

**ПОИСК ОБЩЕГО ЯЗЫКА
(идеологический подтекст визуальной антропологии
в современной России) ***

*Общества прогрессировали в той мере,
в какой сами они, их подгруппы
и их индивиды могли стабильно
давать, получать и, наконец,
возмещать <....>
противостоять друг другу
без взаимного истребления
и отдавать друг другу,
не принося себя в жертву.*

Марсель Мосс

“Очерк о даре”¹

Выступления, обсуждения фильмов, дискуссии, проходившие в последние годы в рамках различных семинаров и конференций по визуальной антропологии (ВА), сводились по сути к одному – к констатации того очевидного факта, что существует настоятельная потребность в осмыслении предмета, метода, путей развития ВА в России. Запрос налицо, предложений много, но ни одно до конца почему-то не устраивает.

Эта непростая ситуация, на мой взгляд, – естественное следствие отставания теоретической и методологической рефлексии от опыта практиче-

* Работа выполнена при финансовой поддержке Программы поддержки научных исследований Фонда “Открытое Общество” (RSS/OSSF), № 1100/2000.

¹ Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М., 1996. С. 221-222.

ской работы. Если на Западе теория и практика ВА в течение десятилетий развивались параллельно в рамках культурной (социальной) антропологии, то в России практика оказалась оторванной от ее осмысления. Теоретическая база почти отсутствует, учебные курсы по ВА читаются лишь в трех университетах страны, дисциплина не имеет академического статуса и пока еще представляет собой некий странный междисциплинарный и со всех сторон маргинальный феномен. Добавьте к этому слабое знакомство с зарубежной литературой по ВА и отсутствие в нашей стране специальных периодических изданий. Значительные усилия по ликвидации этой информационной лакуны, которые предпринимают в последние три года сотрудники ЦВА МГУ и (с недавнего времени) ЛВА Института этнологии, пока, к сожалению, недостаточны.

На практике же российская ВА (хотя опыт у нее и не такой богатый, как на Западе, но все же значительный) представляет собой очень сложное явление, в котором заимствованные западные идеи смешиваются с традициями советского документального кино, профессиональной научной (этнологической), постимперской и националистической идеологиями.

Такова одна из причин существующей до сих пор разногласия в определении предмета и сути ВА.

Другая, связанная с первой и не менее важная, состоит в том, что каждая из сторон, участвующая в формировании ВА в России, и *уже* являющаяся *частью* соответствующего профессионального цеха, воспринимает себя единственным носителем истины и, не желая слышать остальных, требует от них лишь обращения. Немногие посредники, пытающиеся примирить стороны, достигают лишь частных успехов. Наиболее ярко эту ситуацию продемонстрировал I Российский фестиваль “Салехард-98” – каждый говорил на своем языке и не желал прислушиваться к мнению другого. Это разительно отличалось от камерных московских семинаров, где собирались если и не абсолютные единомышленники, то уж во всяком случае друзья и просто хорошие люди, с которыми всегда можно догово-

риться. В 1998 году в Салехарде, где было много новых людей, представителей разных профессий, эта иллюзия единства разбилась о глухую стену непонимания. Казалось, что найти общий язык невозможно, что ученые никогда не простят субъективности документалистов, последние всегда будут презирать первых за некачественную картинку, а местная интеллигенция априори отвергнет и тех, и других.

Таковы были предфестивальные опасения оргкомитета в 2000 году. Но, к счастью, они оказались напрасными. Стало очевидно, что два года не прошли даром – что-то происходило, у ВА появились новые приверженцы, уже не такой бездонной кажется пропасть между фильмами ученых и кинематографистов, потеплели сердца национальной элиты, телевидение востребовало, наконец, тематику ВА (может, и проблему качества когда-нибудь решим) и т.п. Иными словами, нынешний фестиваль ознаменовал, на мой взгляд, начало нового этапа в сложном процессе становления дисциплины. Конечно, поводов для разногласий более чем достаточно, но глухой стены отчуждения уже нет; мы начали если и не соглашаться друг с другом, то хотя бы понимать, на чем основаны наши расхождения, глубже проникать в логику суждений оппонентов, в их профессиональную идеологию. (К слову, с точки зрения западных коллег, представленной на фестивале Сабиной Джелл-Бальзен и Асеном Баликси, оба непримиримых лагеря – ученые и кинематографисты – выглядели скорее единомышленниками, чем оппонентами. ²)

Первое десятилетие становления ВА в России (1987–1998) совпало со временем всеобщей эйфории размыwania всех и всяческих границ и после-

² Здесь уместно вспомнить о настоящей войне, которая разыгралась в 1960-е гг. в культурной антропологии США между сторонниками “этнога” и “эмного” подходов, а конкретнее – между течением культурной экологии (“материалистами”) и представителями символической антропологии (“идеалистами”) и которая не имела никакого смысла с точки зрения британской школы: и те, и другие изучали “культуру”, упуская из виду “общество”, что англичане всегда расценивали как шарлатанство.

довавшего за этим отрезвления. Не берусь судить о других границах, но, как выяснилось, границы профессиональных цехов не так легко одолимы. Вместо того, чтобы предаваться переживаниям по поводу неудавшегося штурма или вынашивать планы новой осады, посмотрим, нельзя ли встретиться где-нибудь на нейтральной территории. Но прежде необходимо выяснить, какова реальность, с которой мы имеем дело. Речь пойдет о типологии фильмов, но с позиции не жанра (темы сообщения), а адресанта (автора, отправителя сообщения). Эти позиции, безусловно, взаимосвязаны, но в данном случае предпочтительнее их разделить.

В российской ВА (на самый поверхностный и не претендующий на полноту взгляд) выделяются три течения³:

1. Фильмы (в большей своей части это, скорее, визуальные материалы), создаваемые исследователями (этнологами, фольклористами, социологами, археографами и т.д.).

2. Документальные фильмы, авторы которых – профессиональные кинематографисты, ориентированные на восприятие идей и методов ВА.

3. Фильмы и телепрограммы, создаваемые на региональных и национальных телестудиях.

С одной стороны, как мы все могли убедиться, существует тенденция к сближению этих видов антропологических фильмов – их авторы ищут почву для такого сближения, понимая, что делают общее дело, ощущая себя членами одного профессионального цеха, правда, пока только формирующегося. С другой стороны, есть факторы, препятствующие такому сближению, один из которых – различия в идеологических подходах представителей каждого из указанных течений. Рассмотрим их подробнее.

1. Представители академической науки стремились раньше (и в ряде случаев стремятся до сих пор) создавать этнографические фильмы в клас-

³ Необходимо отметить, что в фильмах разных типов могут совпадать тема, методы съемки, монтажа и озвучивания, а внутри одного типа они могут различаться.

сическом смысле этого слова ⁴. При этом (“позитивистски-эмпирическом”) подходе делается упор на фиксацию с максимально возможной полнотой предметов материальной культуры, трудовых процессов, ритуалов. Камера выполняет роль средства фиксации, подобного карандашу и фотоаппарату. Люди на экране предстают не как уникальные личности, но как типические представители исследуемой культуры.

Здесь важно учитывать, что для ученых более всего важна научная ценность получаемой продукции, что обуславливает и способы съемки, и то, что они не стремятся монтировать свои полевые материалы и накладывать на них постороннюю фонограмму, а тем более – использовать для каких-либо вненаучных целей. Поэтому собственно фильмов в академической среде создается немного, и то лишь в образовательных целях. Такая пуританская позиция ученых заставляет их с некоторой долей презрения относиться к фильмам, которые делаются профессиональными кинематографистами.

Рискую подпасть под обвинения в пристрастности, но мне хотелось бы встать на защиту этой позиции: она, может быть, и не дает ответа на вопрос “а как на самом деле?” (хотя, на мой “взгляд изнутри” этого цеха, иногда дает), но не делает этого во многом из соображений профессиональной этики, из осторожности: рассматривает, как все устроено, не пытаюсь сломать игрушку, может быть, боясь, что высвободившиеся при этом силы невозможно будет держать под контролем ⁵. А культуре нисколько не вредит, когда ее называют горшком, лишь бы в печку не ставили.

⁴ Имеется в виду традиция объективной кинофиксации, начатая в 1930-е гг. М.Мид и Г.Бейтсоном на Бали и воспринятая в отечественной этнографии прежде всего А.В.Оськиным, возглавлявшим кинолабораторию в Институте этнографии, М.Я.Жорницкой (ИЭ), Н.В.Лукиной (Томский университет) и другими исследователями – этнологами и фольклористами.

⁵ О печальных последствиях воздействия индустриальной цивилизации на традиционные культуры и о роли в нем антропологии написаны целые тома. Есть и другая сторона медали – влияние письменных, а тем более визуальных антропологических текстов на читателей и зрителей, особенно на детей. Пример негативного опыта

В последнее десятилетие “реакция на позитивизм”, возникшая на Западе в 1960-е гг., коснулась и отечественной этнологии. Возник, наконец, интерес к этосу культуры (в смысле А.Крёбера) и к человеку не только как носителю, но и творцу своей культуры, к его внутреннему миру; активнее проявляется авторская позиция (следствие той же постмодернистской рефлексии, модной в США до начала 1990-х гг.). Сейчас этот подход популярен среди отечественных исследователей, но число его искренних приверженцев не так велико. Упомяну лишь Л.С.Филимонова и Н.В.Литвину (ЦВА МГУ), использующих методику “созвучной камеры”, которая была разработана на основе методов наблюдательного кино (observational films), возникших в США в 1960-70 гг., а также А.В.Головнева, чье поэтическое, откровенно авторское кино вызывает в среде этнологов (да и в других средах) полярные оценки – от неприятия до восхищения.

2. Документальные фильмы, снимаемые профессиональными кинематографистами, более многочисленны, а их идеологический подтекст более сложен. Ориентация на выполнение определенного социального заказа, характерная для советского документального кино, существует и в наше время (подробное рассмотрение этого вопроса – тема отдельного исследования). Но и в лучших своих образцах документальные фильмы не могут избежать предъявляемых им учеными претензий в субъективности, всегда основанной на принципе “немного неправды для большей правды”.

Уже отмечалось, что документальное кино в современной России испытывает явный кризис⁶, и в поисках выхода из него режиссеры все чаще обращаются к визуальной антропологии. Что привлекает их? Видимо, раз-

такого рода – эксперимент с показом фильмов об эскимосах в школах США (устное сообщение А.Баликси, также см: Хайдер К. Этнографическое кино. М., 2000. С. 56-57). Есть и другие примеры. О профессиональном болезненном аутсайдерстве самих антропологов умолчим.

⁶ См.: Шемякин А.М. Документальное кино, визуальная антропология и эстетика электронных СМИ в конце тысячелетия // Информкультура. Материальная база сферы культуры. Научно-информационный сборник. Вып. 4. М.: РГБ, 1999. С. 23-36.

работанные в ВА (точнее, в антропологии вообще) методы рефлексии, преодоления собственной субъективности; профессиональная способность антрополога находиться в межкультурном пространстве, держать нужную дистанцию между своей и иной культурами, быть посредником ⁷.

3. Продукция региональных и национальных телестудий в целом далека от новейших течений в кинематографе и в большинстве случаев не отличается оригинальностью визуального языка и свежестью подходов. В построении видеоряда и озвучивании часто используются штампы, давно изжитые на центральном телевидении. К тому же местное телевидение не свободно от воздействия региональных и национальных идеологий, в силу чего в своем творчестве редко преодолевает границы жанра социальной публицистики. Однако именно этот вид ВА-продукции наиболее востребован и доступен зрителям, что является безусловным аргументом в пользу сотрудничества. Реальный опыт такого сотрудничества показывает, что это далеко не бесполезная затея. Так, на фестивале 1998 г. Е.А.Ягафова, этнолог из Самары, представляла исследовательский проект, решенный в рамках академического подхода, а в 2000 г. – фильм “Уяв”, сделанный совместно с работниками ГТРК “Чувашия” и демонстрирующий новый взгляд на то, каким должен быть телевизионный фильм.

Отдельного упоминания заслуживают представленные на фестивале телепрограммы. Конкурс являл собой, на мой взгляд, творческую лабораторию: ни одна из программ не была похожа на другую, все участники демонстрировали разные подходы: от фиксации события в манере “наблюдательного кино” (“23 февраля. День св. Харлампия” К.Поповой) до экспериментального использования техники видеоколлажа (“Сказание о человеках неизвестных” О.Афанасьева). Это может свидетельствовать о начинаю-

⁷ Однако прямых рецептов и универсальных механизмов здесь быть не может, и именно поэтому кинематографисты при просмотре антропологических фильмов нередко остаются в недоумении: они вполне справедливо не понимают, что же здесь кардинально отличается от их собственного творчества. Что это – принципиальное расхождение или близость позиций?

щемся на телевидении поиске новых форм представления материала, в котором идеи и методы ВА могут сыграть важную роль.

Таким образом, у различных профессиональных сообществ, участвующих в становлении российской ВА, есть много точек соприкосновения и поводов для сотрудничества. Это подтвердили и результаты анкетирования участников фестиваля “Салехард-2000” – оказалось, что на многие вопросы и исследователи, и режиссеры, и сотрудники телестудий отвечали почти одинаково. Рассмотрим выбранные наугад ответы на некоторые вопросы.

– Каковы цели антропологического фильма?

– Человек во всех его духовных проявлениях и взаимоотношениях с миром (журналист, сотрудник телестудии);

– Задача – рассказать, сверхзадача – заставить полюбить, научить сопереживать (телеоператор);

– Осуществление диалога в самом широком смысле этого слова (фотограф);

– Научить видеть иное (ученый);

– В широком спектре социокультурных потребностей (преподаватель);

– Открытие новых пластов культуры (визуальный антрополог);

– Раскрыть существенные, наиболее характерные черты объекта съемки (ученый);

– Фиксирование человеческих проявлений (режиссер ВА);

– Не знаю. Может быть, спасти человека, дом, дерево (киновед).

*Важна ли объективность в кино? В чем она должна заключаться?
Каковы средства ее достижения?*

– Заключается объективность в том, чтобы не искажать действительность, идти от жизни, а не от своего ощущения этой жизни (журналист, сотрудник телестудии);

– Может, использовать несколько точек зрения и не забывать использовать контраст (телеоператор);

– Важно как можно меньше разрушения вносить в объект съемки. Забыть на время о своих амбициях и раствориться в исследуемом мире (журналист, сотрудник музея);

– Достоверность и проверенность фактов, никакой отсебятины, если сценарист не специалист в данной области. Тесное сотрудничество с учеными (корреспондент ТВ);

– Она важна, но достичь ее представляется чрезвычайно сложной и, я думаю, невыполнимой задачей. Все-таки изюминка кинематографического произведения – в субъективной оценке видимого без явной предвзятости (ученый);

– Объективность – в ненасилии. Средство – наблюдение (режиссер);

– Не объективность (это важно лишь для специальной категории фильмов-материалов), а правдивость (ученый);

– Прислушиваться к себе, вглядываться в мир (визуальный антрополог);

– Только как субъективная объективность! Мистическая камера в наивной позиции (режиссер ВА);

– Да. В деликатной и ясной подаче своей точки зрения. Средство – честность исследователя по отношению к самому себе (фотограф);

– Нет. Важно умение удивляться и “чувство кино”, которому не научить (киновед).

Кто должен делать фильм (профессиональный режиссер, профессиональный антрополог, они вместе, иное мнение)?

– Вместе (режиссер телевидения);

- Они вместе. Думаю, это оптимальный вариант (телеоператор);
- Они вместе. Но не обязательно это должны быть разные люди, идеальный вариант – один человек в двух ипостасях (журналист, сотрудник музея);
- Они вместе (корреспондент ТВ);
- Они вместе, потому что кино – коллективное творчество (режиссер);
- Кто угодно, но талантливый и понимающий, как сделать интересное кино (историк, журналист);
- Они вместе, корректируя друг друга (культуролог, киновед);
- Разные типы фильмов по-разному (ученый);
- Все, кто желает высказаться и умеет это делать (режиссер ВА);
- Они вместе (преподаватель);
- Имеет право и тот, и другой, главное – иметь навыки и профессиональную подготовку в области антропологических знаний (ученый);
- Режиссер – потому что знает, как снимать и монтировать; антрополог – потому что знает что снимать; они вместе – еще лучше: в споре рождается истина (журналист, сотрудник телестудии).

Подведем некоторые итоги. Очевидно, что в восприятии отечественных визуальных антропологов их деятельность имеет явную гуманитарную и социокультурную направленность. Ни один из ответивших не склонен был сводить ВА только к науке или только к искусству (вопрос № 9 анкеты).

Ответы на вопрос об объективности фильма показали близость позиций ученых, режиссеров и сотрудников телестудий, как и вопрос о том, кто должен делать антропологические фильмы. Видимо, актуальное некогда противостояние постепенно сглаживается и соперничество может перерасти в сотрудничество.

Приходится констатировать незнакомство с литературой по ВА (ввиду недоступности зарубежной и малочисленности отечественной, вопрос № 10) и недостаточную осведомленность в теоретических и методологиче-

ских проблемах ВА. Вопрос № 13 б: *Сталкиваетесь ли Вы, занимаясь ВА, с проблемами методологическими и в чем они заключаются?* вызвал явные затруднения и многие на него не ответили. Приведем наиболее распространенные ответы на этот вопрос:

- Отсутствие необходимых знаний (телеоператор);
- Нехватка образования (журналист, сотрудник музея);
- Нет определения ВА (историк, журналист);
- Мало разработаны категории и пограничные области (культуролог, киновед);
- Да (режиссер);
- До сих пор не разработана методика изучения документов ВА (ученый);
- Да, неразработанность проблемы (смещение особенностей кино и научного исследования) (киновед);
- Да – ничего не ясно (фотограф).

Имеет смысл привести здесь ответ Сабины Джелл-Бальзен, этнолога и режиссера, на тот же вопрос о методологических проблемах:

– Эмный и этный подход к материалу; проблема адекватного перевода с другого языка: использование субтитров или комментария; количество объясняющего материала в комментарии. Проблемы межкультурного общения: различие в понимании, что эстетично, а что нет; разные ценности; как оставаться честным в отношении тех, кого снимают.⁸

Не вызывает никаких сомнений, что те же самые вопросы задают себе и отечественные специалисты по ВА, но, видимо, каждый пытается решить их самостоятельно.

⁸ Пользуясь случаем, выражаю благодарность Марии Ахметовой, которая любезно согласилась перевести Сабине вопросы нашей русскоязычной анкеты.