Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии.

Москва, изд-во «Пенаты», 2003, 97 с.

В основу настоящего издания легли статьи автора, посвященные проблемам визуальной антропологии, которые были опубликованы в течение последних лет преимущественно в сборниках "Материальная база сферы культуры" (РГБ, Информ-культура). В него вошли также и другие материалы, связанные с опытом теоретической, творческой и организационной работы сотрудников, участвующих в исследовательской программе "Визуальная антропология МГУ".

Издание осуществлено при финансовой поддержке Ярмарки социальных и культурных проектов Приволжского федерального округа и РГНФ

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. М.В.ЛОМОНОСОВА
(Факультет дополнительного образования. Центр новых информационных технологий)
УФИМСКИЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР (Центр этнологических исследований. Музей археологии и этнографии)

ОГЛАВЛЕНИЕ:

От автора

Выездная школа визуальной антропологии
(вместо вступления)

Синэтика — теория визуально-антропологической коммуникации
ВА — культурологическая деятельность, в которой взаимодействуют гуманитарные науки, искусство и информационные технологии
Определение предмета и методов исследования визуальной антропологии
Интегративная природа киноязыка
Размытость границ предметной области.
Собственные методы исследования визуальной антропологии .
Приоритет этики в визуальной антропологии
Синэтика и современные средства массовой коммуникации

Анализ пространства и времени языком экрана

Принципы и особенности, характеризующие съемку в визуальной антропологии

«Созвучная камера» — методика университетской визуальной антропологии

Проблемы видеомониторинга культуры и открытого архива визуальной антропологии

Литература

От автора

В августе 1991 г., сидя на берегу западно-сибирской речки Казым, автор и его ближайший друг и соратник Леонид Филимонов пришли к мысли о создании первого в России центра визуальной антропологии. Непосредственным толчком для такого решения послужило участие в семинаре, организованном профессором Монреальского университета Асеном Баликси.

К этому времени у нас за плечами был довольно длительный период работы в университетском кинематографе и разработанный для кафедры этнографии исторического факультета МГУ спецкурс, в ходе которого студенты знакомились с визуально-антропологическими материалами и идеями. Постепенно стало формироваться сообщество, состоявшее преимущественно из слушателей спецкурса. Со временем многие стали вести самостоятельную исследовательскую и преподавательскую деятельность, проводить собственные съемки, участвовать в организации семинаров и фестивалей. Были проведены акции, способствовавшие становлению в России визуальной антропологии, как правило, в содружестве с О.И. Генисаретским, В.М. Магидовым, С.Г. Колесниченко, Е.С. Новик, Е.Д. Андреевой, А.В. Головневым и другими.

Осмысление этого совместного опыта и некоторые его результаты легли в основу настоящего издания. Автор благодарен за годы теплого дружеского сотрудничества, хотя и сознает, что излагаемые им мысли лишь частично соответствуют представлениям даже самых близких соратников: Л.С. Филимонова, Н.В. Литвиной, О.Б. Христофоровой, И.С. Куликовой (Пармузиной), И.В. Бойко, Е.В. Литвяк, Е.В. Поповой, Е.А. Ягафовой, а тем более многих других, с кем за эти годы привелось вместе работать.

Это издание состоялось благодаря участию автора в проекте «Видеоатлас истории народов Приволжского округа» и помощи Е.С. Данилко, Э.М. Фархшатова, А.С. Увариной.

ВЫЕЗДНАЯ ШКОЛА ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ (ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ)

Поводом для подготовки этого издания стала школа-семинар, проведенная сотрудниками исследовательской программы "Визуальная антропология МГУ" — Л.С.Филимоновым, Е.С.Данилко, Н.В.Литвиной, И.В.Бойко, А.С.Увариной, Е.В.Александровым в рамках проекта "Видеоатлас истории народов Приволжского округа" .

В нашей стране с устойчивыми традициями документальной кинематографии всегда создавались фильмы, с той или иной степенью глубины показывающие жизнь многочисленных этнических сообществ, однако число лиц и организаций, целенаправленно занимающихся визуально-антропологической деятельностью, крайне мало. Причин такого положения очень много и они очевидны. Достаточно упомянуть, что само словосочетание "визуальная антропология" появилось в обходе отечественной науки только в 1987 г., и до сих пор в стране отсутствуют специализированные университетские кафедры.

Идея осуществления выездной мастерской вынашивалась давно. Еще со времен Казымской школы в Ханты-Мансийском округе, которую организовал профессор Монреальского университета Асен Баликси, — человек, очень много сделавший для становления и развития визуальной антропологии в России.

К сожалению, отсутствуют сколько-нибудь представительные публикации об опыте Казымской школы, хотя ее значение очень велико. Тогда, в августе 1991 г., были на практике продемонстрированы интенсивные методы подготовки слушателей, которые до этого не имели никакого представления о визуальной антропологии и не работали на профессиональных телестудиях.

К этому времени у нас уже существовал двухлетний опыт преподавания спецкурса визуальной антропологии, разработанный для студентов — этнографов исторического факультета МГУ, тем не менее, участие в Казымской школе стало чрезвычайно важным толчком для совершенствования лекционных занятий и планирования собственной выездной школы. Несмотря на осознание актуальности этой задачи, к ее решению не удавалось приступить довольно долго. Быстрее был организован первый в России фестиваль визуальной антропологии, прошедший в 1998 году в Салехарде. Одной из первостепенных рекомендаций, выдвинутых в ходе фестиваля членами вновь образованной Российской ассоциации визуальной антропологии, стало пожелание проведения регулярных выездных школ.

Первое приглашение мы получили от организаторов Красноярского музейного Биеннале. Нужно было провести мастерскую, которая совместно с двумя другими мастерскими, ориентированными на музейное видео, приурочивалась к подготовке III Биеннале. Основными слушателями стали сотрудники музеев сибирского региона. Непреложным условием организаторов школы было создание слушателями мастерской общего фильма в течение пяти дней.

И ориентация на музейный праздник, и очень короткий для подобной задачи срок, и незнание слушателями города, в котором они оказались, — все это изначально противоречило весьма существенным для визуальной антропологии установкам. Тем не менее, к некоторому удивлению самих мастеров результаты оказались вполне удовлетворительными. Не только удалось ознакомить слушателей с некоторыми принципами визуальной антропологии и объединить незнакомых ранее людей для работы над фильмом в условиях острого дефицита времени, но и ухитриться в решить целый ряд визуально-антропологических задач.

Фильм был построен как рассказ о музейщиках, готовящих концептуально новую выставочную акцию, об отношении горожан к этому мероприятию и к ним самим. И хотя разъяснению современных музейных подходов неизбежно пришлось уделить
значительное внимание, в эпизодах и с горожанами, и с музейными работниками была достигнута не только естественность поведения героев, но и передана атмосфера, характеризующая некоторые сущностные черты культуры этих
социальных групп.
Первый опыт позволил сделать некоторые выводы и определить оптимальные условия для проведения последующих школ. Стала очевидна необходимость тщательного отбора слушателей, из лиц изначально заинтересованных в результатах обучения, и проведения занятий в течение полутора-двух недель.
С ориентацией на такой срок была подготовлена программа курса,
основным принципом которой было выявление фактов истории визуальной антропологии, представляющихся перспективными для ее становления и развития в России.
Обзорная лекция предполагала введение аудитории в мир визуальной антропологии; краткое освещение ее зарубежной и отечественной истории. Это позволило осветить основные тенденции взаимодействия визуальной антропологии с наукой,
кинематографом, телевидением, обществом в XX веке.
Серьезный акцент был сделан на выдвинутой в начале столетия идее создания мирового визуально-антропологического архива, которая сейчас начинает реализовываться через сеть Интернет, облегчающую общение между владельцами
видеофондов в разных частях планеты.
Современным вариантом развития этой давнишней идеи является проект проведения в региональных центрах видеомониторинга традиционной культуры, реализация которого может стать основной целью создающихся визуально-антропологических организаций.
Определение статуса визуальной антропологии в науке и средствах массовой информации было сформулировано еще в 20-х годах Маргарет Мид, которая выдвинула тезис о принципиально новом виде информации, не дублирующем
вербальную, а открывающем новые для науки возможности отображения действительности.
Творчество Жана Руша, сыгравшее заметную роль в гуманитарной революции XX века, показало значимость визуальной антропологии для осознания обществом своего единства в условиях огромного культурно-национального многообразия.
Асен Баликси в 70-х годах с успехом внедрил в систему общего образования США целый курс обучения, построенный на материалах визуальной антропологии.
Многие исследователи и кинематографисты всего мира внесли лепту в становление и утверждение в обществе визуальной антропологии.
Но, вероятно, трудно представить ее развитие без такой фигуры, как Роберт Флаэрти. Именно в его творчестве наиболее ярко проявились высокие нравственные
принципы ответственного отношения к представителям сообществ, попадающих в поле зрения камеры. Со временем на основе этих принципов было сформировано понимание визуальной антропологии как деятельности, обеспечивающей диалог культур.
Дзига Вертов, как и Флаэрти, работавший на заре становления кинематографа, внес огромный вклад в изучение возможностей киноязыка. Говоря о мастерской исследования способов кинематографического отображения действительности, Вертов считал важнейшим наблюдение таких сторон человеческого поведения и сознания, которые не удается показать никакими другими средствами, кроме кинокамеры. К тому же он был первым, кто высказал и довольно основательно разработал идею создания выездных школ для организации на
местах групп документалистов, способных регулярно проводить съемки событий, характеризующих историю страны.

Под знаком своего рода "флавертизма" должны были строиться все остальные занятия, призванные продемонстрировать оправданность соединения в работе визуального антрополога двух важнейших тенденций.

Идущее от Р.Флаэрти осознание причастности человека с камерой, а, соответственно, и зрителя, к миру людей, запечатленных объективом. И пафос Д.Вертова, видевшего в "киноглазе" новый самостоятельный способ передачи реальности, не сводимый к привычному языку и обладающий в отличие от него своими, до настоящего времени плохо понимаемыми возможностями.

Методика "созвучной камеры", разработанная и применяемая в ЦВА МГУ более десяти лет, в значительной степени выросла из подходов, выдвинутых пионерами кинематографа. Естественно, она сформировалась в современных условиях, когда новые информационные технологии далеко превзошли все, о чем мечтали на заре кинематографа. Портативные видеокамеры, на которые ориентирована новая методика, не только облегчают многие стоящие перед визуальными антропологами проблемы, но и позволяют привлечь к этой деятельности специалистов, не

обладающих профессиональными кинематографическими или телевизионными навыками.

Собственно целью выездной школы и было показать, каким образом можно в относительно короткий срок освоить приемы видеосъемки, позволяющие гуманитариям эффективно справляться с задачами визуально-антропологического характера. Эти задачи и соответствующие им методы зачастую весьма

существенно отличаются от традиционно решаемых на профессиональных студиях.

Визуальный антрополог, как правило, не ориентируется на съемку только одного фильма, посвященного конкретной проблеме, а ставит перед собой цель широкого многоаспектного отображения жизнепроявлений культурного сообщества. Такая

установка предполагает длительные, иногда многолетние, взаимоотношения с жителями мест, где проводится съемка; в связи с этим — неизбежно и формирование видеофонда. Очень остро встает проблема открытости доступа к видеоматериалам, что предполагает ответственный подход к созданию фильмов для

широкой публики. Этим далеко не исчерпывается характер моральных обязательств, обычно не возникающих при профессиональной съемке.

Конечно, перечисленные и многие другие особенности методики "созвучной камеры" невозможно освоить в ходе первого знакомства с визуальной антропологией. Необходимо, с одной стороны, дать слушателям представление об основных

установках, а с другой — помочь освоить начальные приемы работы с камерой и навыки монтажа.

Первую такую школу удалось провести в Томске, где были подобраны слушатели, которые в своей профессиональной работе ощущали потребность в знакомстве с принципами и подходами визуальной антропологии.

В университетские группы входили учащиеся и сотрудники, связанные с фольклорной, этнографической, социологической деятельностью. И если в первых двух случаях применимость визуально-антропологических методов была очевидна, то в последнем — пришлось дополнительно разъяснять нетипичные для сложившейся социологической практики возможности и особенности видеосъемки. В ходе занятий необходимо было показать перспективность введения в обиход исследователей нового вида информации, позволяющей помимо привычных

когнитивных элементов выявлять дополнительные трудно поддающиеся логическому анализу аспекты аудиовизуального сообщения.

Схожая ситуация сложилась и с музейными группами. Наиболее распространенным видом использования кино и видео для них в настоящее время являются фильмы, презентирующие экспозиции, рекламирующие музейные акции, популяризирующие
и пропагандирующие музейные собрания.
Задачей преподавателей стала демонстрация эффективности применения визуальной антропологии в музейном обиходе. С одной стороны, как культурологической гуманитарной деятельности, не только не противоречащей музейной работе, а, напротив, совпадающей с ней и расширяющей степень ее воздействия на аудиторию. А с другой — как новой разновидности экранной информации, позволяющей музею более полно отображать культурную картину
окружающего мира.
Организаторами школы с самого начала были определены темы для съемок. Представленная слушателям возможность работы с хорошо знакомым материалом позволило им выполнить одну из важнейших для визуальной антропологии установок на углубленное отображение наблюдаемой действительности.
На первой встрече преподаватели мастерской попытались выявить уровень знаний слушателей школы о визуальной антропологии и, отталкиваясь от него выстроить систему последующих занятий. Тогда же были сформированы группы
слушателей с учетом их интереса к определенным темам и подготовленности к съемочной работе. Выяснилось, что даже те слушатели, которые имели в своем распоряжении вполне современные любительские и полупрофессиональные камеры,
далеко не всегда представляли полный спектр их возможностей.
Кроме технического инструктажа, естественно, приходилось много времени уделять становлению навыков профессиональной съемки.
Увеличение продолжительности школы (в два раза по сравнению с Красноярском), позволило экспертам прочитать курс лекций, продемонстрировать много совершенно незнакомых аудитории фильмов, провести консультации по технике видеосъемок, организовать с несколькими группами съемку и пересъемку сюжетов, наконец, показать некоторые основы монтажа и помочь привести к относительно законченному виду шесть видеоработ.
То, что школа проводилась в месте, где слушатели жили и работали, с одной стороны, играло положительную роль, а с другой — мешало добиваться желаемой интенсивности обучения.
Далеко не всем удавалось вырваться из привычного круга забот. Не всегда оперативно для режима выездной школы решались и организационные вопросы. Это в некоторой степени помешало начать практическую съемочную работу с первых дней. А, как следствие, часть планируемых съемок пришлось либо отменить, либо не удалось повторить. И, естественно, заключительный этап подготовки отчетных работ, связанный с монтажом материала, проходил в чрезвычайной спешке и не позволил в некоторых случаях добиться оптимального результата.
В какой-то степени, предвидя такое развитие событий, а с другой стороны, следуя принципиальным для визуальной антропологии установкам, слушателей с самого начала ориентировали на отношение к школьной работе как к началу деятельности, которую они будут самостоятельно продолжать в дальнейшем.
Желание совершенствовать полученные на первом этапе знания привело к предложению провести через год вторую школу, уже на более высоком уровне.
По запросу слушателей Центр визуальной антропологии МГУ передал в Томск часть своих кассет, что должно было способствовать формированию еще одного регионального фонда видеоинформации.

Опыт Томских школ помог в августе 2003 г. Провести очередную школу визуальной антропологии в деревне Венеция Дюртюлинского района Башкортостана, результаты которой показались ее устроителям и участникам вполне обнадеживающими.

По условиям проекта, в рамках которого проводилась школа, слушатели представляли регионы Приволжского округа: Уфу, Самару, Ульяновск, Казань, Ижевск, Глазов, Саранск. В течение года проводился заочный конкурс будущих участников школы, с целью выявления потенциальных организаторов региональных
центров видеоинформации по традиционным культурам.

Предпочтение отдавалось тем, кто уже имел опыт проведения аналогичных работ и представлял организации, на базе которых было бы возможным создание таких центров.

На основе анализа присланных анкет отбирались люди, наиболее заинтересованные и готовые активно участвовать в визуально-антропологической деятельности, как имеющие некоторые навыки съемки, так и впервые взявшие в руки камеру. Однако все участники школы в той или иной степени имели отношение к этнографической, культурологической и музейной работе. Освоение методов визуальной антропологии совпадало с потребностями их профессиональной сферы.

Благодаря руководителям проекта удалось решить чрезвычайно важную организационную задачу, что в значительной степени определило успешность проведения школы. Под Уфой был найден небольшой пансионат, в окрестностях которого располагались селения, в которых сохранилась традиционная культура различных этносов. Местная администрация обеспечила очень доброжелательный открытый прием для съемочных групп.

В результате каждый из слушателей мог выбрать наиболее близкий для него объект съемки и свободно общаться со своими героями. С очень многими из слушателей у жителей завязались дружеские отношения: кому-то удалось посмотреть снятые в ходе школы материалы, кто-то попросил их прислать; практически все слушатели школы получили приглашение приехать на следующий год.

Доброжелательное отношение окружающих, неограниченное время для работы способствовали созданию столь необходимой для визуально-антропологических акций атмосферы. В результате была выполнена вся теоретическая и просмотровая программа.

Каждый из слушателей имел возможность освоить навыки обращения с видеокамерой, по нескольку раз переснять учебные сюжеты, ознакомиться с принципами монтажа и освоить их действие на собственном опыте.

В итоге за девять дней было снято и смонтировано 10 учебных работ. Некоторые из них вполне могут быть представлены в качестве дебюта на фестивалях визуальной
антропологии. Даже те слушатели, которые впервые взяли в руки камеру, сумели сделать работы, может быть не отвечающие профессиональным техническим требованиям, но очень точно передающие характер и атмосферу раскрывшихся перед ними событий.

Каждый из слушателей получил комплект литературы и 10 трехчасовых кассет из фонда МГУ, содержащих архивные и классические фильмы, которые должны стать основой их собственных региональных видеофондов визуальной антропологии.

СИНЭТИКА — ТЕОРИЯ
ВИЗУАЛЬНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ

Труднее всего ответить на вопрос, который задают все, впервые услышавшие о визуальной антропологии, — а что это такое? И также трудно смириться с тем, что чем больше над этим вопросом размышляешь, тем труднее на него отвечать.

Успокаивает лишь то, что этот вопрос мучает большинство тех, кто занимается визуальной антропологией. Во всяком случае, на большой конференции в Геттингене в 2000 г., подводившей итоги прошедшего столетия, и в которой участвовали чуть ли не все известные специалисты мира, на этот больной вопрос у каждого из выступавших патриархов был свой ответ. Нужно было наблюдать, с каким молодым задором дискутировали Жан Руш, Ричард Ликок, Джон Маршалл, Колин Янг, Джей Руби, Асен Баликси и прочие, посвятившие свою жизнь становлению
визуальной антропологии.

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

Можно предположить, что ощущаемая многими незрелость теории визуальной антропологии, вызвана по крайней мере двумя объективными причинами. Первая — связана с очень широким полем проявлений и взаимодействий визуальной антропологии, что многократно усложняет задачу вычленения в этом пространстве вопросов, прямо относящихся к конкретному предмету исследования. Вторая — в том, что большая часть теоретиков являются антропологами, и исследованию визуальной стороны явления, естественно, уделяется меньше внимания (1).

Традиционно истоки визуальной антропологии видят в этнографическом кино. И если бы ситуация ограничилась прикладным использованием кинематографа, многих сложностей теоретического характера могло бы и не быть.

Например, предмет исследования можно было бы рассматривать внутри такого
прикладного направления, как теория научного кино, к разновидности которого наравне с биологическими, медицинскими, техническими и прочими следовало бы отнести также этнографические фильмы. Но уже с 20-х годов прошлого столетия, начиная с триумфального явления "Нанука с Севера" Роберта Флаэрти, стало понятно, что в жизни общества появилось новое чрезвычайно мощное средство воздействия на коллективное сознание, далеко выходящее за рамки
профессиональных этнографических задач.

В свою очередь, антропология стала восприниматься не просто как синоним
этнографии, а скорее как современная философская дисциплина, играющая активную роль в социальной практике.

Хорошо развитое на Западе и до недавнего времени малоизвестное в Росси научное направление, изучающее человека во всем многообразии его личных и социально-
природных проявлений, в отечественной обществоведческой литературе относительно недавно стало определяться как культурантропологическое (2).

В связи со стремлением этой гуманитарной науки рассматривать человека как сложное духовное образование, как результат исторических, социальных, природных и прочих воздействий, в совокупности формирующих многообразие мировых культур, аудиовизуальные средства оказываются неоценимым источником информации.

Именно в культурантропологии важнейшим способом получения знаний является непосредственное наблюдение за конкретной жизнедеятельностью человека. Благодаря способности наиболее полно, точно и объективно отображать
происходящие события, в решении этой задачи аудиовизуальные средства не имеют конкурентов.
Можно считать, что визуальная антропология стала своего рода порождением двух новых социокультурных явлений двадцатого века.
Но и культурантропология находится в состоянии поиска собственного философского лица, обращенного как в историческое прошлое, так и в современность. А
кинематограф развивается преимущественно в виде культурной творческой деятельности, относительно мало внимания уделяя теоретическому осознанию своих онтологических корней, уходящих в еще менее разработанную проблематику визуального мышления.

ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ — КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, В КОТОРОЙ ВЗАИМОДЕЙСТВУЮТ ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ, ИСКУССТВО И ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

За относительно короткую историю своего существования визуальная антропология успела проявить себя как достаточно разносторонняя деятельность, далеко вышедшая за рамки кинематографической фиксации образа жизни экзотических
народностей. Сравнительно небольшому числу специалистов, особенно в таких странах, как Россия, недавно ставших рассматривать эту деятельность в виде профессиональной, приходится работать в самых разнообразных сферах общественной жизни.
Чтобы изначально достаточно широко очертить область исследования, воспользуемся следующим определением визуальной антропологии: комплексная (научная, творческая, организационная и информационно-технологическая) деятельность, направленная на получение и внедрение в социальную практику аудиовизуальной информации о малоизвестных сторонах жизни общества с целью осуществления диалога культур (3).
Формулировка "диалог культур" чаще всего используется в современной теоретической литературе для определения главной цели визуальной антропологии (1). Будем считать ее основополагающей и, исходя из нее, проводить дальнейшие рассуждения.
Хотя очевидно, что на эту цель ориентируется далеко не только визуальная антропология. Скорее она стала своего рода лозунгом для различных гуманитарных движений, пытающихся найти платформу для взаимодействия бесчисленных человеческих сообществ, как дошедших из глубины веков, так и образовывающихся из осколков прежних тоталитарных империй и пребывающих в эйфории от осознания собственной значимости и исключительности.
Постараемся определить, специфические черты, характеризующие эту, своего рода сверхзадачу, именно в визуальной антропологии.
Некоторая неопределенность понятия "малоизвестные стороны культуры" оправдана стремлением включить в рассмотрение не только относительно неизвестные (архаичные, конфессиональные, малочисленные и прочие) культуры, но и редко освещаемые стороны т.н. "европейской культуры" (возрастные, региональные,
маргинальные, профессиональные и пр.)
Под научной деятельностью подразумевается весь спектр теоретических (и экспериментальных) исследований, ведущихся как в рамках непосредственно визуальной антропологии, так и с позиций сопредельных наук, включающих визуальную антропологию в сферу своих интересов.

Это, в первую очередь, этнография (и антропология в более широком философском и культурологическом смыслах), другие исторические и филологические науки (источниковедение, архивистика, музееведение, фольклористика и прочие), а также киноведение, семиотика, психология, социология — практически все науки, изучающие человека.

Чрезвычайно важен и актуален круг проблем, посвященных взаимодействию с системой образования, так как потенциал визуальной антропологии, ориентированный на воспитание через знакомство с малоизвестными сторонами
человеческой жизни, с одной стороны, очевиден, а с другой — только начинает осваиваться.

Творческий аспект присутствует в любом виде человеческой деятельности. Это касается не только съемки и создания экранных сообщений, но и внедрения результатов визуально-антропологических исследований и информации в образовательную и социокультурную практики. Своеобразие творчества в
визуальной антропологии не только в сочетании научных и художественных интересов, но и в новизне задач, связанных с отображением мало изученных сторон жизни. Отсюда вытекает и весьма трудная для рассмотрения проблема соотношения со сложившимися представлениями об искусстве.

Рассмотрение характера организационной работы в визуальной антропологии оказывается чрезвычайно важным особенно на начальном этапе, когда приходится одновременно решать и методические и пропагандистские вопросы, причем
относящиеся к разнообразным сферам деятельности.

Стремительное развитие информационных технологий, с одной стороны, способствует решению многих проблем визуальной антропологии, а с другой — ставит перед ней проблемы этического и эстетического характера, требующие оперативного рассмотрения.

В свою очередь, визуальная антропология выдвигает новые технологические задачи, зачастую далеко выходящие за пределы ее интересов и оказывающиеся
актуальными в других областях.

Четыре сферы деятельности, перечисленные выше в определении системы, с одной стороны, проявляются независимо от визуальной антропологии и интересны для последней своими результатами, с другой — в преобразованном виде включаются в
систему и, взаимодействуя, способствуют формированию собственного предмета визуальной антропологии как самостоятельной научной дисциплины, а с третьей, — функционируя в рамках визуальной антропологии, обогащаются новыми результатами, возможными только в таком взаимодействии.

Разнообразие видов деятельности, относящихся к визуальной антропологии, делает не только затруднительным, но и проблематичным разделение на фундаментальные и прикладные проблемы.

Например, весьма актуальна в настоящий момент задача формирования обучающих курсов по визуальной антропологии. Она достаточно остро стоит и на Западе, а в России оригинальные учебные пособия пока отсутствуют. В современных условиях, когда отечественные исследователи ограничиваются публикацией статей, и не издано ни одной монографии, подготовка любого учебника не обойдется без рассмотрения фундаментальных вопросов. Такой же поисковый характер имеют и разрабатываемые сейчас культурологические курсы с использованием визуально-антропологических материалов для средней и высшей школы. При появлении полноценных методик, обеспечивающих их педагогическую эффективность, подобные исследования, несомненно, имели бы серьезное научное значение.

Даже такие, казалось бы, прагматичные занятия, как пропаганда визуальной антропологии, публикация и продвижение ее материалов в сферу образования, в музеи, в средства массовой информации и Интернет, предполагают вполне
полноценное научное обоснование, порождаемое острейшими проблемами сохранения культурного наследия, ответственности визуальных антропологов перед зрителями, реальными людьми, запечатленными камерой, и той культурой, которую они представляют.
В условиях относительно плохо разработанной теории языка документального кино, роль исследований зачастую выполняют аналитические разборы содержания фильмов. И, несмотря на неизбежные субъективность и прагматичность, они зачастую оказываются ближе к сути проблем визуальной антропологии, чем
более абстрактные теоретические изыскания.
Одна из острейших проблем, связанных с трудностями поиска адекватного эквивалента аудиовизуальной информации в естественном языке, состоит в разработке ее полноценного описания. А в связи с тем, что в визуальной антропологии, как правило, важным оказывается не производство единичного
фильма, а создание комплекса материалов, в совокупности нацеленных на формирование многоаспектного представления о состоянии отображаемой культуры, задача формирования аудиовизуальных архивов становится еще более сложной. Это направление является новым и для архивистики, и для источниковедения. Пока явно недостаточно внимания уделяется составлению баз данных; делаются лишь первые шаги по созданию методик архивирования с помощью современных
информационных технологий. Даже столь утилитарные области, как техника и технология съемок, записи звука, монтажа, архивирования, вывода информации в Интернет являются в визуальной антропологии предметом исследования, так как от их решения зависит такой принципиальный момент, как эффективность экранной
коммуникации между представителями разных культур.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПРЕДМЕТА И МЕТОДОВ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

При всей важности и неизбежности рассмотрения множества аспектов, в совокупности составляющих сферу проявлений визуальной антропологии, представляется целесообразным выделение поля исследования, характерного именно для нее и наименее разработанного в примыкающих научных дисциплинах.
Таковым, несомненно, является процесс отображения действительности аудиовизуальными средствами

ИНТЕГРАТИВНАЯ ПРИРОДА КИНОЯЗЫКА

В приведенном выше определении визуальной антропологии использовано понятие "аудиовизуальная информация" как включающее в себя помимо кино телевидение, звукозапись, фотографию. Естественно, можно рассматривать каждый из этих видов визуальной антропологии самостоятельно, но есть основания и для интегрированного подхода, так как расширительное толкование понятия "киноязык" идентично "телевизионному языку" или "экранному языку" и включает в себя, естественно в преобразованном виде, все составные части аудиовизуальной информации. А именно в рамках теории киноязыка осуществлялись наиболее серьезные попытки изучения природы визуального мышления.
В ряду разновидностей, относящихся к аудиовизуальным, фотография стоит особняком. Если характер восприятия в произведениях других видов определяется заданным для этого

временем, то фотографию на стене или в альбоме зритель имеет возможность рассматривать по своему усмотрению. Но при предъявлении ее с экрана в режиме слайд-фильма могут вступать в силу закономерности программирования восприятия, общие для аудиовизуальной информации.

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

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

До изобретения фотографии весь арсенал человеческих средств передачи информации состоял из знаков, способных лишь в малой степени воспроизводить реальные формы (конечно, кроме театральных средств, скорее творящих и замещающих, чем отражающих действительность). Но фотография — лишь мгновенье события, которое кинематографом может быть запечатлено в динамике и во всей своей временной протяженности. С этой точки зрения фотографию можно рассматривать как знак, как символ события.

Своего рода звено при переходе от фиксации процесса к реалистическому рисунку, абстрактному знаку, иероглифу, букве, далее — к понятию, естественному языку, речи. В этом ряду динамическое конкретное изображение оказывается первичным, а все остальные языки можно рассматривать как средство его интерпретации.

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

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

РАЗМЫТОСТЬ ГРАНИЦ ПРЕДМЕТНОЙ ОБЛАСТИ

Выражение "малоизвестные стороны жизни общества" было употреблено в том числе и для того, чтобы подчеркнуть ориентацию на более глубокое освещение действительности, чем это происходит в средствах массовой информации. В то же время, диапазон интересов визуальных антропологов все время расширяется. В него включается отображение жизни представителей далеко не только этнических, но и конфессиональных, региональных, возрастных, маргинальных, творческих, профессиональных и прочих сообществ.

Современная визуальная антропология может включать в сферу своего внимания практически все жизнепроявления человека.
Конечно, можно попытаться выделить собственно визуально- антропологическую сферу внимания внутри всеохватывающих интересов документального кино. Например, сделав акцент на тех аспектах отображения жизни сообществ, когда герои съемки рассматриваются в контексте многочисленных взаимосвязей — традиционных, семейных, социальных, природных и т.д., характеризующих их культурную принадлежность к сообществу.
Но, во-первых, вопросы, что понимать под понятием "культурное сообщество" и, тем более, как его ограничивать и как выявлять наиболее характерных его представителей, весьма дискуссионны.
Во-вторых, решить такую задачу в сколько-нибудь полном объеме чрезвычайно трудно. И едва ли найдется хоть один фильм, который бы мог выдержать критику с подобной позиции, что совсем не исключает его принадлежности к визуальной антропологии. В-третьих, попытку решить подобную задачу можно увидеть и в некоторых документальных фильмах, что и наблюдается, в частности, на фестивалях антропологических фильмов в Салехарде (4).
В связи с этим возникает проблема разграничения со сложившейся практикой документального кино не по объектному принципу, а — по методологическому.

СОБСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИ В ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

У антропологии, философии, теории кинематографа — дисциплин, традиционно причисляемых к "ближнему кругу", имеется свой предмет исследования, в котором визуальная антропология либо совсем отсутствует, либо рассматривается как частная прикладная дисциплина. Тем не менее, их обращение к тематике визуальной антропологии позволяет ввести в научный обиход принципиально новую информацию, которая раньше практически выпадала из рассмотрения этих дисциплин: отображающую реальные процессы взаимодействия между людьми, их исторические, родственные, природные связи; посвященную конкретным личностям, представляющим сообщества; передающую неповторимые темпо-ритмические характеристики каждой из изучаемых культур.
Определенное взаимодействие происходит и с такими дисциплинами, как психология, киноведение, семиотика, эстетика, этика и другие. Но и самое гармоничное комплексное использование всех перечисленных и неназванных дисциплин еще не обеспечивает адекватности рассмотрения характерной
для визуальной антропологии проблематики, так как ни одна из привлекаемых наук не располагает методами исследования, соответствующими тем явлениям и тем процессам отображения этих явлений, с которыми имеет дело визуальная антропология.
Зато визуальная антропология обладает собственными уникальными возможностями исследования, которых нет ни у одной из классических наук. Другое дело, что рефлексивные свойства документальной съемки еще далеко по-настоящему не осмыслены. Но уже и сейчас материалы и методы визуальной
антропологии начинают привлекаться классическими науками и в виде иллюстративного материала, и в виде объекта исследования, и в качестве инструмента исследования. Более того, можно предположить, что некоторые проблемы упоминаемых дисциплин, не поддающиеся традиционным
подходам, могут рассматриваться с помощью методов и на принципах визуальной антропологии. Эта ситуация стала очевидной не только в антропологии, но и в социологии (видеодокументирование), психологии (видеотренинг) и т.д.

Таким образом, есть все основания считать, что теория визуальной антропологии может претендовать на полноценное членство в научном сообществе, не только используя знания соседей, но и внося свой вклад в исследовательское
взаимодействие.
Но пока настоящая комплексная интеграция в единую теорию визуальной антропологии не произошла, исследователи, представляющие одну из сложившихся дисциплин, изучают визуальную антропологию преимущественно со своих позиций. Поэтому классические этнографы спорят с модернистами-
антропологами, а практики-кинематографисты упрекают ученых в
непонимании специфики визуального языка.
В каких же глубинных свойствах кинематографического отображения действительности можно увидеть возможность осуществления этой труднодостижимой цели, которую называют "диалогом культур"? Почему именно визуальная антропология претендует на выполнение такой роли? Разве широко распространенная и освоившая самые разнообразные способы воздействия на зрителя документальная кинематография не способна ставить перед собой эту задачу? И, может быть, не следует вычеркивать из рассмотрения игровой кинематограф, достижения которого в художественном освоении действительности неоспоримы?
Конечно, постановочное кино вносит неоценимый вклад в знакомство зрителей с образом жизни людей в самых отдаленных уголках планеты, поэтому вполне оправдано использование фрагментов игровых картин для иллюстрирования культурологических учебных курсов, что зачастую и происходит на практике. Только нужно учитывать, что любое, даже самое талантливое, даже справедливо претендующее на отображение глубинных черт социокультурных проявлений своих героев произведение, дает вымышленное представление о действительности. Может быть, даже лучшее, чем того заслуживает реальность, но всегда другое.
Собственно, это стремление сделать реальность более привлекательной, приблизить ее к сложившемуся нравственному и эстетическому идеалу, усовершенствовать ее с помощью выразительных средств кинематографа, превратив тем самым экранное сообщение в наиболее соответствующее ожиданиям и возможностям восприятия как можно более широкой аудитории, — зачастую характеризует и документалистику.
Можно справедливо возразить, что любое информационное сообщение не может быть слепком реальности и должно определенным образом воздействовать на зрителя, соответствовать его эстетическим представлениям и возможностям восприятия. Тем более, визуальная антропология при всех своих особенностях остается разновидностью экранных искусств и пользуется тем же языком воздействия на зрителя.
Недаром, шедевр Роберта Флаэрти считается общей для всех видов кино вершиной.
Отсюда вытекает объективная трудность выявления специфики визуальной антропологии, ее отличия от документального кино. Впрочем, вопрос не ставится о проведении сколько-нибудь жестких границ. Речь идет только о выявлении определенных предпочтений и тенденций, характерных для визуальной антропологии.
Главная особенность визуальной антропологии, вытекающая из сверхзадачи осуществления диалога культур, — роль посредника между теми, кого снимают и кому показывают снятое.
В большинстве случае, в практике кинематографистов нравственная коллизия сводится к отношениям между автором произведения и зрителем. Отображаемый мир обычно служит лишь материалом для создания произведения, за которое несет ответственность автор, как бы отчуждающий используемую действительность. В визуальной антропологии связь с попавшими на экран людьми в принципе не должна прерываться. Собственно, в этой более

широкой и более ответственной нравственной позиции и можно увидеть главное отличие подхода, во многом определяющего специфику визуальной антропологии.
Естественно, речь идет не только (и не столько) об ответственности перед конкретными личностями, хотя это чрезвычайно серьезная проблема, сколько о своего рода исторической миссии по достоверному запечетлению облика той или иной культуры, зачастую безвозвратно исчезающей. И о формировании связей между представителями разных культур.
При таком понимании задачи в центре внимания исследователей оказывается специфика визуально- антропологической коммуникации. Речь идет о самом важном: о ситуациях, связанных с процессами запечетления жизни людей и демонстрации результатов съемки другим людям. То есть, — о явлениях, которые прямо определяют эффективность "диалога культур". Предметом исследования в этом случае становятся закономерности подготовки к съемке в широком смысле слова, включающие и отбор сюжетов, и отношение к ним, и всестороннее изучение культурного контекста, в котором они проявляются, а также поведение снимающих и снимаемых, характер съемки, обработка снятых материалов для их публикации, учет реакции потенциальных категорий зрителей и влияние на нее, даже помимо того воздействия, которое оказывает само экранное сообщение.
При таком подходе к изучению кинематографических и этических закономерностей процесса отображения действительности можно говорить о новой складывающейся в рамках визуальной антропологии теории — синэтике.

ПРИОРИТЕТ ЭТИКИ В ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Первая часть новообразования отсылает к cinema как к универсальному термину, расширительное толкование которого соответствует синтетическому аудиовизуальному языку, который родился кинематографическим, а в настоящее время может рассматриваться в качестве экранного кино-теле-компьютерного языка, включающего и фотографию, и звук, и графику. Таким образом, термин "синэтика" отвечает нацеленности исследования на совместное рассмотрение этических и эстетических закономерностей, определяющих характер творческой деятельности при отображении реальных жизнепроявлений человека средствами аудиовизуального языка.
Проблема этической ответственности автора перед героями его произведений особенно остро встала в XX веке в связи с превращением телевидения в общедоступный универсальный канал коммуникации. Пока культурное взаимодействие осуществлялось традиционными средствами — театром, литературой, изобразительным искусством, этические отношения возникали в основном между автором и зрителями или читателями. Герои произведений при этом во внимание не принимались, так как это были либо вымышленные персонажи, либо, в случае с портретом, существовали прямые отношения между автором и моделью. При более непосредственном характере отношений с персонажами в журналистике существует возможность прямого контакта автора с героями публикаций, что позволяет эти отношения конкретизировать.
Телевидение в еще большей степени, чем документальное кино, имеет дело с людьми, часто не посвященными в правила коммуникативного взаимодействия и не представляющими его последствий. Положение усугубляется еще и тем, что людей зачастую снимают в экстремальных ситуациях, без спроса вторгаясь в их личную жизнь и неизбежно нарушая границы персональной неприкосновенности.
Здесь уместна аналогия с ситуацией, возникающей в сфере литературного творчества. При публикации произведений, создаваемых на основе вымысла, этические проблемы сводятся к ответственности автора перед читателями. Но мемуары, дневники, письма практически

всегда вызывают серьезные трудности при решении вопроса об их обнародовании. В этом случае затрагиваются интересы не только самого автора, но и других людей, жизнь которых предполагается сделать публичной.

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

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

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

Как ни удивительно, в отечественных исследованиях, посвященных кинематографической и телевизионной документалистике, эта проблема большого интереса не вызывает. Во всяком случае, можно сослаться на мнение Сергея Муратова, компетентности которого можно доверять (5).

Причину такого положения можно увидеть в истории и изначальной ориентации нашей документалистики, пути которой в ранний период во многом были связаны с именем Дзиги Вертова.

В одной из первых деклараций этого выдающегося и противоречивого режиссера (1922 г.) было высказывание, сделанное в пылу полемики, но в котором, тем не менее, можно видеть разгадку трагичности не только его собственного творческого пути, но и многих его последователей: "Мы исключаем временно человека как объект киносъемки…" (6).

И хотя даже среди соратников Вертова не было единодушного признания его постулатов, (недаром некоторые из его операторов считали, что их материалы, снятые в дальних экспедициях, могли иметь более самостоятельное значение, чем тот вид, который они приобретали в вертовских фильмах), существовавшая безоговорочная установка на идеологическое кино, явно не способствовала формированию сколько-нибудь ответственного отношения советской документалистики к мнению людей, попадавших в кадр.

Конечно, и в настоящее время озабоченность кино и телевидения проблемой выживания в условиях первоначального накопления капитала не слишком способствует соблюдению этических установок. Что не мешает, правда, некоторым документалистам хорошо осознавать необходимость предельного внимания и уважения к своим героям. "Права одного человека (говорю об авторе) по отношению к изображению другого неизбежно ограничены", — считает один из ведущих режиссеров Дмитрий Луньков (7). А тенденции формирующегося "открытого общества" на фоне угрозы передела жизненного пространства с неизбежностью будут все более остро ставить вопрос о необходимости нравственного договора между людьми, сообществами, народами.

У направления, определяемого предлагаемым термином "синэтика", можно найти сходство с относительно малоизвестным в нашей стране понятием "синефилия", предложенным преемником Андре Базена на посту журнала "Кайе дю синема" Сержем Данеем (8). Правда, С.Данея интересуют в основном наиболее выдающиеся с его точки зрения произведения игрового кинематографа и зрительская реакция на них, а синэтика рассматривает взаимоотношения в триаде зритель-автор- участник съемки, определенным образом

влияющие на язык документального кино и телевидения. И все же близость обоих подходов представляется очевидной, так как в центре их внимания часто оказываются схожие психологические механизмы эмпатии и отождествления, о которых речь будет идти позже.

Еще больше оснований для приложений синэтики к документальному кино и телевидению, хотя основным полем ее проявления остается все же визуальная антропология. Поэтому, прежде чем рассматривать возможности применения подходов синэтики в соседних областях, имеет смысл охарактеризовать ее в визуальной антропологии как в порождающей сфере деятельности.

Естественно, существует определенная специфика уже на уровне выбора тем для съемки. Визуальная антропология стремится к отображению культурных аспектов бытования определенных сообществ — этнических, конфессиональных, региональных, возрастных, маргинальных, творческих, профессиональных и прочих. При этом часто акцент делается не на личности, а на взаимодействии персонажей внутри группы.

Определенные же герои, как правило, выбираются в качестве типичных представителей своего сообщества, когда основное внимание уделяется не уникальности личности, а органичности воплощения в ней социальных, традиционных, семейных, природных связей и проявлений. И в то же время, предпочтение, зачастую, отдается людям незаурядным, с ярко выраженным творческим началом.

Итак, если говорить о содержании, различия найти можно, хотя по характеру построения многие разновидности визуальной антропологии практически лишены специфики. Это, в первую очередь, относится к научно-популярным и учебным фильмам, изначально ориентированным на демонстрацию по телевидению.

В этих случаях рамки жанра и прагматические задачи диктуют создателям определенные требования, следование которым в значительной степени лишает фильмы их видовой принадлежности. Характер съемки и построение таких фильмов зачастую ничем не отличаются от аналогичных работ, относящихся к публицистике, рассказывающих о природных явлениях или о технологических процессах.

И все же можно попытаться определить специфику собственно визуально-антропологических произведений.

На фоне многообразия подходов и отсутствия общепризнанных критериев довольно трудно претендовать на полную и объективную характеристику рассматриваемого явления. Неизбежно приходится признать, что излагаемые взгляды будут лишь субъективным отображением личного опыта и опыта коллег, которых более десяти лет объединяет Центр визуальной антропологии МГУ. В ходе этого сотрудничества сформировалось определенное представление о характере съемочной деятельности в визуальной антропологии, которое можно назвать методикой "созвучной камеры" (9). Конечно, на формирование наших взглядов большое влияние оказало знакомство со многими зарубежными и отечественными коллегами, с их теоретическими и практическими работами, а также участие в многочисленных дискуссиях на конференциях и фестивалях, просмотр огромного количества фильмов и их анализ в ходе занятий со студентами, изучение соответствующей литературы и т.д.

Предлагаемое понимание целей, сути и характера визуальной антропологии в большей степени относится к специализированным центрам, работающим на базе университетов, музеев, разного рода культурологических гуманитарных объединений, чем к профессиональным кинематографическим и телевизионным организациям. Зачастую антропологи, сотрудничающие с этими организациями, вынуждены поневоле подстраиваться под устоявшиеся производственные требования. Поэтому сейчас все чаще и на Западе, и в нашей стране визуальные антропологи создают собственные небольшие студии, где они имеют возможность организовывать работу, исходя из своих представлений.

Из ориентации на сугубо визуально-антропологические задачи рождается первое существенное свойство — нацеленность не на единичный конкретный заказ на создание фильма, а на долговременную тематическую работу по формированию фонда материалов по одной или нескольким культурам, когда фильм является лишь частью комплексной деятельности.

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

Например, за более чем десятилетнюю работу по старообрядческой тематике в Центре снято более 1000 часов видеодокументаций в разных регионах России — Верхокамье (Пермская область и Удмуртия), Северном Кавказе, на Украине, Молдавии, на Алтае, Приуралье. На их основе сделано около двадцати фильмов, в которые вошла лишь сотая часть общего объема материалов. Но неиспользованные материалы не менее важны, чем сами фильмы. Они часто отличаются большей полнотой, цельностью, в них иногда сильнее ощущается атмосфера, характеризующая реальную жизнь. Такие материалы, даже не прошедшие минимальную монтажную обработку, со всеми неизбежными операторскими огрехами, оказываются для специалистов, занимающихся данной тематикой, неоценимым источником информации, обладающим важнейшим для исследователей свойством — предельной достоверностью. И с каждым годом такие материалы становятся все более ценными, будучи наиболее полными свидетельствами реального облика постоянно меняющихся и зачастую безвозвратно исчезающих культур.

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

При таком подходе серьезно меняются приоритеты. Фильм оказывается не единственным и не главным результатом работы. Не теряя собственного значения, он скорее презентирует тот большой корпус видеодокументаций, на основе которого он создается.

Принципиально должна меняться и роль видеодокументаций.

Из подсобного, а иногда и неряшливого чернового материала, они превращаются в значимый самостоятельный продукт, подлежащий и прямому использованию, и служащий источником для построения на его основе других сообщений. В этой связи все эстетические и этические требования, обычно предъявляемые к фильму, распространяются и на видеодокументации.

Сообщений, построенных на материалах видеодокументаций, иногда из одних и тех же фрагментов, но в разных комбинациях и под разным углом зрения, может быть очень много — в зависимости от целей, которые стоят перед автором, или перед теми людьми, которые получают доступ к этим материалам.

На их основе могут создаваться иллюстрации к научным докладам или к учебным занятиям, научно-популярные и учебные фильмы, обзорные фильмы, претендующие на достаточно полное представление образа культуры, или, напротив, относительно локальные, посвященные какому-то отдельному ее проявлению.

СИНЭТИКА И СОВРЕМЕННЫЕ СРЕДСТВА МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

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

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

Какие-то ограничения можно ввести при заключении договоров, но на авторе по-прежнему остается ответственность за отбор и содержание передаваемых материалов.

Дополнительные сложности вызывает и перспектива вывода таких материалов в Интернет.

Пока с видеодокументациями работают авторы съемок, или они демонстрируются специалистам, знающим систему этических установок, характерных для отображаемого сообщества, как правило, действует конвенция, сложившаяся между антропологами и конкретными людьми в ходе многолетних исследований. Но как быть в тех случаях, когда материалы будут показаны зрителям, не имеющим представления об этических правилах, существующих в той или иной культуре? Конечно, для визуальной антропологии перспективы, открывающиеся с развитием современной информационной технологии, представляются чрезвычайно обнадеживающими.

Это и портативные светочувствительные цифровые видеокамеры, и совершенные микрофоны, позволяющие на все более высоком техническом уровне проводить видеосъемку в самых трудных условиях. И возможность самостоятельно формировать видеоархивы на долговременных носителях, и настольные видеокомпьютерные системы, освобождающие автора от необходимости прибегать к услугам профессиональных студий при обработке видеоматериалов и создании сообщений разного назначения. Наконец, триумфальное развитие сети Интернет, за несколько лет радикально изменившее мировую коммуникативную ситуацию.

Уже сейчас существуют сайты, ставящие целью сделать доступными материалы визуальной антропологии заинтересованным пользователям. В Европе эту работу начали Геттингенский институт научного фильма, Парижский музей человека, Северная ассоциация визуальной антропологии.

Начинается формирование подобных сайтов и в России. И хотя на настоящем этапе предполагается введение ряда технических и юридических ограничений, которые должны как-то регулировать доступ к информации, несомненно, что никакие препятствия не смогут остановить процесс "опубличивания", проблема которого всегда была для визуальной антропологии одной из наиболее дискуссионных.

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

Очевидно, что в ближайшее время неизбежно придется решать задачу очень строгого отбора материалов, которые можно публиковать. Может быть, имеет смысл вводить определенные временные ограничения, как это принято при публикации мемуаров, или подумать над формированием соответствующего этического кодекса, учитывающего, что материалы визуальной антропологии, как правило, затрагивают интересы не только конкретной личности, а целого сообщества. И чем меньше такая группа населения, чем острее она

ощущает необходимость сохранения своей культурной идентичности, тем болезненнее воспринимаются любые действия, способные нанести моральный ущерб.

АНАЛИЗ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ ЯЗЫКОМ ЭКРАНА

Если в постановочном кинематографе экспрессивный монтаж не стал популярным (за исключением, пожалуй, жанра клипа), войдя в противоречие с необходимостью разворачивания сюжета и протяженностью актерской речи, то в документальном кино, он применяется достаточно широко, став своего рода синонимом выразительности в противовес репортажности, кинонаблюдению.

Наиболее наглядно превращение реальности в плакат продемонстрировал своим творчеством именно Дзига Вертов, несмотря на то, что в самом начале своей деятельности им был выдвинут принцип съемки "жизни врасплох", до сих пор остающийся основополагающим для части документалистов (6).

Начав с выпусков "Кинонедели" и "Киноправды", поражавших (и, тем более, поражающих сейчас) непритязательной хроникой исчезающего на глазах мира, он пришел к созданию фильмов, нацеленных на формирование сознания "нового человека". И здесь уже было не до наблюдений за психологическими проявлениями частной жизни, которые столь трудно удавалось запечатлеть в ранний период документального кино и которыми Вертов не переставал гордиться до конца своей жизни. Как бы отдавая дань своим ранним пристрастиям, он в поздний, уже звуковой период своего творчества, часто включает в фильмы синхронные интервью, не смущаясь диссонанса с общим строем доминирующего символического монтажа.

Проделав все мыслимые эксперименты по сжатию, растяжению, возврату времени, показав, как можно в кино преобразовывать действительность и каких разнообразных целей можно при этом достигать, Вертов постоянно возвращался к мысли о не раскрытых до конца возможностях кинонаблюдения в реальном времени.

Он блестяще доказал, что в документальном кино можно свободно обращаться с событиями, совершенно не связанными в действительности ни пространством, ни временем, отдельные фрагменты которых могут объединяться только идеей автора и прекрасно на нее работать. Но реальность при этом претерпевала разрушающие трансформации. Недаром даже его единомышленники с разочарованием констатировали отход режиссера от установки "на факт".

Монтажная концентрация времени, доведенная Вертовым практически до полной остановки процесса, до лозунга, до высказывания, до выкрика, открыла для его последователей путь к свободному конструированию любых построений, способных оказывать на зрителей нужное воздействие. Отказавшись от радикальности вертовского монтажа, дополнив монтажные фразы наложенными шумами, дикторским текстом, музыкой, использовав приемы драматургического построения, документалисты создали гибкий и выразительный синтетический язык, на котором в основном и происходит общение с современным зрителем. Доведя до совершенства механизм передачи информации разнородной публике, телевидение сформировало многомиллионную аудиторию зрителей, с одинаковой легкостью поглощающих развлекательные, рекламные, пропагандистские, популярные и прочие экранные сообщения.

Акцент на выявление тех сторон действительности, которые соответствовали решению конкретных задач, привел документалистов к потере ощущения самоценности события, обладающего собственной значимостью, не зависящей от воли режиссера, к отказу от выявления выразительности и скрытого смысла реальности, возможного только при внимательном длительном наблюдении.

Пренебрежение реальным временем кинонаблюдения неизбежно повлекло за собой и ослабление интереса к наиболее сильной стороне кинематографического пространства — к глубинному построению кадра.

Короткий монтажный кадр по своей природе одномерен, развернут по плоскости, зато, благодаря этой упрощенности, легко акцентирует внимание на доминантных для режиссера моментах, способен быстро превращаться в символ-знак и моментально прочитываться зрителем.

Но перспективы освоения двух пространственных измерений достаточно ограничены в кинематографе. Неизменность экранной рамки "золотого сечения", доставшегося ему в наследство от исторического опыта изображения мира, изначально сковала кинематографические возможности пространственного поиска.

Попытки выйти за боковые рамки с помощью панорамирования противоречат природе экранного восприятия и очень редко приводят к успеху, особенно в случае длинных панорам. Может быть, это связано с тем, что пространство, остающееся при движении камеры за пределами кадра, пропадая из зрения, не удерживается в оперативной памяти зрителя в виде ощущения "места присутствия", с которым человек живет в реальной жизни.

Медленные короткие панорамы еще предоставляют зрителю возможность разглядеть место изображения, но быстрые — способны лишь обозначить его. Запоминаются только последние кадры перед остановкой. На этом свойстве восприятия основан монтаж, когда для создания иллюзии единства достаточно связи между соседними кадрами, а вся монтажная фраза может состоять из кадров разного места и времени происхождения.

На "натуре", пожалуй, только съемка с высокой точки способна создать достаточно реалистическое представление о месте действия, когда у зрителя появляется время на охват пространства, на осознание его образа. В интерьере, несмотря на возникающие при съемке технические трудности, наиболее предпочтительным оказывается неподвижный общий план, охватывающий единым взором весь необходимый пространственный объем.

В то же время, с экрана прекрасно воспринимается глубинное построение кадра — третье измерение. Перспектива неизбежно начинает "втягивать" зрителя в даль, будоража его воображение, обещая неожиданные открытия за пределами предметов на переднем плане. При таком построении либо зрительское восприятие начинает осваивать расширяющееся в глубину пространство, либо камера может перемещаться от переднего к заднему плану, открывая для зрителя неожиданные ракурсы. Во всех случаях время стояния на экране такого кадра будет достаточно длительным, предполагающим другой тип восприятия, принципиально отличающийся от мгновенного "схватывания" информации при плоскостном построении кадра и экспрессивном символьном монтаже.

Конечно, зависимость между временем восприятия и характером кадра не сводится прямо к плоскостному или глубинному построению. Этому противоречил бы весь опыт изобразительного искусства, тем более абстрактного. Да и в кинематографе достаточно убедительных примеров ориентации на длительное удерживание внимания зрителей различными приемами построения изображения, в частности, с помощью использования таких художественных приемов, как у Параджанова, Тарковского, Сакурова. Скорее здесь следует говорить о двух подходах к управлению восприятием — "жестком" или "свободном" (10), или о "изображении-знаке" и "изображении- образе" (11). Тем не менее, если оставаться в рамках рассуждений о специфике кинематографического языка и пытаться выявить наиболее органичные именно для него способы построения кадра, не избежать рассмотрения перспектив "третьего измерения".

Нельзя сказать, что кинематографисты не знают потенциальных возможностей "глубинной мизансцены". Одним из наиболее последовательных сторонников этого направления является Андре Базен, всесторонне анализирующий опыт использования "внутрикадрового монтажа" в

истории мирового кинематографа (12). Но если для постановочного кино такая ориентация относительно доступна, хотя и трудоемка (недаром дешевые "мыльные оперы" предпочитают упрощенные плоскостные мизансцены), то в документальном кино возникает много специфических проблем.

Далеко не каждое интересующее кинематографиста событие разворачивается в глубину и содержит значащие для зрителя проявления. Но если такие свойства присутствуют, выявить эти потенциальные возможности "третьего измерения", как правило, оказывается не просто, если ставится задача сохранения реальной атмосферы действия.

Только съемка длительными по протяженности планами позволяет создавать иллюзию "проживания" в объемном пространстве. При этом съемка неподвижной камерой, планом одной крупности не решает задачи, так как в отличие от постановочного кино в документальном кинематографе принципиально нельзя режиссировать и всячески регламентировать поведение людей. А в глубинной мизансцене чрезвычайно важной оказывается временная последовательность перевода внимания с объекта на объект. В то же время, любое активное перемещение оператора с камерой, а тем более с использованием технических средств (крана, тележки, даже стэдикама), неизбежно будет приковывать внимание участников события, невольно нарушая естественность их поведения. Чаще всего оператору приходится сводить к минимуму свои передвижения и прибегать к использованию трансфокатора.

Поэтому в большинстве случаев, даже последовательным сторонникам "наблюденческого" кинематографа, вроде Сергея Дворцевого и Виктора Косаковского, не удается избежать эффекта "стекла", отделяющего оператора, а значит, и зрителя, от мира людей на экране.

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

До этого момента все рассуждения были посвящены характеру освоения документальным кинематографом трех пространственных измерений и четвертого — временного. Но в истории кино есть устойчивая традиция ориентации и на пятое измерение, которое можно назвать этической нравственной позицией, последовательное развитие которой представляется одним из наиболее перспективных путей освоения кинематографом глубинных пластов существования человеческого сообщества.

Общепризнанным открывателем этого направления считается еще один стоявший у истоков кинематографической экспансии человек — Роберт Флаэрти.

Есть ли еще в истории кино пример, когда фильм, созданный в начале века, совершенно не поддается разрушающему воздействию времени?

"Нанук с Севера" — первая работа дотоле никогда не снимавшего фильмы режиссера, мгновенно завоевал симпатии тогдашних зрителей во всем мире и не перестает поражать до сих пор. Загадке этого удивительного феномена посвящено великое множество работ. Им одинаково восхищаются и обыкновенные зрители, и кинематографисты-постановщики, и документалисты, и антропологи.

Хотя свое существование кинематограф начинал как хроникальный, постепенно в глазах широкой публики на первое место стало выходить игровое кино, быстро изживавшее свою театральную вторичность и превращавшееся из балаганного зрелища во всеми признаваемый новый вид искусства. Но нужно было появиться фильму Флаэрти, чтобы стало понятно: фильм на документальном материале также может быть вполне самостоятельным художественным произведением.

И не в каких-либо изощренных драматургических приемах, приключениях или интригах. Фильм Флаэрти состоял из эпизодов, неторопливо повествующих о вполне обыденных занятиях, составляющих круговорот повседневного существования. Другое дело, что эти эпизоды были тщательно отобраны и в совокупности создавали образ бытия конкретного

человека в его взаимосвязях с семьей, народом, природой, историей рода. В результате без каких-либо деклараций, без экспрессивных преувеличений, очень простыми средствами автор сумел передать зрителю свое ощущение высокой ценности естественной жизни маленького северного народа, живущего вдали от цивилизации на окраине мира.

Не будучи ни профессиональным кинематографистом, ни ученым антропологом, Флаэрти показал, что существует другой подход, может быть не заменяющий традиционные художественные и научные методы, но претендующий на их синтезирование или, по крайней мере, на создание нового направления, которое позднее получит определение "визуальная антропология".

Воспользовавшись универсальным методом наблюдения, Флаэрти преодолел его профессиональную предназначенность, перейдя через грань, разделяющую снимающего и участников съемки. Уникальность его метода состояла в умении погружаться в жизнь героев, что позволяло показывать ее изнутри, достигать предельной достоверности.

И дело даже не в том, что в отличие от кинематографистов Флаэрти подолгу жил вместе со своими будущими героями и к съемкам приступал позднее, когда, как ему казалось, достаточно хорошо их узнавал (антропологами такая практика длительного проживания была освоена уже давно), а в удивительном таланте искренне восхищаться людьми чужой цивилизации и в умении передавать свою влюбленность буквально в каждом кадре (13).

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

В историческом опыте документального кинематографа описанные пять измерений киноязыка проявлялись в разной степени и в разных сочетаниях в зависимости от конкретных задач. Зачастую, эти задачи чрезвычайно широки, специфичны, или, напротив, вполне утилитарны, когда киноязык оказывался либо сверхсинтезированным, либо усеченным. Пожалуй, только в визуальной антропологии потребность в полноценном проявлении киноязыка как нравственного отношения к всестороннему целостному отображению реальной действительности ощущается настоятельно.

Конечно, здесь также можно встретить и популярные, и учебные, и сугубо исследовательские фильмы, даже рекламные.

Но еще в 30-е годы крупнейший антрополог XX века Маргарет Мид стала активно использовать в своих исследованиях киносъемку, обосновав самостоятельность и полноценность киноинформации, обладающей специфическими возможностями, отличными от традиционно используемой письменной информации(14). Недаром в визуальной антропологии распространена практика производства длительных по времени документаций, целью которых является объективное отображение изучаемых человеческих сообществ.

Такие материалы имеют самое разнообразное применение: как архив первичных документов, содержащих наиболее полное визуальное освещение состояния изменяющихся на глазах культур и с годами приобретающий все большую ценность; как предмет исследовательского и учебного анализа; как сообщение на конференциях и семинарах. К этим материалам могут обращаться как к исходным различные авторы для создания разнообразных фильмов: исследовательских, учебных, популярных, фестивальных, музейных, телевизионных.

Термины "документация", "материалы", "исходные сообщения" не должны рождать отношение к этим материалам как к вторичным по сравнению с фильмами. Если они предназначаются не для личного, а для публичного использования, к ним неизбежно будут предъявляться эстетические требования, которые необходимо учитывать как во время съемки, так и в дальнейшем.

Поэтому даже архивные материалы должны подвергаться монтажной обработке, хотя и с определенными ограничениями, вытекающими из принципов объективности и целостности, и, следовательно, предполагающими необходимость максимального сохранения пространственно-временных характеристик "четырех измерений" и, естественно, пятого — этического.

Важнейшим свойством визуальной антропологии является существование экранных сообщений в контексте прочей гуманитарной деятельности и антропологической информации (7). В этом одна из главных трудностей приобщения к ней "широкой" публики, в частности, продвижения на телевизионные экраны. Но в этом же и большое преимущество, позволяющее наиболее эффективно использовать возможности, присущие именно кинематографическому языку, добиваясь выявления тех сторон отображаемой реальности, которые не доступны никаким другим средствам информации.

Прогресс электронных экранных средств, резкое повышение роли визуальной информации в жизни общества, вовлечение в эту сферу большого числа производителей экранной информации, не являющихся профессионалами-кинематографистами, наконец, все нарастающий в связи с проблемами "открытого общества" интерес к различиям и глубинному единству многообразных способов существования человеческих сообществ — все это обещает дальнейшее развитие визуальной антропологии и переход в ее рамках от традиционной ориентации на представление явлений действительности к вскрытию присущей им внутренней сущности.

Анализ закономерностей киноязыка, уроки пионеров кинематографа, заложивших основы его понимания, своего рода "флавертизм", позволяют лучше разобраться в сложной динамичной картине функционирования аудиовизуальной информации, выработать стратегию решения конкретных социокультурных задач.

ПРИНЦИПЫ И ОСОБЕННОСТИ, ХАРАКТЕРИЗУЮЩИЕ СЪЕМКУ В ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Идея создания цельного образа культурного сообщества, как правило, реализуется в ходе исторических исследований, во время которых ведутся длительные и последовательные видеосъемки с опорой на принципы визуальной антропологии.

Цель таких видеосъемок — отображение людей в их духовном, историческом, социокультурном и природном единстве. Чтобы конкретизировать это утверждение, имеет смысл охарактеризовать альтернативные подходы.

Рассмотрим возможности съемки, ведущейся в традициях документального кино. Даже, если она осуществляется легкими портативными видеокамерами, наиболее приспособленными для полевых условий, основной принцип отображения действительности, закрепленный почти столетней практикой и системой профессионального кинематографического обучения, остается прежним — интерпретация наблюдаемых явлений.

Видение происходящего и соответствующее освещение событий представляется автором в сценарии. Для этого разрабатывается оригинальный сюжет, обеспечивающий воплощение авторского замысла и эффективность восприятия фильма, его зрелищность. Все другие участники кинематографической группы действуют столь же последовательно.

Оператор стремится к необычным ракурсам, старается избегать банальных световых, цветовых и звуковых решений, оригинально строит композицию кадра и движение камеры. Все эти приемы в идеале должны соответствовать сценарной концепции, которую в свою очередь реализует в окончательном варианте фильма режиссер.

Пока режиссер старается оставаться в рамках строго документалистского подхода и не пытается вмешиваться в события, все необходимые для выражения авторской идеи решения осуществляются за монтажным столом. Для этого в его распоряжении имеется достаточный арсенал возможностей: отбор снятых кадров и выбор в них соответствующих по содержанию и длительности моментов, перестановка планов, их темпо-ритмическая организация, комбинирование эпизодов согласно задачам сюжетного построения, изменение реальной динамики кадра (замедление, ускорение, стоп-кадр, обратное движение), использование спецэффектов, диапазон которых при переходе на видеотехнологию оказывается безграничным.

Мультипликация, компьютерная графика, введение надписей, использование шумов, музыки, привлечение кадров, не имеющих прямого отношения к снимавшимся событиям, — все это дает возможность режиссеру выстроить на экране свой мир. Чтобы проявить собственное отношение к действительности еще более активно, он может использовать закадровый комментарий. Кроме того, на экране может появиться ведущий (но этот прием чаще используется на телевидении).

Если режиссеру все же недостаточно всех перечисленных средств для полного преобразования действительности согласно авторскому замыслу, он прибегает к менее корректным приемам. В частности, может использовать инсценировку, режиссировать событие, заставлять участников съемки повторять действия или разыгрывать их так, как это нужно для сценария.

Практически все вышесказанное может быть отнесено и к телевизионной съемке. Правда, в ней чаще используются длительные планы, позволяющие более реалистично показывать события, сдержаннее обращаются со светом, звуком, другими выразительными средствами. В то же время именно благодаря возможностям электронной техники родившаяся в кино тенденция экспрессивной интерпретации отображаемой действительности развилась в клиповую культуру.

Было бы смешно пытаться негативно оценивать активное использование выразительных средств аудиовизуального (экранного) языка и принципиальную возможность интерпретировать с их помощью действительность. Тем более, что то или иное авторское отношение к действительности неизбежно и в принципе может полностью совпадать с желаемым ("правильным"), например, гуманистическим или исследовательским пониманием происходящего.

Так чем же не удовлетворяет привычная общепризнанная документальная съемка и почему ставится вопрос о визуальной антропологии? Историческое исследование (впрочем, как и любое другое) ставит своей целью получение достоверного документа. Уже из этого требования следуют достаточно жесткие ограничения в экспрессивности съемки и использовании выразительных средств. По крайней мере, можно предположить, что первичные аудиовизуальные документы (материалы съемки) должны отличаться реалистичностью: по преимуществу быть длительными, избегать неестественных ракурсов и движений камеры, сохранять целостность звучания речи, музыки, шумов, правдоподобность освещения, и, как правило, исключать всякого рода инсценировки.

Если представить, что создание законченного документального фильма (в традиционном смысле этого понятия) является не единственной целью съемки, то ненужность сценария и экспрессивного использования выразительных средств экранного языка становится

очевидной. В этом случае для исследовательских целей представляется предпочтительной ориентация на реалистическую съемку.

Сравнение истории развития традиционного документального кино с его визуально-антропологической разновидностью (начиная с художественного опыта Роберта Флаэрти и исследовательского использования киносъемки в комплексе с другими средствами документации, осуществленного Маргарет Мид) выявляет последовательную ориентацию визуальной антропологии на неэкспрессивный экранный язык, которая легче всего осуществляется с помощью современной телевизионной техники.

Не вытекает ли отсюда, что визуальная антропология, во всяком случае, в настоящее время, может быть сведена к обычной телевизионной съемке? Но, во-первых, кинотехника далеко не сдала своих позиций при профессиональной съемке даже в экспедициях, а во-вторых — далеко не каждая телесъемка соответствует визуально-антропологическому подходу. Хотя, несомненно, принципы визуальной антропологии легче воплощаются с помощью телевизионной техники, чем кинематографической.

Так каковы же эти принципы? В чем их специфика, позволяющая говорить об отличном от традиционного документального (кинематографического или телевизионного) подхода?

Сама по себе тенденция к реалистической съемке не является принципиальной для визуальной антропологии и может считаться характерной лишь применительно к задачам исследовательской документации. Визуальная антропология, как и документальное кино, может быть ориентирована сразу на создание фильма и нести достаточно экспрессивных черт. А фильм, как любое законченное произведение, неизбежно будет характеризоваться определенной степенью авторской интерпретации действительности. Также следует признать, что интерпретированности, а следовательно, авторской субъективности, не могут полностью избежать и исследовательские съемки (но к этому вопросу мы вернемся позднее).

Очевидно, что принципиальные свойства визуальной антропологии нельзя выводить из области деятельности (в нашем случае из исторического исследования), в которой она большей частью находит свое применение, хотя и не исключительное. Их (принципиальные свойства) следует искать в сверхзадаче визуальной антропологии. А она характеризуется в большинстве определений визуальной антропологии как осуществление диалога культур.

Отсюда следует лишь единственно возможный вывод, что главный принцип визуальной антропологии — этического, нравственного свойства. Если речь идет о такой сугубо гуманистической цели, как диалог культур, отсюда вытекает целый ряд условий, которые в совокупности и характеризуют диапазон принципиальных свойств визуальной антропологии.

Диалог предполагает равенство и честность партнеров, исключает чье-либо преимущество, возможность негативной установки, снисходительность. Принципы доброжелательности и ответственности определяют не только характер съемки и окончательную интерпретацию происходящего в фильме, но и в целом отношения представителей съемочной группы с людьми, в жизнь которых они вошли со своей камерой.

В реальной работе это, казалось бы, очевидное условие, на котором должны строиться партнерские отношения, оказывается не просто достижимым. Конечно, съемочной группе может очень помогать исследователь, который неизбежно берет на себя ответственность в том, что новые участники диалога не нарушат доверие, завоеванное его многолетней работой. Но в дальнейшем это доверие необходимо оправдывать. Если складывающиеся отношения не строятся на искренней основе, трудно рассчитывать на плодотворную работу. Может быть, в наименее привычном и в то же время наиболее ответственном положении оказывается оператор, так как его чувства обязательно проявятся во время съемки и так или иначе будут сказываться на всех дальнейших этапах преобразования исходного материала.

Непривычной оказывается и необходимость поддержания дружеских отношений после окончания съемки. Нужно не только показывать и передавать общине снятые материалы, но

и вести разного рода деятельность, способствующую поддержанию культурных традиций и корректному их представлению за пределами общины. Во всех обстоятельствах важнейшей заповедью остается — "не навреди!" Посредническая роль визуальных антропологов определяет неизбежность принципа объективности. Эта чрезвычайная по сложности задача может быть выполнена только при условии устойчивого интереса к снимаемой культуре, предполагает ее изучение и хорошее знание жизни участников съемки.

Если перечисленные принципы типичны для работы историков, этнографов, фольклористов — исследователей, имеющих дело с людьми, и как бы переносятся на съемочную группу, то другие установки характерны именно для визуальной антропологии.

Ставя перед собой задачу отображения целостной совокупной среды существования сообществ, желательно не ограничиваться съемкой каких-то единичных проявлений, пускай и оправданной с точки зрения конкретного научного подхода.

Гораздо важнее передать органичность взаимосвязей разных сторон жизнедеятельности, единство духовных, исторических, социальных, природных связей, создающих неповторимый образ той или иной культуры.

В связи с этим можно говорить о принципах целостности и непредвзятости.

И, наконец, последний принцип, который не вытекает прямо ни из профессиональных исследовательских или кинематографических подходов, ни из антропологии (в широком смысле этого понятия). Речь идет об эстетичности экранной документации.

Чтобы всерьез не вовлекаться в эту далеко не однозначно трактуемую проблему, ограничимся только двумя аргументами.

Первый — используется довольно часто, хотя и представляется недостаточно убедительным: эстетична жизнедеятельность человека. А все, что не подпадает под это широкое определение (например, не испытавшая воздействия человека природа), становится эстетичным будучи облагорожено упавшим на него взглядом художника. Не пытаясь определить, совместима ли позиция художника с задачей документирования, приведем второй аргумент, который снимает проблему вне зависимости от того, кто документирует и что документируется: эстетической оценке подвергается любое явление, представляемое для зрительского восприятия. Целостный механизм эстетической оценки сформирован всей тысячелетней историей человечества, лишен утилитарной заинтересованности и осуществляется на интуитивном подсознательном уровне. Из этого положения можно сделать вывод, что любая документация, в перспективе подлежащая зрительскому восприятию, т.е.
выходящая за рамки рабочего, сугубо исследовательского использования, должна производиться с учетом эстетических требований.

Этот принцип часто не принимается ни исследователями, ни кинематографистами. Первые говорят, что их не интересуют художественные изыски и неизбежно связанные с ними вольность и искажение при отображении фактов в угоду пресловутой авторской (художнической, кинематографической) позиции.

Вторые — что эстетическое свойство материал приобретает, лишь будучи ориентирован на художественный образ, который может формироваться только при ориентации на законченное произведение (фильм), являющееся результатом авторской интерпретации действительности.

На первое замечание можно возразить, что эстетическое отображение действительности неизбежно субъективно (впрочем, как и неэстетическое), но вовсе не обязательно должно давать искаженную картину мира. И если даже эта картина не будет полностью соответствовать представлениям конкретного исследователя, то вполне можно признать ее приемлемость, если она будет отвечать описанным выше визуально- антропологическим признакам.

У исследователя всегда есть возможность дать собственную интерпретацию материала при последующей его обработке. В конечном счете, более достойно работать с полноценной независимой документацией, чем полученной в русле определенной концепции. В то же время, непредвзятая информация может быть использована исследователями, придерживающимися разных взглядов.

Работа над документом, несомненно, особый вид творческой деятельности. Приоритет перечисленных выше принципов, конечно, привносит определенную специфику, заставляя ограничиваться использованием понятия "эстетическое" вместо "художественное". В то же время, как показывает история, содержание понятия "художественный образ" постоянно пересматривается, и вполне можно допустить, что не будет сильным преувеличением отнести к нему такое явление, как документация жизни культурных сообществ.

Если за единицу отображения экранной документации принимать реальное событие (хотя его ограничение во времени и пространстве всегда остается достаточно произвольным), можно выдвинуть требование непрерывной передачи его временной протяженности.

Конечно, данное условие становится осмысленным только в том случае, когда весь происходящий процесс представляется достойным запечетления (но как это определить заранее?).

Поэтому на практике часто приходится снимать непрерывно, чтобы не упустить важные моменты. Но осуществима ли задача проведения эстетически выразительной съемки реального события при условии сохранения его непрерывности и невозможности вмешательства в его ход? Решение подобной задачи можно увидеть и в кинематографической и в телевизионной традиции.

Внутрикадровый монтаж, теоретически осмысленный А.Базеном (12) еще в 50-х годах, ориентирован на смену крупностей планов и ракурсов в ходе непрерывной киносъемки.

Правда, этот способ отображения применяется в основном в игровом кино и предполагает весьма трудоемкую и тщательную подготовку кинематографической мизансцены для сложных перемещений актеров и камеры.

Своего рода развитие этого кинематографического направления можно наблюдать при многокамерной телевизионной съемке концертов, спектаклей, шоу, когда важно передать целостность события. Успех здесь также достигается за счет срежиссированности подобных мероприятий и весьма громоздкой и дорогой организации телесъемки.

Даже если само по себе снимаемое зрелище очень интересно, подобная съемка, как правило, оказывается за редким исключением довольно однообразной. Причину этого можно объяснить закрепощенностью съемочных точек камер. Только за счет увеличения их количества и активного перемещения удается избежать предсказуемости чередования планов, придающей такой съемке определенную монотонность.

Конечно, все эти тяжеловесные приемы, неизбежно убивающие непосредственность реального естественного события, совершенно непригодны для полевых экспедиционных съемок. Даже когда удается с помощью больших финансовых затрат произвести многокамерную съемку (к подобным методам часто прибегают японские визуальные антропологи для съемки больших традиционных празднеств), выразительность таких работ часто оказывается невелика.

Более оправданной представляется вполне доступная для экспедиций документация, осуществляемая чаще всего одной видеокамерой. Правда, в этом случае она должна выполнять все функции, которые распределяются между несколькими камерами, а кроме того, попытаться преодолеть некоторую аморфность несрежиссированной действительности.

Если оператор при этом соблюдает все нравственные установки визуальной антропологии, умеет оперативно и грамотно, не мешая участникам события, перемещаться в пространстве, обеспечивает хорошую запись звука, умеет преодолевать плохую освещенность и прочие

обстоятельства, связанные с приоритетом стремления не нарушить естественность события, успех съемки может быть достигнут.

Очевидно, что роль оператора в подобной ситуации оказывается гораздо более значительной, чем при его работе в составе традиционной съемочной группы. Все режиссерские установки могут быть восприняты только до съемки. После того, как она начнется, оператор становится "сам себе режиссером" и должен принимать самостоятельные решения в течение всего процесса документации. Практически от него требуется выполнение всех трех функций: оператора, режиссера и автора- исследователя.

Если вспомнить о необходимости виртуозного операторского мастерства, ,обеспечивающего свободное импровизационное владение камерой, позволяющего своевременно реагировать на неожиданное развитие действия и передавать эмоциональную атмосферу события, то трудность получения хорошего профессионального результата становится очевидной.

Немаловажным условием успешности съемки является и сам характер события. Чуткая, внимательная камера столь же точно передает как эмоциональную наполненность реальности, так и ее пустоту, аморфность. Созвучная событию камера предъявляет высокие требования как к тому, кто снимает, так и к тем, кого снимают. Ее внимательный глаз способен усилить естественную выразительность, но с не меньшим успехом может выявить и присущие реальности негативные стороны.

Документация, осуществленная методом"созвучной камеры", если и не всегда выдерживает экзамен на "художественность" (что зависит в основном от "художественной платформы критика"), то вполне может отвечать эстетическим требованиям и, самое главное, лишена искусственности, неправдоподобия, фальши.

А это позволяет использовать ее для двух целей: в качестве исторического документа, которым могут пользоваться не только авторы, но и любые другие исследователи, а также для отбора с помощью монтажа нужных кадров для фильмов и программ разного назначения.

Такая методика съемки стала применяться видеогруппой "Центр визуальной антропологии МГУ" в 1992 г. для видеодокументирования жизни сначала молоканских, а затем преимущественно старообрядческих общин. Съемки проводились более чем в 50 селениях.

Впервые столь полно снимались старообрядческие службы и моления, были запечатлены религиозные обряды в разных церковных и беспоповских общинах. Подробно фиксировались многочисленные домашние и полевые крестьянские работы, всевозможные ремесла: ткачество, плетение, изготовление валенок и т.д.

Большое внимание было уделено показу того, какую основополагающую роль в жизни старообрядцев играет старинная религиозная книга. Одновременно решалась задача демонстрации полевой методики археографического анализа.

Но, пожалуй, главной целью видеодокументации стало создание портретной галереи старообрядцев. Около 200 человек рассказывали перед камерой о своей жизни, вере, отношениях с государством, семьей. Эти предельно искренние повествования дают в совокупности необыкновенно яркую и полную картину малоизвестной народной жизни. Каждое из этих интервью воспринимается как открытие, как вхождение в неведомый для живущих в современной цивилизации людей потаенный мир, поражающий чистотой, естественностью, стойкостью, глубинными связями с историей.

Удивительное чувство причастности к жизни доверившихся камере людей охватывает уже в ходе съемки. Еще больше оно крепнет во время многих часов, проведенных за монтажным столом. Не только герои интервью, а и сотни других лиц, запечатленных камерой на улицах сел, в церквях, проходят перед глазами, создавая коллективный портрет людей в их реальной жизни.

Как передать это чувство зрителям, не знакомым с миром, разворачивающимся перед их глазами на экране? Ведь далеко не все готовы и могут смотреть многочасовые документации.

Роль представления зрителю исчерпывающего содержания видеодокументаций берут на себя создаваемые на их основе фильмы. Стремясь сохранить органичность исходных материалов, авторы фильмов очень аккуратно использовали средства выразительности экранного языка. Монтаж проводился длинными планами, в фильмах отсутствуют комментарий, несинхронные шумы и музыка.. Целью такого бережного обращения с материалами было желание как можно более реалистично передать ощущение атмосферы жизни конкретного культурного сообщества, его неповторимость, непохожесть на другие миры.
Вероятно, могут быть и другие подходы к созданию фильмов.
Наверняка, снятые материалы позволяют сделать на их основе множество других версий для исследовательских и учебных целей, для музеев, телевидения и т.д. Но здесь мы переходим к одной из наиболее острых проблем, возникающих при ориентации на съемку объемных культурологических документаций.
Как сделать видеодокументы доступными для разных пользователей: представителей общин, исследователей, преподавателей, музейных работников, студентов? Как обеспечить возможность создания на их основе фильмов разного назначения?
По-видимому, выход из этой ситуации может быть найден только с помощью современной мультимедийной технологии, позволяющей оцифровывать видеоинформацию, обеспечивать ее длительное хранение, оперативный многоверсийный монтаж, использование компьтерной графики, спецэффектов , субтитрирование и озвучивание на разных языках, вывод баз данных с динамическими фрагментами в международные телекоммуникационные сети.
Но есть проблема, не имеющая столь однозначного решения.
Это проблема широкого распространения видеоматериалов, содержащих столь откровенную доверительную информацию.
Конечно, люди, говорящие перед камерой, должны осознавать, что они делают свои мысли и чувства публичными. Но ведь для них публика лишь те, кто ведет с ними разговор, а вовсе не сотни незнакомых людей, которые будут их слушать, смотреть на их лица, сочувствовать их переживаниям.
Предполагают ли они, что их слова становятся своего рода посланием к чужим мирам? Оправданием для визуальных антропологов, публикующих откровения доверившихся их камере людей, может быть мысль о необходимости распространения этих посланий доверия среди разобщенных миров, населяющих единую землю. И, конечно, занимаясь этим ответственным делом, нельзя ни на минуту забывать о взятых на себя обязательствах.

"СОЗВУЧНАЯ КАМЕРА" — МЕТОДИКА УНИВЕРСИТЕТСКОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Аудиовизуальному (экранному, киновидео) языку всегда было тесно в рамках логического научного мышления. Формирующийся в современной антропологии интерес к принципиальному выходу за границы традиционного научного познания позволяет визуальной антропологии ощущать свою деятельность более естественной и равноправной, чем это было ранее во взаимоотношениях с этнографией.
Такие подходы оказываются весьма плодотворными для визуальной антропологии, так как позволяют определять ее место не только внутри складывающейся новой научно-антропологической парадигмы, но и рассчитывать на значимую роль в решении проблем, не ограниченных отображением осознаваемых проявлений человеческой деятельности.
Отдельные аспекты рассматриваемой проблемы затрагивались в ходе дискуссии, развернувшейся в 60-70-х гг.вокруг документального кинематографа и прикладных видов искусства, литературы, дизайна и т.д. Отнеся исследовательское, учебное, научно-популярное кино к прикладной сфере, обслуживающей научное знание, большинство

участников кинематографической дискуссии, несмотря на некоторые разногласия, причисляли к пограничному явлению, но уже находящемуся в сфере искусства, некий гибрид ("кентавр" по Д.Данину), получивший название "научно-художественного" кино (15).

Определяющим принципом, принимаемым многими, было право автора произведения на субъективное художественное отношение к отображаемой действительности. Правда, если этот подход казался приемлемым в случае рассказа о научных персонажах, возможность художественного взгляда на научные закономерности уже вызывала гораздо больше сомнений.

Аналогичные проблемы стоят и в спорах о современной визуальной антропологии. Пока речь идет об исследовательских, учебных, научно-популярных фильмах, пока ставится задача проиллюстрировать взгляды автора-исследователя — вроде бы все ясно. Мы имеем дело с прикладным киноязыком, задача которого как можно точнее соответствовать определенным научным взглядам. Но и в этом случае правомерна постановка ряда вопросов.

Насколько оправданы отбор и ракурс освещения событий, соответствующие конкретному научному подходу? Насколько позиция данного исследователя объективна и не наносит ли она необратимый ущерб достоверности документа с точки зрения других исследователей? Насколько полно при подобном подходе используются возможности экранного языка, и не происходит ли в данном случае искажающее его природу серьезное ограничение его возможностей по проникновению в психическую сферу человека? Каким должен быть киноязык, применяемый для разных целей? Существует ли универсальный подход, или в каждом случае необходимо снимать по-разному? А если задумывается произведение искусства, когда не только допускается, а как бы предполагается художественная свобода интерпретации фактов? Все равно остается вопрос о соотношении с той или иной научной парадигмой и тем более о документальной достоверности.

Попыткой снять эти противоречия является разработанная и применяемая в Центре визуальной антропологии МГУ методика съемки "созвучной камерой" (16).

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

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

Конечно, постановка подобных задач стала возможна только на определенном этапе развития экранного языка, когда появились оперативные легкие видеокамеры, позволяющие подолгу снимать без перерывов, без подготовки, в условиях, мало пригодных для сложившегося кинотелепроизводства. А успешность их решения зависит от выполнения по крайней мере двух условий.

Сами снимаемые события должны обладать явной или потенциально выявляемой сущностной художественной значимостью. Как правило, этому отвечают традиционные проявления культуры: обряды, ритуалы, веками отработанные действия. Очень важны

личности, с которыми происходит общение, их глубина, выразительность, состояние, готовность к диалогу с камерой.

А с другой стороны, серьезные требования предъявляются к участникам съемки и в первую очередь к оператору. В методике "созвучной камеры" привычное для съемочной группы разделение функций серьезно нарушается. Процесс подготовки может протекать как угодно, и в нем могут участвовать разные специалисты, но во время самой съемки главной фигурой оказывается оператор, вступающий в непосредственный, "глаза в глаза" контакт с теми, кого он снимает. Все остальные должны ему помогать, внимательно следя за его действиями и подстраиваясь под него. Очень часто оператор оказывается один на один со снимаемыми, и вынужден самостоятельно вести с ними разговор одновременно со съемкой.

И как в каждом диалоге, успех зависит от обеих сторон: от значительности и расположенности одних и от умения услышать и понять — другого.

Это умение оператора входить в сочувствующий контакт не только с незнакомыми людьми, а и, как правило, с представителями неизвестной культуры, является главной особенностью новой методики. Это не только отличает ее от распространенных подходов к съемке, но и ставит перед снимающим целый ряд новых требований, правда, при этом существенно расширяя привычный диапазон его возможностей.

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

Но, пожалуй, наиболее специфическим условием является психологическая установка оператора на выдвинутый Ницше принцип "гостеприимства чужому" (17), определенная эмпатия, направленная на представителей новой для него культуры. В этом случае возникают аналогии с творческим процессом, близким тому, о котором писали Л.Толстой и Г.Флобер, имея в виду растворение в образах своих героев.

Эта хорошо известная в психологии творчества установка реализуется через механизм отождествления с теми, на кого она направлена и позволяет наиболее полно погрузиться в мир мыслей и чувств людей, с которыми протекает общение. Процесс отождествления — идентификации протекает на бессознательном уровне и выступает как единство проекции и интроекции, когда, с одной стороны, происходит приписывание личностью своих особенностей, склонностей, побуждений и чувств другим людям, а с другой — приписывание личностью себе наклонностей, потребностей и чувств других людей. Насколько эмпатическая установка будет способствовать эффективности диалога зависит от определенного баланса, равновесия между проекцией и интроекцией (18).

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

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

Наблюдается серьезная смена модели поведения оператора на съемке по сравнению с тем, как это происходит обычно. Он не вмешивается в событие, не пытается его

реконструировать, повторить, расчленить с целью отбора выразительных кадров, наиболее точно соответствующих априорной идее. В то же время он не становится в позу отстраненного наблюдателя, с художественным или исследовательским интересом фиксирующего происходящее и неизбежно оказывающегося в несколько высокомерной позиции "над схваткой", неуместной для равноправного диалога. Хотя эффект такой позиции за счет длительности и тщательности наблюдения и отбора, высокого профессионального мастерства может быть весьма интересен, но ее этическая сторона представляется уязвимой.

С этой же точки зрения совершенно неприемлемой представляется съемка "скрытой камерой".

"Созвучная камера" добивается эффекта невмешательства в событие, сохранения его правдивости и цельности принципиально другим способом. Пытаясь отобразить происходящее как можно точнее и полнее, оператор ведет себя предельно открыто, приближая камеру к участникам, двигаясь вместе с ними внутри события, стараясь при этом быть тактичным и ненавязчивым, как бы растворяясь внутри действия. Очевидно, насколько важно при этом виртуозно владеть камерой, целенаправленно и сдержанно импровизировать, без лишней суеты точно реагировать на происходящее. Все это должно помочь решению весьма трудной задачи выявления глубинного смысла происходящего, и, как сверхзадачи, — духовной сущности снимаемой культуры.

Конечно, такое поведение оператора и достижение им успеха возможны только при условии изначальной допущенности и последовательно поддерживаемого доверия между участниками съемки.

Но выполнение даже всех этих условий еще не гарантируют художественный результат. Достижение этой цели далеко не всегда зависит только от снимающего. Не исключено, что само событие или люди в нем участвующие, могут не обладать ожидаемыми качествами, и все старания автора окажутся напрасными. Различие эпизодов, в которых удалось или не удалось добиться художественного эффекта, и станет тем критерием на основе которого можно будет производить монтаж фильмов, имеющих художественные или научные прикладные цели.

Но во всех случаях методика "созвучной камеры", в основе которой лежит установка на эмпатию, на отождествление с героями, обеспечит передачу психологической подлинности события, его достоверность, сохранит реальную атмосферу.

Такой внутренне непротиворечивый подход к съемке позволит создавать на ее основе разные произведения, ориентированные как на узкий круг специалистов, так и на широкую непрофессиональную аудиторию. Хотя говорить о широкой аудитории все же надо с осторожностью, так как помимо предполагаемого интереса к чужой культуре от публики требуется еще умение и склонность погружаться в разворачивающееся на экране событие: способность к соучаствованию, отождествлению — в принципе та же психическая установка на эмпатию, на основе которой производилась и сама съемка.

В этом одна из объективных причин трудного продвижения подобных фильмов на телевизионный экран, аудитория которого в подавляющем большинстве воспитана на продукции, всячески облегчающей восприятие и тем самым обеспечивающей массированное воздействие на зрителя либо прямо с коммерческими и идеологическими целями, либо для развлечения. К сколько-нибудь напряженной творческой работе, необходимой для включения в экранное событие, современный зритель часто оказывается не готов. Но это уже знакомые трудности, всегда сопровождающие начальный этап становления нового направления в искусстве.

Преодолеть эти трудности, по-видимому, можно как последовательной продуманной политикой продвижения визуально-антропологических картин на телевидение, может быть, в начале — на региональные и кабельные каналы, так и организацией камерных просмотров в

клубных, музейных, учебных аудиториях в сопровождении комментаторов, объясняющих особенности установки на восприятие таких произведений.
Естественно, описываемая методика не претендует на вытеснение других подходов, традиционно существующих в визуальной антропологии и документальном кино. Задача состоит в стремлении найти универсальный способ видеодокументации, снимающий противоречия между научными и художественными устремлениями, позволяющий отвечать современным тенденциям антропологии и искусства в их поисках гармонии человека с собой и окружающим миром. Представляется, что такой подход соответствует интересам складывающегося "открытого общества", вовлекающего с помощью современных электронных технологий огромное число непрофессиональных авторов в процесс открытия малоизвестных и исчезающих культур. Но методика "созвучной камеры" может быть интересна и для профессионалов-документалистов своей направленностью на неангажированное, устремленное к раскрытию тайн человеческого сосуществования, отражение действительности.

ПРОБЛЕМЫ ВИДЕОМОНИТОРИНГА КУЛЬТУРЫ И ОТКРЫТОГО АРХИВА ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

В двадцатом веке кинематограф впервые дал историкам надежду удержать реальное изображение конкретных событий.
Нельзя сказать, что эта возможность не была сразу же осознана или не предпринимались основательные попытки ее реализовать (1). В нашу задачу не входит рассмотрение, насколько глубоки, последовательны и действенны были эти попытки. Во всяком случае, идея документирования и популяризации истории 20-го века с помощью кинематографических и телевизионных материалов вполне привычна Другое дело, насколько серьезно были склонны и имели возможность историки использовать эти материалы в своей профессиональной, научной и учебной деятельности.
Съемки неофициальной жизни, ведущиеся не в публицистических целях, а с позиции историков, осуществлялись в нашей стране относительно редко. К исключению можно отнести лишь научные кинодокументации, проводившиеся институтом этнографии Академии наук с начала 60-х годов. И только в последнее десятилетие в нашей стране более или менее последовательно и профессионально стали заниматься визуальной антропологией.
Конечно, архивные материалы хроники, путешествий, документального кино несомненно представляют большой интерес для историков. Только необходимо осознавать, что очень трудоемкая работа по их разысканию не исключает разочарований. Чтобы их избежать, надо быть готовым к скрупулезному анализу изображения, к своего рода умственной реставрации киноматериалов. Знание законов киноязыка, его эволюции, особенностей идеологических и творческих установок в различные исторические периоды поможет освободить аудиовизуальные материалы от публицистических интерпретаций и вычленить объективную информацию.
Проблема исторического использования архивных аудиовизуальных материалов несомненно одна из наиболее актуальных, так как в них могут быть запечатлены малоизвестные конкретные черты давно исчезнувших с лица земли культур. С другой стороны, всегда возникают вопросы — насколько они полны и интересны для историка, в каком техническом состоянии пребывают, насколько пригодны для научного, образовательного и публицистического использования, какие потребуются усилия для их актуализации.
Тем не менее, сохранившиеся в архивах небольшие фрагменты ранних этнографических съемок воспринимаются сейчас как настоящие откровения, будучи по сути единственными

по-настоящему достоверными документами, отобразившими реальный облик исчезнувших с лица земли культур.

К сожалению, процесс исчезновения культур, их деформации и унификации под напором безжалостного к ним прогресса с каждым годом становится все более быстрым. Самые благородные устремления по замедлению и смягчению воздействия цивилизации на традиционную культуру оказываются мало эффективными. В результате общество несет чрезвычайно болезненные утраты, лишаясь яркого многообразия различных укладов жизни и глубинных связей с историей, а тем самым, теряя опору и оказываясь в растерянности перед непредсказуемым будущим.

Современные документальный кинематограф и телевидение, выступая в роли средств массовой информации, главной своей задачей считают выполнение многих общественно-социальных задач, но лишь в малой степени ориентируются на объективное отображение традиционной жизни различных этнических, конфессиональных, региональных и прочих групп населения, не связанной прямо с сиюминутными социальными вызовами.

Отсутствие достоверной информации, выявляющей историческую обусловленность различных национальных и религиозных традиций, порождает в молодом поколении опасные представления о собственной исключительности, пренебрежение к представителям других культур, ведет к отчуждению, а, следовательно, — к агрессии и конфликтам.

Наиболее последовательно задачу экранного посредничества между представителями различных культур решает визуальная антропология, для которой принципиальным является серьезное знание традиций, владение соответствующими методиками общения и работы с камерой, последующей обработки, хранения и распространения экранной информации. Более того, успех работы возможен только тогда, когда удается завоевать у представителей традиционной культуры доверие к людям с камерой, добиться готовности к открытому сотрудничеству и диалогу.

Подобные отношения обычно складываются в профессиональной среде краеведов, этнографов, музейных работников в результате многолетней работы по изучению народной культуры своего края. Овладение ими методами и принципами визуальной антропологии, знакомство с отечественным и зарубежным опытом, решение ряда методических, организационных и технических проблем позволит приступить к работе по отображению реальной жизни многочисленных групп населения, обладающих национальными, конфессиональными, региональными особенностями.

Несмотря на все трудности и весь риск, свойственной любой поисковой деятельности, эту работу необходимо проводить, и проводить, используя достижения современной информационной технологии.

Такая постановка вопроса неизбежна еще и потому, что архив исторических аудиовизуальных материалов, помимо собственной ценности, может сыграть роль методологического фундамента для проведения работ, которые можно было бы назвать видеомониторингом традиционной культуры.

Уровень развития и перспективы совершенствования современных видеокомпьютерных средств информации позволяют поставить вопрос о формировании принципиально новой электронной "лицевой летописи", содержанием которой должны стать видеодокументации конкретных социокультурных явлений, отражающих объективное состояние того или иного региона, селения, сообщества в разные исторические периоды.

Идея видеомониторинга культуры вызвана следующими обстоятельствами:

- современная культура мозаична и складывается из множества микро культур — национальных, религиозных, региональных, возрастных, профессиональных и т.д.;

- чрезвычайно велика динамика культуры, что часто выливается в гибель и исчезновение отдельных ее частей; практически повсеместно и очень серьезно искажается реальный облик микрокультур в средствах массовой информации, особенно на телевидении;
- проблема сосуществования человеческих сообществ не может решаться без обстоятельного знакомства с реальным состоянием мозаичной картины современной культуры;
- существует очень много профессиональных задач, для решения которых необходим видеомониторинг: исследовательских, музейных, образовательных, художественных, связанных с сохранением и возрождением культуры.

Развитие современной электронной техники практически преодолело целый ряд трудностей по обработке аудиовизуальной информации, еще каких-то два десятилетия назад казавшихся неразрешимыми.

Целям оперативной документальной съемки прекрасно соответствуют легкие портативные видеокамеры, синхронно записывающие звук. Цифровая система обеспечивает высокий уровень записи изображения и звука, кроме того, длительное хранение и качественное копирование. Мультимедийные дисковые системы позволяют:
- не только хранить, но и моментально находить и включать в работу огромные объемы аудиовизуальной информации;
- оперативно монтировать необходимое количество вариантов сообщений, ориентированных на различные исследовательские, образовательные, культурные, пропагандистские задачи.

Таким образом, современная информационная технология впервые в истории вполне реально позволяет решать следующие задачи:
- проведение достаточно длительных по времени документаций социокультурных процессов в самых труднодоступных районах;
- длительное хранение аудиовизуальной информации, изначально записанной на разнородных носителях и в разных системах;
- создание банков аудиовизуальной информации, обеспеченных базой данных, которая позволяет осуществлять оперативный поиск информации; актуализацию информационных банков благодаря возможности оперативного получения практически неограниченных по количеству и объему сообщений исследовательского, образовательного, культурного и прочего характера;
- обеспечение легкого доступа к аудиовизуальной информации заинтересованным лицам и организациям, в том числе ее международный.

Современный уровень развития электронной информационной технологии позволяет сделать вывод о наличии технических и методических условий для организации видеомониторинга традиционной культуры.

Какие же проблемы, помимо финансовых и технических, придется решать при постановке этой задачи?

Очевидно, что важнейшей является проблема архивирования, включающая сбор, обработку, хранение, использование аудиовизуальной информации. К ней же примыкает проблема создания единой базы данных, описывающей все стороны аудиовизуальной информации. При этом такая БД должна определенным образом корреспондироваться с аналогичными зарубежными БД и с информационными системами соответствующих научных дисциплин.

Помимо этой общеметодологической задачи, при создании многоуровневой системы БД, особое внимание предстоит уделить ее самому нижнему (глубинному, фундаментальному) уровню, связанному с описанием минимальных содержательных единиц, из которых строится аудиовизуальное сообщение.

В значительной степени это предполагает исследование изначального для общей проблемы уровня — уровня видеосъемки. Без его изучения невозможна организация, в частности, такой

важной для видеомониторинга работы, как проведение видеосъемок в разных регионах и разными видеогруппами на общей методической основе.
Эта проблематика лежит в основном в рамках теории экранного (кинематографического, аудиовизуального) языка. Но помимо структуралистских и семиотических существуют и содержательные проблемы, рассмотрение которых связано с предметом тех научных дисциплин, к которой относится аудиовизуальная информация: истории, этнографии, психологии, философии и т.д.
Разработка этих проблем имеет не только прикладное, но и самостоятельное значение, связанное с выходом за границы собственно визуальной антропологии, понимаемой как этнографическая, по преимуществу, дисциплина. Имеется в виду нацеленность на широкое использование визуально- антропологических материалов; их общественное, художественное и публицистическое воздействие.
Проблему можно сформулировать следующим образом: возможно ли использование одних и тех же исходных материалов как для собственно научных целей (например, для мониторинга), так и для телевизионных программ (или каких-то иных форм коммуникации с "широкой" аудиторией)? Как проявляются эстетические и этические требования в видеодокументациях для мониторинга культуры? Как может решаться проблема целостности-дискретности? Каким образом должно происходить преобразование исходных материалов в законченные произведения разной направленности? Каков диапазон различий в подходах к такой съемке? Насколько важно стремиться к единству подходов в отображении действительности? Очевидно, что решение этих задач носит не только сугубо теоретический характер, но и экспериментальный. Во многих случаях это решение может достигаться конвенционально, под влиянием складывающихся обстоятельств. Одной из форм подобной работы может быть организация постоянно действующей школы-семинара.
Среди прочих форм деятельности, связанных с распространением визуально-антропологических идей и материалов, важнейшим представляется организация Открытого архива ВА.
Но что понимается под "открытостью" архива?
Одной из его особенностей является то, что он создается в основном для сбора и хранения видеокопий, изначально снятых на VHS. Это не исключает, конечно, возможности передачи на хранение и оригиналов (кинопленки, ленты-мастер, исходников). Но в этом случае с владельцами таких материалов должны заключаться особые договоры, определяющие условия хранения и использования.
Архив, состоящий из копий относительно низкого качества, в принципе исключает возможность создания на его основе коммерческой продукции. Им будут пользоваться в основном для ознакомления с содержанием фильмов студенты, преподаватели, музейные работники, исследователи (историки, искусствоведы,
Если кто-то захочет сделать на основе найденной информации собственное сообщение, он будет вынужден обращаться к владельцам исходных материалов.
Таким образом, создание Открытого архива предназначается в основном для распространения визуально-антропологической информации среди пользователей, заинтересовавшихся соответствующей тематикой. Это могут быть, в первую очередь, ученые, преподаватели, учащиеся, а также потенциальные заказчики, которых может интересовать как приобретение прав на использование хранящейся в архиве информации, так и установление контактов с авторами этой информации.
Для более эффективного выполнения задачи распространения визуально-антропологической информации она будет выводиться в Internet: на первом этапе в виде базы данных, описывающей содержание видеоинформации, на втором — с включением фотографий и динамических фрагментов.

Цель создания Открытого архива визуальной антропологии можно определить как организацию в России информационной системы, обеспечивающей сбор и распространение визуально- антропологической информации.

Проблема хранения информации, являющаяся типичной и зачастую основной задачей архивов, откладывается на второй этап.

Для ее решения необходимы соответствующие технические возможности. Скорее всего, речь должна идти об информационной системе достаточно высокого уровня, сочетающей цифровые и автоматические возможности архивирования и обработки аудиовизуальной информации.

Помимо очевидных финансовых трудностей, на пути создания такой системы стоит и общая проблема развития современных информационных систем, связанная с периодом бурного развития и совершенствования мультимедийных технологий.

Не менее трудными являются и вопросы, относящиеся к правовой стороне хранения аудиовизуальных материалов определенной тематической направленности. Помимо изучения опыта работы больших государственных хранилищ, на формирование юридического статуса Открытого архива визуальной антропологии будет влиять опыт работы во временном режиме с копиями материалов. К моменту создания соответствующих информационно-технических условий будут определены и юридические условия сбора, хранения и использования оригинальных материалов.

С первым этапом создания Открытого архива визуальной антропологии связано:

- обеспечение технических условий для хранения визуально- антропологической информации (ВАИ) и обеспечение к ней доступа заинтересованных пользователей, в том числе и через Internet;
- информирование об условиях передачи ВАИ в архив и сбор информации;
- описание ВАИ и внесение сведений в базу данных;
- обмен информацией с другими архивами, в том числе зарубежными;
- деятельность, направленная на внедрение ВАИ в научно- учебный процесс и в другие виды социально-культурной практики, в том числе с помощью Интернет.

Конечно, реальное воплощение в жизнь идей осуществления видеомониторинга традиционных культур и создания открытого архива визуальной антропологии едва ли будет происходить повсеместно и в ближайшее время. В то же время в отдельных регионах эти задачи начинают ощущаться актуальными, и в некоторых случаях удается приступить к их реализации. В частности, первая попытка практически решить некоторые из обозначенных задач была осуществлена в 2003 г. в ходе работы выездной школы визуальной антропологии в Башкирии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рокитянский В.Р. Визуальная антропология: частное расследование. М., МГУ. ТЕИС, 2000. 61 с.
2. Емельянов, Н.Г.Скворцов Н.Г. Состояние и перспективы культурной антропологии // Социально-политический журнал, 1993, № 7. С. 28.
3. Александров Е.В. Система визуальной антропологии в России: ступени "погружения" и проблемы // Материальная база культуры. Вып. 1, М., РГБ. Информкультура, 1997. С. 14—18.
4. Александров Е. В. О двух подходах к созданию антропологических фильмов (комментарии к прошедшему фестивалю) // Салехард 2000, М., ЦВА МГУ, 2000. С.14—33.
5. Сергей Муратов. "Открытие Флаэрти" // Каталог фестиваля "Флаэртиана - 95", Пермь, 1996. С. 86.
6. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.,1966. С. 47.
7. Луньков Д. Свобода и плен монтажа. // Каталог фестиваля "Флаэртиана - 2000", Пермь, 2002. С.79.
8. Ямпольский М. Синефилия как эстетика. Заметки читателя книги Сержа Данея "Упражнение пошло на пользу, сударь" // Киноведческие записки. Вып. 53. М., 2001. С.99.
9. Александров Е.В. Этические и эстетические основания визуально-антропологической съемки // Материальная база культуры. Вып. 3. М.: РГБ. Информкультура, 1997. С. 25—30.
10. Александров Е.В. Знаковые системы учебного телевизионного сообщения // Материалы V семинара ученых СССР и ГДР по проблемам вузовского телевидения, М.: НИИВШ и МИФИ, 1980. С 18.
11. Березовчук Л. Восприятие и/или интерпретация. Образная и семиотическая концепции произведения в культурных коммуникациях // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 6. Актуальные проблемы художественного восприятия. СПб.: РИИИ, 1995. С 35.
12. Базен А. Что такое кино? М., 1972. 351 с.
13. Флаэрти Р. Статьи. Свидетельства. Сценарии. М., 1980.
210 с.
14. Хайдер К. Зтнографическое кино. М., ИЭА РАН, 2000, 187 с.
15. Данин Д. Сколько искусства науке надо? // Искусство кино.
1968. № 1. С. 41
16. Александров Е.В. "Созвучная камера" в "диалоге культур" // Материальная база сферы культуры. Вып. 2. М.: РГБ. Информкультура, 1998. С. 62—68.
17. Рокитянский В. Время встречи. Этнограф и "другой": логика развития этнографического сомосознания в XX веке // Гуманитарный симпозиум "Открытие и сообщаемость культур". М.: Путь. С. 49
18. Сарджвеладзе Н.И. О балансе проекции и интроекции в процессе эмпатического взаимодействия // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. Т. 3. Тбилиси: Мецниереба. С. 485—489.