приведем другой пример, С.В. Лозница в фильмах легитимирует явления, которые находятся на периферии и остаются зачастую незамеченными (как «непривилегированные» элементы социокультурной реальности). В частности, в картине «Аустерлиц» (2016) он репрезентирует повседневные практики потребительского поведения на мемориальных сооружениях, выступающих в качестве музеев на местах бывших концлагерей (посетители едят, делают снимки на телефон, со скучающим видом прогуливаются по коридорам). Здесь режиссер принимает исследовательскую позицию, подобную той, что обозначает М. де Серто в работе «Изобретение повседневности», призывая изучать практики потребления культурных объектов. Зритель документального кино сталкивается либо с новым способом взгляда на мир, либо с теми обстоятельствами, которые раньше не были для него предметом особого интереса. Неигровое кино проблематизирует индивидуальный опыт и особенности знакомого повседневного порядка, используя многомерность и неограниченность кинематографических средств восприятия времени и пространства. Кино демонстрирует существование различных порядков повседневности. На это направлены как сами способы фиксации взгляда, так и монтажные приемы, интермедийный характер документальных средств выражения.

Понятие «интермедийность» А.А. Пронин описывает как одно из основных в контексте исследования документального кинонарратива. Под интермедийностью понимается совмещение в кинематографическом образе аудиовизуальных и вербальных средств выражения. Например, предметы «визуализируют вербальную информацию о давнем событии, становятся частью единого аудиовизуального "нарративного высказывания"» [8, с. 17]. Документальный нарратив возникает за счет сочленения вербальной информации (прямая речь персонажа в формате интервью или сочленение в мультиэкспозиции аудиодорожки с визуальным планом). Этот эффект также характерен и для игровых фильмов, где визуальная, вербальная и звуковая информация соединяются в образ, в котором за счет различного почти ничем не ограниченного комбинирования достигается впечатление игры смыслов, метафоризация и т. п. Экспериментальное и сюрреалистичное кино (фильмы Л. Бунюэля, Д. Линча и др.) достигает эффекта дистанцирования от повседневного, конвенционального образа действительности, образуя чистую игру форм. Репрезентация бытовой жизни задействует иные системы релевантности (адекватности элементов друг другу), основанные на соответствии «реалистическим», правдоподобным, конвенциональным представлениям и репрезентативным возможностям кинематографического образа.

Н. Кэрролл и Д. Чой утверждают, что «документальное кино может быть стилизовано как игровое (fiction/художественное), а игровое может также включать "документальный взгляд" (некоторые съемочные приемы) для определенных задач» [9, р. 137]. Из этого следует одна из

ключевых проблем, которые возникают при попытке классифицировать и дать четкое определение документальному и игровому типам осмысления повседневности в кино, т. е. провести «разделительную линию между вымышленными (fiction) и невымышленными (non-fiction) фильмами» [10]. Согласно распространенному представлению, документальное кино отображает реальность при помощи использования авторами достоверных и незаинтересованных методов съемки, монтажа и т. п., а игровое кино – «продукт конкретных намерений создателя фильма, которые управляют или конструируют определенное представление о мире у зрителя» [11]. На одном полюсе – документальное кино, т. е. беспристрастное, честное, достоверное, а на другом – художественное (игровое), т. е. вымышленное, сконструированное, искусственное.

Предлагаем концептуализацию рассматриваемого разграничения в виде шкалы. Это позволяет использовать данное разграничение как условную классификацию фильмов, которые в большей степени склонны к документальному или художественному полюсу. Такой подход является более релевантным современной социокультурной ситуации, иногда обозначаемой как «эпоха постправды». Введение гибкой, адаптивной классификации не отменяет того, что есть фильмы, максимально склоняющиеся в сторону документального либо игрового кино как по формальным признакам, так и по содержательным, однако предоставляет большую степень автономности конкретной картине в процессе восприятия и анализа. Также это позволяет снять теоретически непродуктивную дихотомию онтологическое/художественное, обладающую универсализирующим характером, и упрощает реальное (гетерономное) положение дел. Применение такой шкалы дает возможность обозначить промежуточные точки на ней. Здесь становится легитимным упоминание терминов «постдокументальное кино», «псевдодокументальное кино» («мокьюментари»), «постфикшн» и др.

Для зрителя в процессе восприятия фильма зачастую оказывается проблематичной задача определить, какой перед ним фильм (игровой или неигровой), если его тип, жанровая принадлежность заранее не обозначены. Как справедливо утверждает Н. Кэрролл, «документальное кино оказывается намного более близко к художественному, чем изначально предполагалось» в различных классических концепциях этого разграничения [12]. Н. Кэрролл использует коммуникативную модель, которая основывается на взаимосвязи между кинематографистами и аудиторией по поводу содержания фильма, а не только на описании формальных особенностей.

С точки зрения Г. Карри, «в отличие от художественного кино, которое приглашает зрителя вообразить изображенный мир, документальное кино требует, чтобы зритель допускал, что изображенный мир является реальным, действительным и фактическим» [13, р. 307]. Он предлагает концепт «визуальные следы документального кино». С его точки зрения, различие между игровым и неигровым типами кинематографа заключается в противопоставлении нарративного и фотографического образов, которое основано на разграничении визуальных следов литературного и фотографического происхождения. Понимание более сложной, гетерономной природы функционирования кинематографического эффекта достоверности становится условием недоверия экранной реальности и отрицания ее «универсальной» онтологической природы и открывает возможности для интерпретации любого фильма как своеобразного документа (документа эпохи, документа, фиксирующего особенности взгляда на те или иные аспекты реальности, документа, регистрирующего наиболее распространенные способы проблематизации, например, повседневности, идеологии, войны и т. п.).

Н. Кэрролл противопоставляет понятия «след» и «отпечаток» реальности и «свидетельство», которые с необходимостью являются частью восприятия фильма: «Вербальные свидетельства и репрезентативные медиа, такие как живопись, неизбежно транслируют ментальные состояния/структуры субъекта, свидетельствующего о предмете или событии, которое он видит или выдумывает, – будь то убеждение или осознание/ощущение» [14, р. 140]. Субъективная природа любого свидетельствования (в том числе кинематографической репрезентации) становится условием неопределенности и двусмысленности понятия «документальное кино». Н. Кэрролл полагает, что само определение документального кинематографа как строго фотографического явления – узко и ограничено. «В ранней теории кино Н. Кэрролл выделяет два направления, разрабатывающие проблему медиальной специфики, которые во многом оппозиционны друг другу и могут быть названы креационистским (Р. Арнхейм) и реалистическим (А. Базен)» [15]. В первом случае кино рассматривается как практика производства движущихся образов, практика художественного конструирования, во втором – как практика фиксации, основанная на онтологическом, репрезентативном преимуществе фотографического образа. Однако сложный и гетерономный характер фильмов, их структуры и используемых средств выражения (монтажа, ракурсов, движения камеры) снимает данную дихотомию и позволяет рассматривать игровое кино при помощи описания процедур репрезентации, а документальное – процедур конструирования.

Согласно А.А. Пронину, при исследовании нарративных элементов фильмов необходимо анализировать «структуру и функцию речевого (вербального) нарратива, методы и приемы "нарративизации" изображения; их взаимодействие и когнитивный потенциал; его проявления на уровне композиционно-сюжетной и смысловой организации фильма; прагматические аспекты коммуникации автор/зритель» [16, с. 17]. С его точки зрения, любой фильм обладает «двусобытийностью нарратива», что подразумевает наличие событийного ряда рассказываемой истории (диегезис) и события самого рассказывания (экзегезис). Кино с этой позиции функционально связано с повседневностью либо при помощи процедур выстраивания сложной диегетической, символической системы кинореальности, основанной на повествовательности, либо посредством акцента на эффекте присутствия, коррелирующего с неповествовательными элементами образа. Чаще всего в картинах, репрезентирующих повседневность, действие неповествовательных компонентов обеспечивает «нарративизацию» не относящихся напрямую к истории составляющих киноизображения: «деталей интерьера или пейзажа... статичных или динамичных кадров, не связанных с конкретным событием, но близких по какому-либо признаку, и т. д.» [17, с. 18].

Важной особенностью документального кинематографа, рассматриваемого в контексте проблемы репрезентации повседневности, выступает акцент кинодокументалистов на уникальных, частных явлениях, которые обычно остаются незамеченными или исключенными из конечного произведения художниками, сосредоточенными на конструировании драматических историй, «значимых явлений» и т. п. Даже внутри существенных с исторической или культурной точки зрения пространства документалист обнаруживает и фиксирует элементы рутинного, обычного, ситуативного, повторяющегося, показывая важность и уникальность типического. Согласно А.А. Пронину, «доминантной функцией значительной части документальных фильмов является наррация как интермедияльное действие, т. е. процесс субъективного повествования об уникальных, единственных в своем роде событиях, а не сухое описание однотипных или известных и до того фактов и явлений» [18, с. 20]. Во-первых, эта особенность документального кино сближает его с прагматической социологией и некоторыми вариантами антропологических исследований, сосредоточенных на анализе повседневности, ее акторов и процесса их взаимодействия в ситуациях (взаимодействия, которое опирается на различные ценностные или, более широко, «мировоззренческие» установки [19]). Во-вторых, акцент на частном, уникальном, множественном, обнаруживающий себя как исследовательская программа документального кино, служит предпосылкой для определения следующей функциональной связи. Эффект документальности и репрезентация повседневности связаны между собой по тем концептуальным линиям, на основании которых мы выделяем в качестве специфически документальных такие кинематографические приемы, как замедление, отсутствие сюжета (в его литературном, художественном понимании), эксцентричный, выразительный монтаж и ракурс, акцент на частном, уникальном времени и пространстве и т. п. Однако мы не утверждаем, что документальное кино ограничено перечисленными приемами для репрезентации повседневности: «Документальный фильм может сочетать в себе обе формы презентации наррации: эпическую (рассказ) и миметическую (показ)» [20, с. 17]. Эпические, вербальные, символические средства в кинематографе способствуют преодолению смысловой неопределенности иконических знаков (Р. Барт). По мнению Р. Барта, «задача денотативного сообщения состоит в том, чтобы натурализовать сообщение символическое, придать вид естественности семантическому механизму коннотации» [21, с. 305]. Согласно А.А. Пронину, «показ события требует эпического "сопровождения", чтобы обрести фактуальную определенность в контексте рассказанной истории» [22, с. 23].

Подводя итоги, следует отметить, что документальность является скорее своеобразной стилизацией кинематографического образа. Документальность предполагает приемы для репрезентации повседневности: следование за самими актерами, съемка в естественных условиях, минимальное применение средств художественного конструирования реальности (но не радикальный отказ от них). Рассмотрение документальности как кинематографической стилизации позволяет обнаруживать в игровых фильмах ее «следы» в виде использования документального нарратива, приемов съемки и т. п., обладающих функциональным значением в рамках фильма как художественной, кинематографической реальности. Ярким примером здесь могут послужить фильмы, условно относящиеся к различным «новым волнам», появившимся в конце XX – начале XXI в. Помимо внедрения время от времени приемов документального кино, в этих картинах также можно зафиксировать повышение интереса к повседневности. Как правило, он фокусирован на национальных, региональных, этнических – локальных – версиях кинематографической и культурной реальности. Специфика этих многочисленных локальностей репрезентируется прежде всего сквозь призму пристального внимания к «местной» повседневности. В частности, это демонстрирует вторая волна популярности азиатского кинематографа, которая началась в

1990-х гг. (режиссеры А. Верасетакул (Тайланд), Л. Диас (Филлипины), Хон Сан Су (Южная Корея), Цай Минлян (Тайвань), Хоу Сяо Сян (Тайвань) и т. п.). Также в этот период получило широкую известность независимое румынское кино (К. Пуу, К. Муджиу, К. Порумбою и др.). В России в 2000-е гг. подобные фильмы выделились в целое направление, получившее название «новая русская волна» (А. Звягинцев, Б. Хлебников, В. Сигарев, Н. Хомерики и др.).

Тема повседневности стала центральной для ряда направлений кинематографа: современный неореализм (Э. Хиттман, Братья Дарденн, Х. Чжао), поэтический кинематограф (О. Иоселиани, Р. Андерсон, Д. Джармуш и др.), британская новая волна, постдокументальный кинематограф. Смещение взгляда кино в сторону жизненного мира, т. е. частной и социальной жизни «обычных» людей, можно обозначить термином «антропологизация», который в данном случае предполагает исследование особенностей человеческого существования в повседневности кинематографическими средствами, ранее причисляемыми исключительно к документальному, неигровому типу кинематографа. Повседневность как область интереса кинематографистов способствует трансформации художественных приемов, нарративов, появлению типов сюжета, акцентирующих внимание на структурах жизненного мира. Фокус на повседневности определяет выбор кинематографических средств выражения. Чтобы понимать суть этого процесса, необходимо разработать концептуальные схемы анализа, учитывающие феноменологическую природу как самой повседневности, так и кинематографа. В связи с обозначенным ракурсом считаем, что кинематограф следует рассматривать как средство, медиа, обладающее особым эвристическим и феноменологическим преимуществом в исследовании человека, современной повседневной жизни и взаимосвязи повседневности с другими порядками социокультурной реальности, такими как идеология, искусство, политика, наука, религия.

Список источников:

1. Александров Е.В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // Этнографическое обозрение. 2014. № 4. С. 127–140.
2. Мамулия Д. Инфляция реальности // Сеанс. 2007. № 31. С. 3–13.
3. Аронсон О.В. Метакино. М., 2003. 261 с.
4. Грачева Е. Жизнь и кино Роберта Флаэрти // Сеанс. 2007. № 32. С. 47–51.
5. Мамулия Д. Указ. соч.
6. Мейясу К. После конечности: эссе о необходимости контингентности / пер. Л. Медведевой. Екатеринбург, 2015. 194 с.
7. Брайант Л.Р. Демократия объектов / пер. с англ. О. Мышкина. Пермь, 2019. 314 с.
8. Пронин А.А. Mass-док: презумпция нарративности. СПб., 2017. 244 с.
9. Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology / ed. by N. Carroll, J. Choi. Hoboken, New Jersey, 2006. 442 p.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Ibid.
13. Currie G. Preserving the Traces: An Answer to Noël Carroll // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2000. Vol. 58, no. 3. P. 306–308. <https://doi.org/10.2307/432117>.
14. Philosophy of Film ... P. 140.
15. Поликарпова Д.А. «Что такое кино?»: проблема медиаэссенциализма в теории Ноэля Кэрролла // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 6-1. С. 131–137.
16. Пронин А.А. Указ. соч. С. 17.
17. Там же. С. 18.
18. Там же. С. 20.
19. Болтански Л., Тевено Л. Критика и обоснование справедливости: очерки социологии градов / пер. с фр. О.В. Ковенева. М., 2013. 572 с.
20. Пронин А.А. Указ. соч. С. 17.
21. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. 616 с.
22. Пронин А.А. Указ. соч. С. 23.

Информация об авторе

А.Е. Якимов – аспирант департамента философии, инженер-исследователь лаборатории сравнительных исследований толерантности и признания Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия.

https://www.elibrary.ru/author_items.asp?authorid=1054152.

Information about the author

A.E. Yakimov – PhD student, Department of Philosophy, Research Engineer, Laboratory for Comparative Studies of Tolerance and Recognition, Ural Humanities Institute, Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia.

https://www.elibrary.ru/author_items.asp?authorid=1054152.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted 20.08.2021;
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 30.08.2021;
Принята к публикации / Accepted for publication 09.09.2021.