

РАЗМЫШЛЕНИЕ НАД ФИЛЬМОМ

В.Л. Круткин, И.С. Комов

ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ И СОЦИАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА В ФИЛЬМЕ ДЭВИДА МАКДУГАЛЛА «ВОЗРАСТ РАЗУМА»

Рассматривается интерпретация визуальной антропологии Д. МакДугаллом в его фильме «Возраст разума». Этим фильмом он завершает двухлетний исследовательский проект по изучению антропологии детства на материале элитной школы современной Индии. Автор считает, что понятие «социальная эстетика», отсылающее к чувственным характеристикам социального и природного ландшафта, играет важную роль в объяснении процесса социализации. Визуальное знание, которое сообщается через изображения, рассматривается как средство постижения опыта других людей, отличное от традиционного словесного знания.

Дэвид МакДугалл — автор несколько десятков фильмов, отмеченных призами на престижных фестивалях. Он известен и как автор теоретических работ, где развиваются идеи, необходимые для того, чтобы снимать антропологическое кино и чтобы смотреть его. Такое сочетание теоретической рефлексии над природой антропологического знания и практической работы, воплощающей это знание в экранной форме, встречается редко (ANU 2002). Во многих публикациях по визуальной антропологии Д. МакДугалла упоминают в ряду таких классиков, как Р. Флаэрти, М. Мид, Р. Гарднер, Д. Маршалл, Ж. Руш, Т. Аш (Forte 2007). Фильм «Возраст разума» (2004 г., 86 мин), был показан на III Московском международном фестивале визуальной антропологии.

Визуальная антропология сегодня, как пишет Д. МакДугалл, «привлекает многих, хотя никто не знает, что это такое. К ней относятся как к одежде на вырост. Кто-то понимает ее как исследовательскую технику, другие как поле исследования, кто-то как средство публикации, иные же как новый подход к антропологическому познанию. Обострившийся интерес к визуальному — реакция на лингвистическую ориентацию послевоенного структурализма, постструктурализма, деконструкции и семиотики. Интерес к визуальной

сфере связан с тем, что антропологов все чаще не удовлетворяет разрыв между рассмотрением живых людей и терминами языка, на котором о них пишут. Не стоит забывать, что антропология создана все же больше из взглядов в поле, нежели чем из письма и чтения текстов» (MacDougall 1998: 61).

Если на ранних ступенях визуальной антропологии камера выступала неким дополнительным блоком, то сегодня предметом интереса все чаще становится реальность не только по ту, но и по эту сторону камеры. Человек с камерой перестает быть невидимым, актуальными для исследования становятся обстоятельства его письма (как оно возникает, в каких целях используется). Обнаруживается, что образами окружает себя не только исследователь, но и тот, кого он исследует. Задачи визуальной антропологии усложняются, к первой задаче — использовать визуальные образы в познании — добавляется вторая задача — исследовать, как используются визуальные медиа в культуре (Worth 1988: 190; MacDougall 1999a: 283).

Фильм «Возраст разума» повествует о школе интернатного типа для мальчиков на севере Индии. Здесь в свое время обучались представители научной и политической элиты, которым предстояло осуществлять важнейшие преобразования страны.

Данная школа изучалась и другими исследователями — Д. МакДугалл пишет, что его внимание к ней привлек работавший там прежде индийский антрополог Санджей Шривастава (MacDougall 1999). Это обстоятельство немаловажно. Д. МакДугалл не просто обнаружил «белое пятно», некое экзотическое племя, и снял об этом фильм. Большая часть «этнографическо-антропологических» фильмов (не только в нашей стране) снято именно в такой манере репортажа и путевых наблюдений, что вполне может быть интересным для телезрителей и полезным для карьеры в СМИ. Д. МакДугалл взял социальную реальность, уже достаточно исследованную традиционными методами, он попробовал увидеть там то, что остается за бортом традиционной словесной антропологии. В работе над проектом было отснято восемьдесят пять часов материала, из которого было создано пять фильмов. «Возраст разума» — последний в этом проекте.

Герой фильма — Абхишек Шукла, двенадцатилетний мальчик из Непала. Он с шести лет учится в интернатах (вначале в Катманду). Фильм во многом построен на его впечатлениях и рассуждениях. Чем похожи и не похожи школы и школьники? Какие учебные предметы он любит, а какие не любит? Он по-детски рассуждает о будущем, но весьма по-взрослому говорит о настоящем. Он вступает в возраст разума. Мальчика тревожит, что в Непале жизнь детей сопряжена с опасностью быть похищенными. Его забавляет, что мода зарождается в Париже, но уже через неделю она появляется в Катманду. Ему не слишком нравится повсеместная вестернизация Индии, однако, замечает он, «есть люди, которые делают такой выбор». Он отмечает, что «Непал никогда не был под иноземным владычеством, в отличие от Индии», но он тут же сокрушается, что «совсем недавно там даже иголок не производили». Д. МакДугалл показывает фрагмент первого урока, у нас складываются представления о философии школы — ребят учат не бояться

своего незнания, прямо смотреть в лицо любого человека, учат автономии, активности, ответственности. Абхишек не может не вызывать симпатии. Вот, например, загадка, которую он задает автору фильма: «Что находится всегда перед нами, но люди этого никогда не видят? Думают, что ответ — это «воздух», но правильный ответ — это «будущее»».

Однако задача автора — отнюдь не наше умиление. Мало ли снято фильмов о детях, начиная с семейных хроник и заканчивая профессиональным художественным (игровым или неигровым) кино? О любом из них речь можно вести с разных позиций — исторических, экономических, психологических, эстетических и т. д. Что означает антропологическое рассмотрение фильма? Можно ли выделить в некую рубрику «антропологическое кино»? Среди специалистов нет единодушия. Известный теоретик в этой области Д. Руби считал, что антропологическим может быть только фильм, который снят антропологом или под его руководством (Ruby 1996). Иначе считал К. Хайдер: «все фильмы этнографические: они рассказывают о людях. Даже если на экране появляются только облака или ящерицы, фильмы сделаны людьми, и таким образом отражают личную культуру тех, кто снял фильм, и тех, кто его смотрит» (Хайдер 2000: 13–14).

Значения фильма (эстетические, политические, исторические, антропологические и т. д.) могут вполне переплетаться, их актуализация зависит не только от его автора, но и от зрителя. Восприятие зрителя окажется окрашенным скорее в эстетические тона, если его внимание будет сосредоточено на экране как таковом, но в том же восприятии станут доминировать уже антропологические (научные) тона, если внимание зрителя последует дальше, по ту сторону экрана. Различаются и позиции авторов — в первом случае создатель фильма стремится приблизиться к опыту зрителя, во втором случае автор фильма стремится приблизиться к опыту изображаемых в нем людей (Шемякин 1998). Неигровое кино может быть высокохудожественным произведением талантливого автора, и этот продукт уникален и неповторим. Неигровое кино визуального антрополога должно быть рассчитано на возможность повторения, проверки полученных результатов и методов на другом материале. Хотя следует помнить, что успешный подход в одном обществе может оказаться невозможным в другом. Культурный стиль фильма должен совпасть с культурным стилем общества (MacDougall 1998). Простой зритель кино обычно мало что знает об авторе картины, вряд ли читал сценарий и критические статьи, и в этом совсем нет для него нужды. Он обычно смотрит фильм один раз. Чтобы раскрылось антропологическое значение фильма всего этого явно мало. Известно, что кино — это не только искусство, но и индустрия. Неигровые фильмы (об исследовательских не приходится и говорить) в целом уступают игровому кино в прокате, их судьба — это редкие фестивали, редкие программы на телевидении, редкие показы в учебных заведениях. Когда неигровое кино займет подобающее место в системе культуры, тогда у нас возникнут более реальные предпосылки для появления исследовательского кино, оно появится вместе со своим зрителем. Но произойдет ли это? О том, что сегодня это далеко не так, напоминают прак-

тически пустые залы интересных фестивалей визуальной антропологии.

Когда мы имеем дело со статьей или книгой, вопрос, каким шрифтом набран текст, не будет важным. В случае кинематографической репрезентации антропологической проблематики это уже не так. Репрезентация — это не «отражение» реальности, но письмо, в котором возникают значения. Камеры, пишущие светом, могут быть разными, отмечает Д. МакДугалл, — наблюдающими, интерактивными, конструирующими. Различия камер соответствуют разным целям, и здесь нет разной меры объективности (MacDougall 2005), хотя часто люди говорят о «правдивом» и «неправдивом» изображении, не обращая внимания на метафоричность этих слов. Как замечает А. Усманова, фикционализация имеет место практически в любом типе визуальных источников (даже помимо воли его создателей) (Усманова 2006: 26). Автор «Возраста разума» выбирает наблюдающую камеру, он считает, что именно она устанавливает нужные отношения между фильмом и зрителем. Фильм фиксирует его столкновение (как европейского человека) с одним из микрокосмосов индийской жизни. Что в этом микрокосмосе достойно внимания камеры?

Уже в первых кадрах мы видим многообразие лиц школьников и готовы выделять типажи, как бы напоминающие нам о многообразии природных и культурных ландшафтов огромной Индии. Фильм имеет дело с современностью, о которой часто говорят, что локальные культуры вытесняются мультикультуральной средой. Но двухлетняя работа над проектом, констатирует автор, показывает поспешность такого суждения — на деле дети живут как в локальных, так и в глобальных измерениях культуры.

Автор отклоняет философию позитивизма, в соответствии с которой считается, что переход от способности «глядеть» к способности «видеть» осуществляется силой логического мышления, когда преодолевается (как «ненадежная») легкость чувственных образов и с помощью языка строится словесная наука. Позитивизм незаслуженно принижает перцептуальное знание, а концептуальное знание наделяет верховными полномочиями.

Несколько десятилетий работы над визуально-антропологическими проектами по всему миру дают основания Д. МакДугаллу иначе расставить акценты. «Для того, чтобы иметь дело с визуальными изображениями, от нас потребуется нечто большее, чем мысленная легкость, которую дает нам язык. Есть специфичность и неподатливость образов, которая бросает вызов нашей обычной привычке переводить и суммировать» (MacDougall 2005: 2). Конечно же, письмо словами и предложениями отличается от письма монтажными планами. Если первое всегда тяготеет к завершенности и выводам, то экранные репрезентации как производные от перцептивного знания «это всегда дискурс риска и неопределенности» (Ibid: 6). Не в этом ли причины скептического отношения классической науки к визуальным репрезентациям? Но следует видеть, считает Д. МакДугалл, что платой за логическую определенность часто выступает разрыв с повседневностью, которая адресуется к чувственности и чувственностью пронизана. В любом кадре автор, а вместе с ним и зритель, начинает вглядываться в складки того ландшафта,

который адресуется к чувственности детей.

Д. МакДугалл планировал вначале изучать школу как место кросскультурного контакта и социализации. Но вскоре он обратил свое внимание на более прозаичные темы — на одежду, цветовую окраску предметов, мебель и обеденные приборы, характерные жесты и позы, интонации голосов, временные интервалы событий. Все это в совокупности производит эффект чувственной печати, которую школа накладывает на учеников, прибывших из самых разных культурных миров Индии.

Чувственные аспекты социальной жизни в антропологии изучались прежде всего в связи с искусством, ритуалом, религией. Но Д. МакДугалл обращает внимание на то, что сфера чувственно переживаемого ландшафта значительно шире. Поэтому следует расширить понятие эстетического, оно выходит за границы художественного и проективного опыта. Чувственно переживаемый социальный ландшафт конструируется самими людьми, неважно, что здесь нет выраженного индивидуального авторства, — это коллективный продукт, который, используя камни и землю, растения и цветы, звуки и запахи, пространство и время, адресуется к человеческой телесности. Д. МакДугалл отмечает, что чувственные аспекты социального ландшафта, идея габитуса привлекала внимание М. Мосса и П. Бурдьё. «Через наши чувства мы оцениваем наше окружение — темп жизни, доминирующие образцы цветов, фактур, движений, образцов поведения — и это сростается с тем, что мир делается близким или чужим» (MacDougall 1999).

Д. МакДугалл вспоминает, что когда впервые оказался в этой школе, его охватило ощущение театрального представления. Звучал звонок, и дети в особой одежде выбегали из помещений. Через два часа звучал другой звонок, и дети выбегали уже в другой одежде. Кто авторы этого спектакля, где его актеры и зрители? «Очевидно, мальчики непосредственно были сырым материалом этого произведения, на их телах эстетика школы была запечатлена, они же были и главной публикой» (Ibid.).

Фанаты киноискусства могли бы сказать, что «Возраст разума» — это «антикино», здесь нет изысканных ракурсов, изошренного монтажа и т. д. Однако аскетизм в работе камеры связан не с наивным допущением, что чем меньше «искусства», тем больше на экране правды «науки». Здесь Д. МакДугалл преследует другую цель — необходимо, чтобы эстетика автора не подменяла эстетику социального мира. «Моя рабочая гипотеза — эстетическое измерение человеческого опыта является важным социальным фактом, достойным самостоятельного серьезного рассмотрения, как и другие факты, такие как экономическое выживание, политическая власть и религиозная вера». «Эстетика в этом контексте имеет мало общего с понятиями красоты или искусства, а скорее с более широким рядом культурно обобщенного чувственного опыта» (Ibid.).

Посмотреть, и посмотреть внимательно, смотреть без камеры или с камерой, просто направить камеру и сделать ее видящей — это разные процессы чувственного плана, которые отличаются от логического мышления, считает Д. МакДугалл. Известно, что любые киноизображения подчиняются

не только логике происходивших перед камерой событий, но еще и зрительским ожиданиям, которые автор начинает учитывать, когда выбирает планы, строит кадр, монтирует (Аронсон 2000: 145). Кадрирование — это способ обратить внимание, способ организовать видение, где неизбежны как преувеличения, так и приуменьшения чего-то. Как сделать так, чтобы привнесения не оказались случайными, а потери не слишком великими? Помещая реальность в кадр, сообщая о ней, автор должен, считает МакДугалл, тем же жестом дать знать и о закадровой реальности. Кадрировать, но и показать, что же имеется вне кадрирования, несмотря на кадрирование. Получается, что он должен снимать как бы два фильма одновременно. Этой проблеме посвящены его недавние теоретические работы (MacDougall 2005: 4).

Кадрирование обостряет восприятие, оно может делать зрителей более наблюдательными, но оно может и притуплять реакции через привыкание. Замыслы автора могут оказаться отягощенными привычками аудитории. Вот почему создатели фильмов нередко вводят элементы случайности и неожиданности в свои работы, подчеркивая то, что остается вне кадра, несмотря на кадрирование. Эти приемы известны (по работам Жана Руша, например), когда снимаемый объект сам начинает участвовать в съемке. Д. МакДугалл пишет, что прием позволяет ограничить авторскую власть над камерой, сократить власть означающего над означаемым. С этим связана игра его героя Абхишека, когда, оставаясь в кадре, он начинает поворачивать камеру за объектив, рассуждая о том, что теперь находится в рамке. Попадающие в фильм реалии рождаются из инициатив героя. В поле внимания камеры оказывается обычная среда школы, в пространстве и времени которой живут как в малой общине юные граждане современной Индии.

Камера неотвязно следует за героем, даже непонятно, как автор сделал так, что его никто не замечает, он никак не влияет на происходящее. Мы видим, что в интернате у детей есть «банк», где можно получить карманные деньги на сладости. Социализация — это обретение опыта, в том числе опыта доступного и недоступного, вкусного и невкусного. За время съемки фильма Абхишек успеет с простудой попасть в школьную больницу, нам неспешно показывают процедуры лечения — это тоже чувственный опыт, камера покажет нам все интерьеры, планировку территории вокруг школы, образцы школьной формы, которую ученики носят, меняя ее в течение дня с непостижимой, как пишет Д. МакДугалл, регулярностью.

У каждого своя форменная одежда, как и у каждого свой личный порядковый номер, который ему присваивают при поступлении. Мы видим, как дети следят за чистотой территории и за своей обувью (значит, кто-то может осудить беспорядок). Порядок сообщается не словесными инструкциями, но всей той средой (пространственной и временной), в которую погружены ученики. Взрослых мы почти не видим. Можно, конечно, из книг узнать, что философия этой школы предполагает светское, нацеленное на идеалы рационализма образование. Но зритель фильма получает возможность увидеть, как это происходит, что придает концептуальным построениям особую достоверность. Абхишек устроит нам экскурсию в научный музей школы, в

мастерскую, где учат делать модели планеров. Ритуалы школьной повседневности особо связаны со спортивными занятиями. Колониальный взгляд создавал образ истощенного и феминизированного индийца, противостоять такому взгляду — это заимствовать у англичан систему телесных практик в сфере спорта, и не только в области игры, но и в общечитии, классе, актовом зале, школьной столовой, — отмечает Д. МакДугалл. Спортивные занятия в школе не только выстраивают отношения к прошлому, но и субординируют группы в настоящем. Регулярные взвешивания ребят позволяют соотносить их с нормой, но нормой является и то, что на спортивных соревнованиях младшие школьники своими оглушительными «речевками» платят дань поддержки старшим школьникам. Ритуалы игры поддерживают иерархию в группе. Д. МакДугалл пишет об этом в статье (MacDougall 1999). Экранная репрезентация позволяет увидеть и другое. Абхишек не горланит со всеми, идентификация с группой не исключает индивидуализации. Конечно, об этом тоже можно написать в статье, но только фильм показывает, как именно наш герой морщит нос в окружении шумных сверстников на стадионе.

«Визуальное знание (как и другие формы чувственного знания) обеспечивает нас первичным средством постижения опыта других людей. В отличие от знаний, передаваемых словами, то, что мы показываем в изображениях, не наделено прозрачностью — это другое знание, непреклонное и непрозрачное, но со способностью к утонченным деталям» (MacDougall 2005: 6). Бывают времена, пишет Д. МакДугалл, когда общественный мир кажется более очевидным через объекты или жесты (они адресуются к чувствам, в том числе к видению), чем через наши верования и институты (они адресуются к рассуждениям, образуют напрямую не видимый мир).

Герой фильма перестает быть просто объектом, не случайно, что в руках мальчишки появляется фотоаппарат, он тоже снимает мир. Становится понятным, что в сферу жизненного мира, который так интересует автора фильма войдут не только кадры, сделанные Д. МакДугаллом, но и кадры, сделанные Абхишеком, хотя мы их и не видим. Автор показывает нам, как в конце учебного года герой фильма наконец научится плавать. Заняв интерпретирующую позицию, мы могли бы пуститься в рассуждения о том, что в Катманду нет подходящих рек или у Абхишека там скорее всего не было бассейна. Но Д. МакДугалл считает, что понимание достигается не цепями интерпретаций, все более сужающимися, но воздержанием от интерпретаций. Интерпретации формируют миры «означающего», нужно всегда помнить о риске там и остаться, в то время как нам следует добираться до «означаемого» (MacDougall 2005: 6). В конце замечательного фильма герой молча покажет автору (и нам) свой выпавший молочный зуб. Это хорошо дополняет эпиграф к фильму из Джона Локка, где говорится о природе детства и о приходе возраста разума.

Литература

Аронсон О. Пустое время: Монтаж и документальность кино // Киноведческие записки. 2000. № 49.

Усманова А.Р. Советская визуальная культура как объект антропологического исследования. // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, В. Романова, В. Круткина. Саратов: Научная книга, 2006.

Хайдер К. Этнографическое кино. М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 2000.

Шемякин А. Документалист в поисках визуальной антропологии // Гуманитарный Симпозиум «Открытие и сообщаемость культур» (Российский фестиваль антропологических фильмов 23–30 августа 1998). М., 1998. <http://rfaf.ru/rus/library/>

ANU. The Australian National University. College of Arts and Social Sciences.

http://www.anu.edu.au/culture/staff/macdougall_d.php.

Forte M.C. Visual anthropology. Department of Sociology and Anthropology. Concordia University. <http://www.centrelink.org/ANTH398/index.htm>

MacDougall D. Transcultural Cinema // Ed. and with an introd. by L. Taylor. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MacDougall D. Social Aesthetics and The Doon School // Visual Anthropology Review. 1999. 15 (1). P. 3–20. <http://cc.joensuu.fi/sights/david2.htm>

MacDougall D. The visual in anthropology // Rethinking visual anthropology / Ed. by M. Banks, H. Morphy. Wiltshire: Yale University Press, 1999a.

MacDougall D. Corporeal image: Film, Ethnography, and the Senses. Introduction. Meaning and Being. Princeton: Princeton University, 2005. <http://press.princeton.edu/chapters/i8100.pdf>.

Ruby J. Visual Anthropology // Encyclopedia of Cultural Anthropology / Ed. by D. Levinson, M. Ember. New York: Henry Holt and Company, 1996. <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/cultanthro.html> Реферативный перевод этой статьи опубликован в: Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, В. Романова, В. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007.

Worth S. Studying Visual Communication. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988. <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/sintro.html>