

ПЯТЬ КООРДИНАТ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Е. В. Александров

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Исходя из положения об определяющей цели визуальной антропологии – «диалоге культур», автор считает, что одной из важнейших задач фильмов, соответствующих такому целепологанию, является в первую очередь представление достоверной информации. Поэтому в начале статьи рассматриваются те характеристики документального кино, которые были в центре внимания в период становления кинематографа, когда внимание исследователей ещё не окончательно переключилось на игровой кинематограф. Первым, кто заложил основы теории киноязыка, понимаемого именно как язык документального кино, был советский кинорежиссёр Дзига Вертов. Им были декларированы и экспериментально проиллюстрированы основополагающие координаты киноязыка – пространственные и временные. Но принятая им идеологическая «установка на формирование нового человека» не позволила использовать формальные открытия для превращения документального кинематографа в средство диалога с людьми, попадающими в поле зрения кинокамеры. Этот шаг примерно в те же годы сделал режиссёр с другого континента – Роберт Флаэрти. Не претендуя на роль теоретика кинематографа, Флаэрти на практике совершил открытие, которое показало, что документальная съёмка не только способна совершать художественные открытия, но и может стать средством коммуникации, позволяющим представителям далёких миров не выступать с экрана в роли экзотических чужаков, а вести со зрителем равноправный диалог. Главной задачей статьи было показать, что формальные категории структуры фильма (пространственные и временные) естественным образом могут сочетаться с такой иррациональной категорией, как нравственная ответственность автора фильма перед отображаемой действительностью.

Ключевые слова: визуальная антропология, языки кино, координаты, диалог культур.

FIVE COORDINATES OF VISUAL ANTHROPOLOGY

Evgeny Aleksandrov

Lomonosov Moscow State University

Dwelling upon a notion of the “dialogue of cultures” as the defining aim of Visual Anthropology, the author thinks that one of the most important tasks of films that follow this aim is providing authentic information. In the beginning of the article I treat the characteristics of the documentary filmmaking which were in focus of attention during the early stages of the cinema development before it shifted largely to feature films. The Soviet filmmaker Dziga Vertov laid the ground for the theory of cinema language understood as the language of documentary cinema. He declared and experimentally illustrated the main spatial and temporary coordinates of the cinema language. But his ideological attempt to “build a new man” did not allow to use his

formal discoveries to transform the documentary filmmaking in the means of the dialogue with peoples on screen. A filmmaker from another continent, Robert Flaherty, made this step approximately at the same time. Not pretending to be a theoretician of cinema, Flaherty made a practical discovery which showed that documentary filmmaking may not only make artistic breakthroughs but also serve a means of communication allowing representatives of remote cultures remain on screen not as exotic aliens but conduct equal dialogue with viewers. The main task of the article was to show that formal categories of the film structure (spatial and temporal) may naturally be combined with such an irrational category as the ethical responsibility of the film author before the reality.

Keywords: visual anthropology, languages of cinema, dialogue of cultures.

Но несравненно доступнее нам и неизмеримо короче другой переход, от сравнительно кратковременных органов четырёхмерной сущности к самой этой сущности: от родичей к роду.

П.А. Флоренский, 1924

Не исключая возможности самого широкого теоретического и методологического толкования области деятельности, обозначаемой термином «визуальная антропология», и, более того, посвятив ряд статей исследованию этой проблемы, в данной работе я ограничусь рассмотрением наименее разработанной темы – формообразующим аспектам процесса создания фильмов. И чтобы сразу обозначить вектор исследования, хочу подчеркнуть: хотя основным объектом рассмотрения будет документальный кинематограф, цель статьи – выявление специфики фильмов визуальной антропологии.

Буквально в первые минуты своей публичной жизни кинематограф обозначил претензии на освоение четырёх измерений. Открыватели кинематографа братья Люмьеры не вместились в привычные рамки двухмерной фотографии. Их паровоз выехал на зрителя из бесконечности. И, конечно, – эффект проживания во времени прошедшего события, заместивший зрителю реальное время просмотра. Движение паровоза было настоящим, и он чуть было не ввалился в зрительный зал!

Достаточно быстро кинематограф включил в диапазон своего языка практически все остальные существовавшие до него системы коммуникации: 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, существенно расширив синтетические возможности киноязыка, практически не внесло ничего принципиально нового в систему отображения и преобразования действительности по сравнению с первыми десятилетиями освоения кинематографом реального мира.

Хотя в обыденном сознании кино воспринимается в первую очередь как игровое, на самом деле, если рассматривать его с позиции коммуникативных возможностей, оно представляется вне конкуренции именно как средство не интерпретации, а прямого отображения реальной жизни. И если главным критерием исключительности коммуникативных возможностей любого языка, определяющих его место среди других языков, считать способность получать и передавать с его помощью только ему доступную информацию, то для киноязыка уникальной будет способность запечатлевать и воспроизводить реальное протекание события в динамике. Оставим в стороне вопрос, насколько полно копия соответствует отображаемой реальности. Достаточно того, что она оказывается наиболее адекватной, по сравнению с другими системами языков.

До изобретения фотографии весь арсенал человеческих средств передачи информации состоял из знаков, способных лишь условно воспроизводить облик наблюдаемого мира (конечно, кроме театральных средств, скорее творящих и замещающих, чем отражающих действительность). Даже самая реалистическая живопись уступает по точности фотографическому снимку. Но и фотография способна схватить лишь мгновение события, тогда как кинематографом оно может быть запечатлено в динамике и во всей своей временной протяженности. Если киносъёмка может претендовать на достаточно длительное воспроизведение события, то фотографию можно рассматривать как знак, как символ события, как своего рода звено при переходе от фиксации реального процесса к реалистическому рисунку, затем к абстрактному знаку, иероглифу, 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 (предельно упрощённого) построения можно сделать вывод об использовании всех языков, входящих в арсенал синтетического киноязыка, как дополнительных по отношению к первичному уровню динамической фиксации реальности. По аналогии игровой кинематограф также может рассматриваться как способ замещения реальности театральными драматургическими средствами, позволяющими произвольно осуществлять истолкование действительности. К этому же ряду средств «вольного» обращения с действительностью относятся и анимация, и рисунок, венчающийся абстракцией.

Первой ступенью прямой интерпретации непрерывного события и сокращению времени его протяженности является кинематографический монтаж. Чем более экспрессивные задачи будут ставиться, тем скорее изначально реалистическое и многозначное событие будет сокращаться и превращаться в однозначное, экстатическое, стремящееся к стоп-кадру, фотографии, плакату, к абстрактной символической отобразке. Вклад в исследование этого механизма внесли своими теоретическими и практическими

поисками отечественные пионеры кинематографа, среди которых одними из наиболее последовательных и теоретизирующих были Эйзенштейн и Вертов.

Авторитет С. М. Эйзенштейна-теоретика неоспорим и отображён в многолетнем издании его трудов. Широко известны и его художественные фильмы. Дзига Вертов – не столь внушительная и однозначно воспринимаемая фигура. Его творческое наследие популярно в основном в кинематографической среде, а теоретическое – уместилось в одном сборнике статей, ставшем раритетом [Вертов 1966]. Тем не менее, именно вертовская «киноправда» (*cinéma-vérité*) стала лозунгом преобразования кинематографа европейской «новой волны» в 60-х годах прошлого века.

Роль Вертова как первооткрывателя и изобретателя неоспорима. Недаром столь ожесточённо и резко, в стиле полемики послереволюционных лет, с ним спорил Сергей Эйзенштейн [Эйзенштейн 1964]. Трудно было признать, что толчком для многих достижений в практике и теории выразительности монтажа послужили ранние фильмы и теоретические открытия оппонента.

Вот как понимал и как излагал сущность кинематографа фанатик документальности в 1922 году:

«Мы исключаем временно человека как объект киносъёмки...»

Метр, темп, род движения, его точное расположение по отношению к осям координат кадра, а может, и к мировым осям координат (три измерения + четвертое – время) должны быть учтены и изучены ...» [Вертов 1966, 45–46].

Начав с выпусков «Кинонедели» и «Киноправды», поражавших современников (и, тем более, поражающих сейчас) непритязательностью достоверной хроники исчезающего на глазах мира, он быстро перешёл к созданию фильмов, нацеленных на формирование сознания «нового человека». И здесь уже было не до наблюдений за психологическими проявлениями частной жизни, небольшие фрагменты которой с таким трудом ему удавалось запечатлеть в ранний период творчества 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 включает в фильмы синхронные интервью, не смущаясь диссонанса с общим строем доминирующего символического монтажа.

Но, по общему мнению, главной заслугой Дзиги Вертова является разработка механизма превращения документального материала в средство управления восприятием зрителей, в средство агитации, в откровенно плакатную форму. Проделав все мыслимые эксперименты по сжатию, растяжению, возврату времени, показав, как можно в кино преобразовывать действительность и какие разнообразные задачи можно при этом решать, Вертов блестяще доказал, что в документальном кино можно свободно манипулировать событиями. Не связанные ни смыслом, ни

пространством, ни временем, сведённые практически к мгновению фрагменты могут объединяться только идеей автора и прекрасно на неё работать. Но к реальности это всё имело весьма отдалённое отношение. Недаром даже его единомышленники с разочарованием констатировали отход режиссёра от установки «на факт» [Шкловский 1926, 47].

Монтажная концентрация времени запечатлённого события, доведённая Вертовым практически до полной остановки, сведённая к лозунгу, к высказыванию, к выкрику, открыла для его последователей путь к свободному конструированию любых построений, способных оказывать на зрителей нужное режиссёру воздействие. Отказавшись от гипертрофированной радикальности и поэтичности вертовского монтажа, дополнив монтажные фразы наложенными шумами, дикторским текстом, музыкой, используя приёмы драматургического построения, режиссёры-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 лёгкостью поглощающих развлекательные, рекламные, пропагандистские, популярные и прочие экранные сообщения.

Если в игровом кинематографе применение экспрессивного монтажа всё же ограничено, входя в противоречие с необходимостью разворачивания сюжета и протяжённостью актерской речи (за исключением, пожалуй, жанров экшн и клипа), то в документальном кино он может использоваться как угодно широко, став у профессионалов своего рода синонимом выразительности в противовес репортажности, кинонаблюдению.

Короткий монтажный кадр-план по своей природе одномерен, развёрнут по плоскости, практически лишён глубины. Благодаря этой упрощённости он легко акцентирует внимание на доминантных для режиссёра моментах, способен быстро превращаться в символ-знак и моментально прочитываться зрителем.

Вслед за Вертовым, акцентирование на выявлении тех элементов действительности, которые соответствовали решению конкретных авторских задач, привело документалистов к потере интереса к выявлению самоценности события, обладающего собственной значимостью, не зависящей от воли режиссёра. С одной стороны, такая задача противоречит заказной тематике, а с другой – ставить задачу поиска выразительности и скрытого смысла реальных событий, как правило, оказывается возможным только при длительном внимательном наблюдении.

С отказом от длительных кадров закономерно связано и ослабление выразительных возможностей третьей координаты кинематографического пространства – глубинного построения кадра.

Перспективное построение кадра создаёт иллюзию «втягивания» зрителя в глубину пространства, «будоражит» его воображение, обещая

неожиданные открытия за пределами предметов на переднем плане. При таком построении либо зрительское восприятие начинает осваивать расширяющееся в глубину пространство (если многоплановый кадр долго держится на экране), либо камера может перемещаться от переднего плана к дальнему, открывая 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 символьном экспрессивном монтаже.

Трансформирующее манипулирование временем и плоским двухмерным изображением, стремящимся к символьной фотографии, неизбежно ограничивает возможности и вступает в противоречие со стремлением раскрывать реальный смысл события.

Нельзя сказать, что кинематографисты не знают потенциальных возможностей «глубинной мизансцены». Одним из наиболее последовательных сторонников этого направления являлся теоретик кино Андре Базен, осуществивший всесторонний анализ использования «внутрикадрового монтажа» на материале лучших произведений мирового кинематографа [Базен 1972]. Но если для постановочного кино такая ориентация относительно легко доступна, хотя и трудоёмка (недаром дешёвые «мыльные оперы» предпочитают упрощённые плоскостные мизансцены), то в документальном кино возникает много специфических проблем.

Конечно, далеко не каждое интересующее кинематографиста событие разворачивается в глубину и содержит значащие проявления. Но если происходящее перспективно значимо и ставится задача сохранения реальной атмосферы действия, выявить эти потенциальные возможности «третьего измерения», как правило, оказывается непросто.

Хотя съёмка длительными по протяжённости планами облегчает задачу создания иллюзии «проживания» в объёмном пространстве, но добиться этого эффекта, используя неподвижную камеру и план одной крупности, затруднительно, 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, стедикама), неизбежно будет привлекать внимание участников события, нарушая естественность их поведения. Чаще оператору приходится сводить к минимуму свои передвижения и прибегать к использованию трансфокатора.

Поэтому в большинстве случаев даже последовательным сторонникам «наблюденческого» кинематографа, в том числе таким ярким его представителям, как Сергей Дворцевой и Виктор Коскаковский, не удаётся

избежать эффекта «стекла», отделяющего оператора, а значит, и зрителя, от мира людей на экране. Такая отстранённость часто рождает ощущение подсматривания и высокомерия.

Впрочем, можно ли (и следует ли) ставить вопрос о преодолении этого барьера? Не надумана ли такая проблема и имеется ли возможность её решения? Не будет ли она снята, например, развитием технических возможностей системы 3D? Но пока эта технология далека от совершенства, и ещё рано оценивать её возможности радикального воздействия на восприятие.

До этого момента все рассуждения были посвящены характеру освоения документальным кинематографом трёх пространственных измерений и четвёртого – временного. Но в истории кино есть устойчивая традиция ориентации и на пятое измерение, которое можно назвать нравственной позицией, последовательное развитие которой представляется одним из наиболее перспективных путей освоения кинематографом глубинных пластов существования человеческого общества. Общеизвестным открывателем этого направления считается ещё один стоявший у истоков кинематографической экспансии человек – Роберт Флаэрти.

Есть ли ещё в истории кино пример, когда фильм, созданный в начале века, совершенно не поддаётся разрушающему воздействию времени? «Нанук с Севера» – первая работа дотоле никогда не снимавшего фильмы человека, мгновенно завоевал симпатии тогдашних зрителей во всём мире и не перестаёт поражать до сих пор. Загадке этого удивительного феномена посвящено великое множество работ. Им одинаково восхищаются и обыкновенные зрители, и кинематографисты-постановщики, и документалисты, и киноведы, и антропологи.

Нужно было появиться фильму Флаэрти, чтобы стало понятно: фильм на документальном материале также может быть вполне самостоятельным художественным произведением. Уже в этом можно видеть серьёзный вклад в развитие кинематографа. На самом же деле урок Флаэрти гораздо значительнее.

Дело не в том, что «Нанук» рассказывал о малоизвестной жизни эскимосов (ещё операторы Люмьеров снимали экзотические народы в самых отдалённых уголках планеты, брали киноаппарат в экспедиции и этнографы). И не в каких-либо изошрённых драматургических приёмах, приключениях или интригах (фильм состоял из эпизодов, неторопливо рассказывающих о вполне обыденных занятиях, составляющих круговорот повседневного существования людей). И хотя Флаэрти часто приходилось из-за ограниченных возможностей ранней киноаппаратуры воспроизводить события, он всегда скрупулезно стремился добиваться предельной точности. Но главное – все эпизоды были тщательно отобраны и в совокупности создавали образ бытия конкретного человека в его взаимосвязях с семьёй, народом, природой, историей рода. В результате без каких-либо авторских деклараций, без экспрессивных преувеличений, очень

простыми средствами Флаэрти сумел передать зрителю своё ощущение высокой ценности естественной жизни маленького северного народа, живущего в гармонии с природой вдали от цивилизации на северной окраине мира.

Не будучи ни профессиональным кинематографистом, ни учёным-антропологом, Флаэрти показал, что существует другой подход, может быть, не заменяющий традиционные художественные и научные методы и даже не претендующий на их синтезирование, но послуживший толчком для создания нового направления творческой деятельности, которое позднее получит название «визуальная антропология». Воспользовавшись универсальным методом наблюдения, Флаэрти преодолел его высокомерную отстранённость, разрушив грань, разделяющую снимающего и участников съёмки. Уникальность его метода состояла в умении «входить в событие», становиться его соучастником, одним из незримых героев, что позволяло показывать жизнь людей изнутри, достигая предельной достоверности. И дело даже не в том, что, в отличие от большинства документалистов, Флаэрти подолгу жил вместе со своими будущими героями и к съёмкам 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 влюблённость буквально в каждом кадре [Флаэрти 1980].

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, приподнять 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 непривычных 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 усечённым. Пожалуй, только в визуальной антропологии потребность в полноценном проявлении киноязыка как нравственного отношения к всестороннему целостному отображению реальной действительности становится настоятельной.

Конечно, на практике здесь также можно встретить и популярные, и учебные, и сугубо исследовательские фильмы, даже рекламные. Но ещё в 30-е годы крупнейший антрополог XX века Маргарет Мид стала активно использовать в своих исследованиях киносъёмку, обосновав самостоятельность и полноценность киноинформации, обладающей специфическими возможностями, отличными от традиционно используемой письменной информации [Mead 1995].

С тех пор в рамках визуальной антропологии возникла 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, с годами приобретающий всё большую ценность. Как предмет исследовательского и учебного анализа, как сообщения на конференциях и семинарах. К этим материалам (как к исходным) могут обращаться различные авторы для создания разнообразных фильмов: исследовательских, учебных, популярных, фестивальных, музейных, телевизионных.

Термины «документация», «материалы», «сообщения» не должны рождать отношение к этим произведениям как к вторичным по сравнению с фильмами. Так как они предназначаются не для личного пользования автора, а для публичного предъявления, к ним неизбежно применяются эстетические требования, которые необходимо учитывать как во время съёмки, так и при окончательном оформлении сообщения. Поэтому даже архивные материалы должны подвергаться монтажной обработке, хотя и с определёнными ограничениями, вытекающими из принципов объективности и целостности и, следовательно, предполагающими необходимость максимального сохранения пространственно-временных характеристик «четырёх измерений» и, естественно, пятого – этического.

Важнейшим свойством визуальной антропологии является существование экранных сообщений в контексте прочей гуманитарной деятельности и антропологической информации [Александров 2007]. 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, добываясь выявления тех сторон отображаемой реальности, которые не доступны никаким другим средствам информации.

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.

Прогресс электронных экранных средств, резкое повышение роли визуальной информации в жизни общества, вовлечение в эту сферу большого числа производителей аудиовизуальных сообщений, не являющихся профессионалами-кинематографистами, наконец, всё нарастающий в связи с проблемами «открытого общества» интерес к глубинным различиям многообразных способов существования человеческих сообществ – всё это обещает дальнейшее развитие визуальной антропологии и переход в её рамках от традиционной ориентации на представление явлений действительности к выявлению присущей им внутренней сущности.

Занятия этими вполне практическими и уже широко (хотя и всегда с большим трудом) реализуемыми задачами современные визуальные антропологи в определённом смысле (хочется думать) отвечают завещанию, оставленному Павлом Флоренским почти сто лет назад, цитата из которого приведена в эпиграфе к статье [Флоренский 2000, 64].

БИБЛИОГРАФИЯ

- Mead 1995 – *Mead M. Visual Anthropology in a Discipline of Words // Principles of Visual Anthropology / Ed. P. Hockings. N.Y.: Mouton de Gruyter, 1995. Pp. 3–10.*
- Александров 2007 – *Александров Е. В. Межкультурный диалог // Обсерватория культуры. 2007. № 6. С. 134–142.*
- Базен 1972 – *Базен А. Что такое кино? Москва, 1972.*
- Вертов 1966 – *Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. Москва, 1966.*
- Флаэрти 1980 – *Роберт Флаэрти. Статьи. Свидетельства. Сценарии. М., 1980.*
- Флоренский 2000 – *Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. Москва, 2000.*
- Шкловский 1926 – *Шкловский В. Куда шагает Дзига Вертов? // Советский экран. 1926. № 32.*
- Эйзенштейн 1964 – *Эйзенштейн С. М. Стачка 24. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Избранные произведения. В 6-ти томах. Т. 1. Москва, 1964. С. 113–116.*

Материал поступил в редакцию 21.07.2014