

*Я. Панакова*

## ВИЗУАЛЬНЫЕ МЕТОДЫ: НА ПУТИ К ПОСТИЖЕНИЮ МИГРАЦИОННОГО ОПЫТА

*Радикальные изменения современной социальной реальности требуют другой антропологии: более гибкой, находчивой. Автор выступает за включение в антропологию все еще маргинального сегодня метода кино. Если в классической антропологии такие вопросы, как постижение инокультурного опыта и способ его репрезентации, вопрос интерсубъективности в поле или вопрос роли антрополога — «автора», заключались в скобки, то в случае применения метода кино они становятся непосредственной частью антропологического труда. По этим же причинам метод кино незаменим при изучении миграции.*

Науки не создают понятийное единство, которое им часто приписывается и из которого следует их большой авторитет в государстве. Даже многообразие их практик, из которого состоит область науки, не так уж резко отделена от других областей, как бы подсказывала идея сущностного отличия наук и искусства. Не существуют области, которые были бы «чисто научными», и другие, которые не могут быть ничем другим, как «чистым искусством», и между ними находилось бы пространство, в котором обе пересекаются. Наоборот, опыт искусства полностью опережает науки, прежде всего там, где происходят новые и поразительные открытия.

П. Фейерабэнд\*

Антропология приложила немало усилий для того, чтобы стать наукой, последовательно заполняя те области, которые обеспечивали бы ей подходящий инструментарий и способы репрезентации, и, как всякая наука, стремилась отгородиться от всего того, что ей не подходит. При этом границы ее все же остались достаточно подвижными и время от времени позволяли включить в антропологическую науку и более маргинальные подходы.

Современная социальная действительность изменилась настолько, что

---

\* Feyerabend P.K. Věda jako umění (Wissenschaft als Kunst). Praha: Ježek, 2004.

базовые положения антропологии требуют пересмотра\*. События современного мира опережают традиционные концепты и методы: транснационализм ставит под сомнение концепт мононационального государства, все увеличивающиеся потоки миграции изменяют традиционный взгляд на Другого/«чужого». Повсеместная гибридизация проблематизирует роль антрополога как романтического путешественника, изучающего отдаленное и экзотическое, усложнение дискурсивного пространства нарушает концепт антропологии как моста между западной наукой и «первобытным» знанием «дикаря» и т. п.

Итак, новая социальная реальность требует другой антропологии. Приятие другого взгляда на самого себя — это не простая задача. Переосмысление самой себя позволит антропологии по-другому взглянуть на окружающую реальность и не потерять из виду ее скрытые, но значимые явления.

В настоящей статье мы попытаемся переосмыслить две фундаментальные методологические проблемы антропологии, присущие ей с самых истоков: как изучать культурный опыт (проблема антропологического знания) и как его передавать другим людям, не испытавшим подобного (проблема репрезентации). Оба вопроса мы рассмотрим в контексте изучения современной миграции; нас интересует, как можно постичь столь многомерный и своеобразный опыт мигранта в инокультурной среде. Ответы будем искать в маргинализованной области антропологии — визуальной антропологии. Среди визуальных методов нас в данном случае больше всего интересует этнографическое кино. Мы попытаемся показать, какие именно свойства кино могут быть полезными в антропологическом научном поиске и, что очень важно, как эта периферийная область может обогатить ядро науки.

В своем исследовании мы исходим из работ знаменитого антрополога-кинематографиста Дэвида МакДугалла и его концепции рефлексивной, перформативной антропологии. В анализе особенностей киноязыка мы применяем концепцию Жюль Делеза относительно структуры протоязыка. Среди антропологов-кинематографистов, которые обрели понимание социокультурной трансформации и миграции через кино, следует отметить труды Жана Руша. Собственный исследовательский опыт продемонстрируем на примере съемки фильма *Полет чайки против ветра*.

В течение своей недолгой истории антропология принимала новые методологии то с недоумением, то с чрезмерной идеализацией, но, так или иначе, она всегда выступала за чистые научные методы и отрицала те подходы, которые проблематизировали ее научный язык. Все, что лежало за пределами научности, считалось вымыслом или искусством\*\*. Так неоднозначно антропология относилась прежде всего к визуальным методам.

---

\* Одной из первых и в каком-то смысле знаковой попыткой обозначить и реформировать существующие способы интерпретации культуры стал проект культурной критики М.М. Дж. Фишера и Дж.Е. Маркуса (1986).

\*\* Не случайно знаменитый французский антрополог-кинематографист Жан Руш назвал свою деятельность «научным вымыслом».

При возникновении антропологии как науки визуальная составляющая в виде иллюстраций и фотографий играла такую же роль, как и в естественных науках, в частности, в ботанике и зоологии. Визуальное оформление научного текста или доклада считалось хорошим тоном. Визуальность, однако, являлась неким приложением к этнологии как к проекту каталогизации исчезающего мира. Антропология XX в. относилась к визуальным методам еще более сдержанно, превалировала озабоченность языком, лингвистикой, вербальностью. Только лишь в 1960–1970 гг. антропологи начинают ставить под сомнение «прозрачность» текстов и проблематизировать себя как авторов. Критика текстов привела также к изменениям в исследовательских стратегиях и даже к пересмотру основного вопроса антропологии: как изучать другую культуру.

Сегодня ситуация в антропологии несколько другая. Акцент ставится не на способе письма, а на способе чтения; текст живет своей самостоятельной жизнью, на которую гораздо больше, чем автор, влияет тот, кто его читает. Научный текст не является больше рядом заключений и утверждений, а скорее неким отчетом об опыте «хождения в гости». Вызов многомерной социальной действительности отражается на антропологии: сколько антропологов, столько и антропологий (MacDougall 1998).

Тем не менее эта природа антропологии — впитывать разные влияния и подходы — мало относится к визуальности. Непостигаемость и неоднозначность визуальных кодов, с одной стороны, и их переводимость в иные читаемые коды, с другой, создают некоторое напряжение, которое может вдохновить ученых. Однако визуальность в этом отношении понимается лишь как некое противоречивое соприкосновение разума и воображения, которое время от времени может воодушевить, но не более того. Большинство антропологов до сих пор отвергают визуальность как правомерную составляющую антропологического научного поиска, их опасения в каком-то смысле оправданы: визуальность может нарушить дискурс «нормальной науки» (Kuhn 1962) и радикально повлиять на общепринятые методологические схемы и парадигмы антропологии, вплоть до основного ее понятия «культура».

### **Вербальное и визуальное**

Текст и образ — вещи несопоставимые, тем не менее, на наш взгляд, они должны рассматриваться в антропологии как равноценные. Этого можно достичь, только если не воспринимать визуальное через призму вербального, а попытаться выделить те особые характеристики визуального, которые в антропологическом исследовании могут оказаться бесценными.

Сопоставление вербального (письменного) и визуального возвращает нас к проблемам, которые мы определили выше: проблеме антропологического знания и проблеме его репрезентации. Казалось бы, вопрос визуального касается лишь проблемы репрезентации. Однако визуальная антропология не ставит под сомнение только неприкосновенность текста как единственного подходящего способа репрезентации антропологических

открытий. В действительности она рефлексивна и над тем, как мы познаем мир посредством слов и как — посредством образов. Как пишет МакДугалл, «“письменное” и “визуальное” не говорят *по-разному*, а говорят *разное*» (MacDougall 1998: 322).

Считается, что с помощью текста возможно адекватно постичь культурные отличия и культурные образцы. Письменная антропология, однако, сосредоточивается на однородных аспектах жизни в другой культуре, отделяет их от неоднородных явлений, и таким образом сгущает их в единое, монолитное описание. Письменная антропология — это прежде всего перевод. Этнографическое описание настолько изолирует детали, что повседневная рациональность другой культуры может в итоге представиться как что-то нереальное.

Знание, закрепленное в образах, другое. В отличие от языка, визуальность впитывает все, что дискурс не может поглотить и что потому похоже на «черную дыру в сердце вербальной культуры» (Mitchell 1995: 543). Визуальность, особенно кино, является не переводом, а аналогом зрения. Образы непосредственно связаны с референтами, и поэтому значения берутся из первоисточника. В отличие от письменной антропологии, которая говорит на понятийном языке и приводит к теоретическим выводам, кино находит причинно-следственные связи лишь в рамках определенного контекста. Кино может содержать научное открытие, но оно не будет представлено в виде терминов, а будет вытекать из антропологического понимания, непосредственно содержащегося в фильме.

### **Денотация и коннотация**

В понимании визуальности как денотативной системы присутствует позитивистское наследие антропологии: четкое разделение объекта и субъекта, знание как ряд ограниченных значений, описание Другого в третьем лице. «Онаучивание» антропологии в этом русле привело к весьма узкому применению визуальных методов в антропологии. Фотография, кино и другие виды визуальной деятельности понимаются здесь не более как средства описания и сбора данных. С точки зрения этого подхода они представляют собой лишь вспомогательное средство денотативной практики, которое акцентирует связь с реальными предметами.

Визуальная антропология, однако, способна достичь гораздо большего, чем простой каталогизации реальных предметов. Она может заполнить те пробелы в знании, которые после себя оставляет денотативная практика. Принцип аналогии, на котором построена визуальность, конечно, может восприниматься в науке как несколько чуждый. Чрезмерная неоднозначность, к которой этот принцип приводит, слишком усложняет дискурсивное поле, делает его непостижимым. Однако в данном видимом недостатке визуальности, наоборот, содержится огромный потенциал для антропологии.

Визуальность оставляет смыслы открытыми. Это позволяет зрителю самому создавать новые смыслы в зависимости от контекста и коннотации. По-

добная стратегия, конечно, возлагает на зрителя большую ответственность, поскольку он должен сам активно участвовать в восприятии и интерпретации антропологической работы. Кино представляет в этом смысле особенно богатый ландшафт значений, воображения и поиска. Зритель, который в нем окажется, может достичь антропологического понимания на основе собственного опыта. Знание, приобретенное таким образом, безусловно, более глубокое, чем знание, полученное на основе пассивного восприятия. Макдугалл пишет об этом так: «Большая часть киноопыта имеет мало общего с тем, что человек видит: он связан с тем, что конструируется в голове зрителя. Кино создает новую реальность, в которой главную роль играет зритель, по крайней мере он к этому призван. Поэтому значение передовых этнографических фильмов заключается в том, как теория и понимание воплощены в их структурах» (MacDougall 1998: 71).

Визуальность не обладает явностью текста. По этой причине множество этнографических фильмов\* было отвергнуто самими коллегами-антропологами за их невнятность и запутанность. Как нам видится, это не только многообразие коннотаций, которое приводит антропологов в недоумение. Помимо очевидного, общепринятого и постижимого значения — *studium* (Barthes 1981), образ обладает еще одним слоем значений, чем-то вроде *избытка значений* (MacDougall 1998). Этот слой внедрен в саму материю образов и не зависит от повествования или символизма в фильме\*\*. Барг его связывает с изображением (Barthes 1975: 56). В отличие от репрезентации, которая имеет дело исключительно со значением, фигурация — несемантическая категория.

Это качество визуальности очень важно для антропологии по нескольким причинам: во-первых, оно приводит к тому знанию, которое не постижимо посредством денотативной практики и репрезентации; во-вторых, освобождает адресата антропологической работы и дает ему возможность на основе неких и визуальных подсказок самому понять другой культурный опыт. В связи с этим антрополог теряет исключительную позицию посредника антропологического знания, своего рода демиурга инокультурного опыта. Наконец, меняется отношение к *Другому*: в мире, в котором «другие» стали нашими соседями, нельзя говорить *о них* в третьем лице, а следует разговаривать *с ними* или говорить *рядом* с ними (Minh-ha 1991).

Итак, визуальность приводит к очень важному сдвигу от денотации к коннотации, от описания к воображению. Антропологическое знание, таким образом, легитимизируется через несколько раз пережитый опыт, воплощенный сначала в жизни (в поле), потом в антропологической работе/фильме, и наконец, в сознании зрителей.

---

\* Например, «Я, негр» — *Moi, un noir* (1957) и «Сумасшедшие мастера» — *Maitres fous* Жана Руша или «Лес блаженства» — *Forest of Bliss* (1985) Роберта Гарднера.

\*\* Например, фильмы Стэна Врекиджа работают прежде всего с этим первичным качеством визуальности; казалось бы, они непонятны, потому что *избыток значений* нарушает принятые схемы мышления. Однако и наиболее капризный зритель может достичь уровня такой визуальной компетентности, чтобы не только постичь этот слой значений, но и свободно передвигаться по нему и в какой-то мере наслаждаться им.

## Внутренняя рефлексия

Различие письменной и визуальной антропологии не только в том, как каждая из них создает значения. Важно также, как контролирует значения текст и как — образ (MacDougall 1998).

Письменное слово, казалось бы, оставляет авторство прозрачным. Посмертное издание дневника Бронислава Малиновского вызвало потрясение в антропологическом сообществе. Его антропологический труд (Аргонавты западной части Тихого океана — *Argonauts of the Western Pacific*, 1922) с одной стороны, и дневник (Дневник в строгом смысле этого слова — *A Diary in the Strict Sense of the Term*, 1967), с другой, представляют собой два абсолютно разных текста, словно опыт одного и того же человека был в том же месте и в то же самое время каждый раз совершенно другой. Этот случай привел антропологов конца 1960–1970-х гг. к радикальному пересмотру позиции антрополога — полевого исследователя и антрополога — автора текста. Основательно изменилось также отношение к изучаемым субъектам и к читателю.

Антропологи согласились, что язык может ввести в заблуждение и что чтение часто зависит от обстоятельств. Так называемая рефлексивная антропология вернулась к прежним отношениям антрополога и информанта в поле и вызвала к тому, чтобы этот полевой опыт отражался прямо в тексте. Данное знание, связанное с опытом и эмоциями, для антропологии очень важно, однако с целью сохранения научности антропология его часто заключала в скобки. Но прежние вопросы и сегодня актуальны: как читателю/зрителю передать полевой опыт, опыт разделения другой культуры (других культурных образцов и практик) с ее носителями? Какую позицию должен занимать антрополог? Остается ли он таким же, каким был в поле, как он сможет легитимировать авторство научного текста?

В отношении к контролю значения образ тоже не безупречен. Его иконическая сущность и способность сохранять связь с действительностью через прямую референцию ведет часто к заблуждению: образ воспринимается не как репрезентация действительности, а как сама действительность. Особенно в кино, которое сохраняет конкретные детали и некую последовательность событий, зритель легко поддается тотальности и всесилию конкретного образа, он забывает о том, сколько возможных образов могло возникнуть в той самой точке во времени и в пространстве, когда, однако, была запечатлена в гранулы серебра или записана на видео именно эта картина. Возникновение одного образа всегда связано с исключением и отвержением тысячи других столь же возможных и столь же осуществимых образов.

Однако саморефлексия проявилась в визуальной антропологии несколько раньше, чем в письменной антропологии. Особенно это касается этнографического кино. С середины 1960-х гг. автор в открытую признает себя в фильме, и делает это не просто через свое физическое присутствие в кадре, а через раскрытие своей эпистемологии, которая лежит в основе фильма (например, «Брачные верблюды» — *The Wedding Camels* Дэвида МакДугалла, 1977). В случае, когда автор сам присутствует в кадре, он занимает позицию

наравне с остальными как человек действующий («Хроника одного лета» — *Chronique d'un été* Жана Руша, 1961). Независимо от стратегии съемки (наблюдение, участие, реконструкция, индукция и т. п.) усилие автора направлено на то, чтобы освободить фильм от анонимности и скрытности метода, который его породил.

Этот сдвиг восприятия в кино повлиял, естественно, и на стиль киносъемки. Множество его аспектов имеет прямые аналогии с тем, что несколько позже происходило в письменной антропологии. Камера словно приросла к плечу кинематографиста, т. е. двигалась вместе с ним и стала более личной, непосредственной. Она больше не представляла собой вид на действительность через окно, а акцентировала контакт между автором и другими людьми. Сам контакт с камерой стал тоже очень значимой составляющей полевого опыта: табу прямого взгляда человека в камеру было преодолено. Наоборот, в нем чувствовалась связь всех трех присутствующих — полевика-кинематографиста, информанта и зрителя.

Этнографическое кино осталось сильно нарративным, но модели повествования изменились: начала доминировать структура коллажа и смешение жанров. Словно замкнулся круг: этнографическое кино вернулось к первым кинематографическим экспериментам Дзиги Вертова, которые еще в 20-х гг. XX в. повлияли на романы Дос Пассоса, чей монтаж литературных отрывков разных жанров в свою очередь напоминает современные литературные стратегии обогащения письменной антропологии.

Вернемся к автору. Критика прозрачности текста привела пишущих антропологов к созданию метадискурса, который, скажем так, выделил бы метарамками те рамки, ту систему отсчета, в которой работает тот или иной антрополог. Казалось бы, подобная стратегия нам дает достаточную информацию об авторе, его жизни, деятельности и методологии, чтобы считать ее точкой отсчета научной истины, представленной в самой монографии. Эта внешняя рефлексия, однако, сохраняет иллюзию, что автор, так или иначе, в конечном счете может стать явным, «прозрачным» (MacDougall 1998 и др.). Намечается еще одно последствие: вместо того чтобы сам текст стал полем воображения, интерпретации и новых идей, привилегизируется дискурс, который его окружает. Внимание обращено не на суть, не на научную работу, а на то, что лежит по ту сторону ее.

Текст и фильм на самом деле уже подразумевают автора. Поскольку кино способно создавать контексты в самом себе, оно является наглядным примером того, что вместо внешней рефлексии, воплощенной в метадискурсе, следует развивать внутреннюю рефлексия, составляющую часть самой работы антрополога. Позиция автора никогда не является единой и одномерной и больше напоминает динамический поиск ответов на заданные им (или средой) вопросы. Поэтому сам фильм должен включить зрителя в этот процесс и вместе с автором пережить его заново в самой структуре фильма. Зритель не должен ограничивать себя тем, что говорит автор: он должен видеть автора и его отношение к изучаемому полю в самой материи фильма.

Этнографическое кино не требует явных ссылок на тот факт, что работа

антрополога — лишь конструкт. Подобное, как нам видится, возможно также в тексте. Как пишет МакДугалл: «Самое значимое заключается в том, во что автор наиболее глубоко вовлечен» (MacDougall 1998: 89). Внешняя рефлексия направлена больше на людей из культуры антрополога — читателей и коллег. Может ли антрополог позволить себе оставаться в рефлексии этого рода, если его монографии читают (и фильмы смотрят) те, с которыми он общался в поле? С нашей точки зрения, определенно нет.

### **Опыт и аффективное знание**

Эпистемологическая система антропологии состоит из нескольких уровней. В поле — это описание объектов и явлений в полевом дневнике так, как они существуют в социальной действительности. Дальше идет первичный анализ, цель которого — выявить отношения между объектами и субъектами. Результатом последующего анализа является теория. Эти уровни известны даже студентам, обучающимся антропологии, — бакалаврам.

Однако в цепочке описательного, структурального и объяснительного знания, как точно подметили МакДугалл (1998), Кэтрин Расселл (1999) и др., не хватает определенного вида знания, которое совершенно необходимо для постижения инокультурного опыта: это аффективное, эмоциональное знание. Оно исходит из полевого опыта и непосредственно воплощается в нем. Оно отражает как личные переживания антрополога-полевого, так и его контакт с носителями другой культуры. Аффективное знание было как раз представлено в дневнике Малиновского, оно завораживает своей прямоотой и откровенностью в книге Леви-Стросса «Печальные тропики» — *Tristes Tropiques*, 1974.

Как ни странно, именно одна из самых значительных составляющих антропологии — полевой опыт, в силу принятой традиции, автоцензуры антропологов или боязни потерять «научность», не заняла то место в науке, которое ей по праву принадлежит. Возможно, что текст, за исключением беллетристики или личных дневников, не может постичь все детали опыта подобного рода. Однако, как нам кажется, визуальность, в частности фильм, обладает многообразием семантических, несемантических, кинестетических, звуковых и других средств, которое позволяет постичь, осмыслить и передать эмоциональную насыщенность контакта с другой культурой.

Ниже мы представляем таблицу, в которой совмещены, с одной стороны, эпистемологическая система антропологии так, как ее описал МакДугалл, и с другой стороны, категоризация протоязыка по Делезу. Сам МакДугалл увидел корреляцию между аффективным видом знания и образом-эмоцией Делеза. Несмотря на то что Делез ограничил применение своей теории лишь игровым кино, сами категории протоязыка, как нам видится, соответствуют природе неигрового, в частности, этнографического кино.

**Соотношение структуры антропологии и протоязыка кино  
(согласно подходам Ж. Делеза и Д. МакДугалла)**

Вид знания	Область	Уровень антропологии	Протоязык кино	Части речи
Описательное	Факт	Этнография	Perception-image (образ-перцепция)	Имя существительное
Структуральное	Отношение	Этнология	Action-image (образ-действие)	Глагол
Аффективное	Опыт		Affection-image (образ-эмоция)	Имя прилагательное
Объясняющее	Теория	Антропология	Movement-image (образ-движение)	Текст

Делез определяет образ-эмоцию как интервал между восприятием и действием, как тождество между субъектом и объектом, как способ, каким субъект воспринимает себя самого *per se* и себя самого внутренне переживает. Эмоция относит движение к определенной «характеристике» как пережитому состоянию (Делез 2004: 117). Мы осмысляем далеко не все, что нас интересует, и отвергаем не все, к чему равнодушны. Каждый наш опыт многомерен и по-разному нашим сознанием поглощен, «обработан». Какие-то его осколки переходят в действие, какие-то становятся предметом восприятия и какие-то воплощаются в интервале между восприятием и действием в виде эмоций.

МакДугалл об этом пишет так: «[...] Мы преломляем в себе отношение между тем, что мы определяем, и тем, как оно может действовать или как мы можем действовать по отношению к нему. Это преломление существует как дополнение к предмету и *возможность* его действия: оно относится к обоим. Антропологическое знание можно трактовать именно в этих категориях, и проблему передачи этого знания можно рассматривать относительно анализа структуры кино (или протоязыка). Я могу знать сам предмет, его применение и назначение, но я все же знаю мало, пока я не знаю предполагаемой особенности его *применения*» (MacDougall 1998: 82).

Верно, что понимание явлений и практик другой культуры, которые годами воплощались в жизненном опыте ее носителей, будет всегда неполное, частичное. Очень часто антропология пользуется метафорой, чтобы как можно больше приблизить это «непередаваемое» знание. Тем, что визуальность предлагает испытать и пережить отношения и связи между предметами, их объективным применением, намерениями субъектов и эмоциональной насыщенностью происходящего в другой культуре, она расширяет границы нашего понимания.

## Визуальность и миграция

Наша озабоченность в антропологии опытным знанием, и, в частности, его эмоциональной составляющей, неслучайна. В процессе исследования мы пришли к заключению, что постичь микроуровень миграции невозможно через ее внешние, видимые признаки. Более того, недостаточно их простого описания. Настоящие перемены в восприятии и дискурсе мигрантов возможно понять только тогда, когда мы рассмотрим миграцию как опыт, воплощенный в жизни индивида. Рука об руку с этим идут эмоции: они невидимы, часто не артикулируемы, но они выражают то, как мигранты пропускают через себя как через фильтр содержимое инокультурной среды.

Способ, с помощью которого можно изучать аффективное знание и отразить в антропологии жизненный опыт, мы обозначили выше: это визуальность, прежде всего кино.

Здесь следует сделать два уточнения: когда мы говорим об опыте или эмоциях, мы никоим образом не прикасаемся к психологии. В данном случае эмоции понимаются как социальные агенты и тесно связаны с тем, как индивиды в контексте социальной действительности переживают культурные императивы, которые на них возлагаются. По отношению к визуальности нужно отметить, что мы ни в коем случае не отрицаем легитимность (научного) текста и оба эти средства — письмо и визуальность — используем в соответствии с их назначением и возможностями, причем первичным остается текст, а визуальность раскрывается *рядом* с текстом.

Применение визуальных методов в исследовании миграции имеет некоторые другие обоснования. Миграция, в частности контакт с инокультурной средой и попытка включиться в эту среду, всегда связаны с неопределенностью и неоднозначностью.

В постижении противоречивой социальной ситуации, в которой привычные культурные образцы и модели перестают соответствовать социальной действительности, как раз незаменимо кино. Противоречие социальных императивов очень сложно описать в виде текста, так как неоднозначность приносит с собой и много недомолвок. Кино вызывает наш интерес прежде всего как подход, посредством которого можно было бы запечатлеть те аспекты миграционного опыта, которые не поддаются вербализации.

Наглядным примером этого подхода является фильм Жана Руша «Сумасшедшие мастера» (*Les Maitres Fous*, 1953–1954). Руш в нем отрицает великие повествования антропологических монографий, претендующих на тотальную, абсолютную истину. Случайность, неожиданность и интимность были еще в 1950-х гг. для антропологии табу. Было непредставимо, чтобы антрополог в тексте описал традиционный ритуал северонигерийского племени хауса, в котором его участники надевают одежду, свойственную западной цивилизации. Руш понимал, что кино позволяет антропологии выйти за свои пределы и увидеть существующую реальность такой, какая она есть, а не такой, какой она может представляться в принятой парадигме. Сам противоречивый факт, что люди хауса используют в традиционном обряде костюмы французских офицеров или дам, привел Руша к мысли о том, как пос-

редством изменения культурных кодов сообщество пытается примириться с колонизацией.

Подобные моменты показывают, что этнография может быть достаточно сюрреалистическим видом деятельности. В одном образе скрываются два разных культурных значения; несочетаемость двух систем координат вызывает смех. Как пишет Д. Клиффорд: антропология, пересекая культурные реальности, всегда находится на грани сюрреального, но она старается нейтрализовать то, что Малиновский назвал «коэффициентом странности» посредством разумного объяснения культурного перевода (Clifford 1988: 151). Подобные культурные нелепости, однако, очень важны, и на них следует обратить внимание. В данном случае то, что затуманил текст, нам позволил увидеть фильм.

Помимо значимых перемен в культуре кино позволило запечатлеть также аффективный опыт относительно данного обряда. Критики Руша не могли принять натурализм происходящего: брутальность транса, пена у рта, выпученные глаза, стеклянный взгляд. Привыкшие к тому, что антропологический перевод сглаживает противоречия, грубость и непосредственность культурных явлений, они могли выдержать сеанс, лишь закрывая глаза рукой. словно антропология все эти годы занималась тем, чтобы «дикарей» сделать дикими постольку, поскольку это позволяет европейское представление о дикости.

Сегодня мы уже можем себе представить, что эскимосский участник Праздника кита наденет вместо кухлянки майку с надписью «I love Alaska», которую ему подарил гость, приехавший на Чукотку по специальному культурному обмену. Даже более того: осведомленный о внешнем дискурсе аутентичности, сам эскимос надел бы для основной части праздника поверх этой майки кухлянку (хоть и из фабричной ткани). Речь здесь не идет о том, что для участника аутентично и что, наоборот, — «показуха», или какие в изучаемом сообществе присутствуют взаимные культурные влияния. В этом контексте более важно, как антрополог узурпирует контроль над значением. Как раз в тексте достаточно просто проигнорировать те явления, которые не соответствуют принятому представлению об изучаемом сообществе. Антрополог, таким образом, легитимирует свою исключительную позицию наблюдателя.

Помимо этого кино способно отразить существующий комплекс контекстов и мельчайших оттенков значений. Подобно изучению дискурса, для которого важен сам факт интонации (с нашей точки зрения, это предельно важно для анализа любого интервью), для большего понимания миграции немалую роль играет наличие нескольких контекстов. Именно кино обладает одновременно предельной конкретикой, с одной стороны, и интерконтекстуальностью, с другой. То, что в одной ситуации наглядно, может в другой проявиться как некое мерцание. Антропология, которая передает подобное, осознает, что это именно отношение между высказанным и недосказанным, которое в сообществе порождает невероятную силу (MacDougall 1998: 80).

Кино также способствует выходу на малоизученные аспекты миграции

или возможности утвердиться в тех, которые были отмечены в прежней полевой работе. Положительной чертой кино является способность выразить именно конативный и аффективный аспекты жизненной ситуации мигранта. Поскольку съемка фильма всегда требует усилий и интереса со стороны всех, кто в ней принимает участие, она создает некий совершенно новый контекст разделяемого опыта. Если интервью является скорее пересказом чего-то третьего — прошлого или будущего, ощущений или мыслей, и настоящее интервью рефлексивируется лишь отдельно от информанта, то съемка фильма требует взаимного понимания сиюминутного, в противном случае она сорвется.

Дополнительно меняется и отношение между антропологом и информантом. Диалог с Другим подразумевается в самой киносъемке этнографического фильма. Руш пытался преодолеть подход, который был связан с наследием колониальной антропологии, ставивший в оппозицию субъект (европеец, наблюдатель) и объект (третий мир, информант). Антропология решила проблему «экспорта культуры из колоний»; неигровое кино находилось в поиске методов съемки, которые позволяли бы постичь повседневную действительность. Руш не различал эти две проблемы, а воспринимал их как одно целое.

В истории этнографического кино до Руша субъектно-объектное отношение по сути не решалось. Это очевидно у Роберта Флаэрти, который совмещал чисто европоцентрические подходы (выбор «актеров», реконструкция несуществующих культурных практик и т. п.) с включением протагонистов в кинопроцесс, которые имеют возможность прокомментировать отснятый материал. Позже биполярность субъект – объект была ослаблена методом скрытой съемки (*concealed camera*) и постороннего наблюдения (*direct cinema, living camera*). Эти два метода, однако, данной проблемы не решают, а вытесняют ее. Руш был более последовательным. Это очевидно прежде всего в фильме о трудовых мигрантах, нигерийцах, ищущих жизненное счастье в Абиджане — *Я, негр (Moi, un Noir, 1957)*. Усилие Руша было направлено на то, чтобы участие антрополога-кинематографиста и информантов-субъектов фильма органически вписалось в саму структуру фильма.

Руш назвал свой метод киносъемки *cinétranse* (кино как экстаз, транс, отрыв) и весь исследовательский подход *l'antropologie partagée* (разделяемая антропология).

*Cinétranse* выражает интенсивный *этнодиалог*, в котором буквально все, снимающий, снимаемый и зритель, дышат и двигаются в одном ритме и понимают друг друга без перевода или субтитров. Кинокамера — это лишь средство, которое может углубить происходящую социальную реальность, но в состоянии экстаза она становится лишь фоновой составляющей почти что мистического взаимоотношения антрополога с информантами.

*Разделяемая антропология* основана на взаимности отношений между антропологом и информантом. Оба в равной мере участвуют в кинопроцессе. Руш не ограничился тем, что информанты выступают в фильме, предлагают темы или комментируют отснятый материал. Руш сам учил своих

информантов, как на площадке записывать звук, как пользоваться камерой и т. д., и включил их в непосредственную съемку фильма\*. Антрополог-кинематографист таким образом сам отказывается от исключительной позиции наблюдателя. В то время когда он словно приобретает культурную компетентность для жизни в другом сообществе, информант изучает технику, которая направлена на постижение его же культурного мира\*\*. Если антрополог сам появляется перед камерой — то в роли равноправного участника происходящего события.

Фильм тогда не является иллюстрацией того, что антрополог раньше изучил в поле, или совместным хэппенингом особого рода. Фильм — это скорее поле, где обе стороны раскрывают новое познание о себе, о своей культуре. Обратная ссылка является необходимостью: она не сводится к простому комментарию информанта, но может приобрести форму личного, интимного комментария, как в фильме *Я, негр*. Оумароу Ганда алиас Эдвард Дж. Робинсон, говорит о себе, от своего лица и комментирует свою жизнь так, как он ее видит и чувствует.

Кино сохраняет переплетение контекстов, которое предлагает нам сама жизнь. Постигание истины в кино — несколько неправильно поставленный вопрос. Фикция часто более истинна только потому, что создает собственный контекст, тогда как неигровое кино и антропология работают с контекстами реальной жизни (Tomaselli 1996: 219).

Так называемую *киноправду* следует понимать больше на уровне жизненного опыта, который вместе переживают антрополог-кинематографист, информант-субъект фильма и зритель. Фильм — это живой организм, в котором его герои буквально протекают как жизнью; структура фильма построена так, чтобы пространство и люди в нем двигались в естественном для них ритме и чтобы этот ритм дальше отразился на фильме как таковом. Накопление разных контекстов, образов и представлений очень близко к тому, что Клиффорд Гирц назвал плотным описанием (*thick description*). Однако фильм идет еще дальше: он уплотняет значение не в форме описания, а в форме опытного познания, воплощенного в жизни.

---

\* Некоторые из его информантов, например Оумароу Ганда, даже стали первыми африканскими кинематографистами. Руш, говоря, был строгим учителем и в процессе киносъемки все-таки оставался руководителем..

\*\* Подход Руша был превзойден в эксперименте Сола Ворта и Джона Адэйра, когда первичными и доминирующими наблюдателями были сами индейцы навахо (см.: Worth S., Adair J. Through Navajo Eye. 1972. [www.isc.temple.edu/TNE/PDFs](http://www.isc.temple.edu/TNE/PDFs)). Так как целью эксперимента было изучить особенности их визуального восприятия, антропологи научили информантов лишь азам фотографии и киносъемки, а сам творческий процесс зависел от выбора, воли и воображения информантов.

### **Полет чайки против ветра\*: северяне в Санкт-Петербурге**

Исследование социокультурной трансформации мигрантов, выходцев из Сибири и с Дальнего Востока, учащихся и временно проживающих в Санкт-Петербурге, изначально не предполагало применения кино как исследовательского метода. После трех лет дипломного исследования, основанного на методах наблюдения, проведении глубинного интервью, опросов и карточной методике, мы пришли к заключению, что в полученном материале не хватает аффективного аспекта миграционного опыта. Более того, мы понимали, что знание, приобретенное в поле, не передает в тексте те оттенки и нюансы, которые связаны с инокультурным опытом.

Как исследователю и временно мигранту в одном лице (словачка, временно проживающая в Санкт-Петербурге) мне недоставало прочной связи между полевым опытом, антропологической работой и жизнью. Исходя из философии кун-фу, что познание следует пережить и что настоящее знание должно воплощаться в жизненном опыте, мы стали изучать другие подходящие методы. В визуальных методах мы нашли временной приют; для нас они являются альтернативой вербальных методов не в смысле замены, а в смысле дополнения. Основываясь на вышеупомянутых свойствах кино и полученных основных навыках киносъемки, мы решили взглянуть на предмет исследования через кино и вместе с ним.

Нашей целью было включить в антропологическое знание такие значимые аспекты социальной жизни, как субъект и его опыт. Поскольку каждый опыт воплощен в жизни, реальной, физически ощущаемой, мы попытались постичь эти качества социальной жизни посредством кино. В подобном плане антропология должна стать более телесной, соматической. Ведь чувствительное переживание культуры столь же важно, как ментальное рассуждение о ней. Как передать читателю антропологической статьи, что моя информантка ненавидит свою культуру, потому что ее заставляли одевать кухлянку, шкура которой отвратительно пахнет? В художественной литературе имеется богатый перечень выразительных средств. Это, пожалуй, интересная метафора: культура, которая плохо пахнет. Научный текст, однако, позволяет лишь частично передать подобное ощущение. Кино, используя приемы монтажа, разнообразия ракурсов, качества света и другие выразительные средства, может проникнуть внутрь жизненного опыта индивида, носителя культуры.

Субъективное ощущение северянина, приехавшего в мегаполис, мы выразили через динамический, параллельный монтаж города (пробки, транспорт, очереди, камин, дым, дороги и т. п.) и крупного плана лиц петербуржцев. Лейтмотив фильма — это содержание традиционного танца «Полет чайки против ветра». Сам код исходит из поля, но сравнение миграционного опыта с попыткой чайки найти правильное течение и преодолеть ущелье является авторским вкладом. Тем не менее этот концепт обсуждался с информантами и был ими положительно принят.

---

\* *Полет чайки против ветра*. 2005. Ярослава Панакова (Багдасарова). ФАМУ. 15 мин., ч/б, 16 мм.

Как нам кажется, кино способно создать психологические и соматические формы межсубъектности между информантом и адресатом антропологического труда (этнографического фильма). Идентификация с носителем другой культуры происходит в нашем фильме через синхронизацию с ритмичным движением северянок-танцовщиц. Также она происходит в момент объединения нескольких контекстов: в образе — обряд очищения комнаты и короткие блики танцующих парней, в звуке — горловое пение и бубны.

Осмысление субъективного восприятия представлено и в сцене на Финском заливе. Место само по себе очень кинематографично, фотогенично. Для нас был важен факт, что некоторым информанткам (чукчанкам и эскимоскам) он напоминает родную природу. Эта часть является кульминацией в фильме, так как выражает двойственное положение многих временных мигрантов: с одной стороны, поиск чувства дома в инокультурной среде, вызывающего воспоминания о родине, а с другой, сомнение в том, можно ли вернуться на родину.

Этнографическое кино в этом смысле может быть межконтекстуальным и как таковое содержать: диалог, обмен взглядами, параллельную интерпретацию, сближение точек зрения. Это соотношение контекстов может быть закреплено в самой технике монтажа или способе съемки. В нашем фильме это проявляется в переплетении разных взглядов, традиций, значений: критической позиции преподавателя родного языка, мнений заведующей студией танца, авторского взгляда на город посредством значений, полученных в поле, интимных монологов нескольких северянок (особенно Вики), стереотипов представлений о Петербурге, чукотского горлового пения и русской поп-музыки.

При съемке фильма мы отказались от метода стороннего наблюдения. Причиной такого решения было то, что мы хотели постичь не столько присутствие субъекта в инокультурной среде, сколько его восприятие этой среды. Метод наблюдения в кино исходит из предположения, что если жизнь в сообществе снять длинными кадрами с синхронным звуком, без вмешательства автора, и потом в монтаже эти кадры объединить в соответствии с контекстом, то мы получим достоверную картину социального взаимодействия. Кинематографист поэтому снимает «втихаря», не вмешиваясь якобы в жизнь Другого; кино подобного рода предлагает не субъективный взгляд, а скорее взгляд на субъект. Как ни парадоксально, стратегия наблюдения в кино противоречит представлению об антропологии как о «хождении в гости», как о встрече с другой культурой. Императив невидимой камеры (и невидимого антрополога-кинематографиста) приводит к тому, что наблюдаемый и наблюдающий остаются в своих отдельных мирах, заперты в своих еле слышных монологах.

Наши усилия были, наоборот, направлены на то, чтобы этнографический фильм был прежде всего о встрече. Познание часто возникает из контакта с Другим, из того самого факта, что антрополог как Другой присутствует в жизни сообщества. Физически мы предпочли остаться в предкамерном пространстве, но включились в фильм другим образом: через соучастие с

информантами в развитии представленных контекстов, посредством разговоров с северянами, с помощью способа съемки, через ссылки на автора, сделанные северянами, например Вика говорит по телефону с братом: «А рядом Яра стоит, Яра, которая нас исследует. Мы сейчас фильм снимаем».

Безусловно, наш опыт применения кино в антропологии имел некоторые неточности. Выбор тем и мест был обусловлен технологией съемки (плёнка 16 мм имеет ограниченную чувствительность и не позволяет снимать в пасмурных или темных условиях, кинокамера Болекс не позволяет осуществлять съемку с синхронным звуком). Монтаж фильма определялся внутренними кинематографическими качествами отснятого материала, а не строгой последовательностью фигур танца. Этот момент был критически воспринят руководителями студии танца, которые настаивали на правильном порядке традиционных танцев. С другой стороны, параллелизм в монтаже материала съемок города и северян положительно восприняли студентки, подчеркивая урбанистический фактор в изменении северян и северной культуры.

Точка зрения самих северян демонстрирует важную составляющую этнографического кино — обратную связь, исходящую от субъекта фильма как зрителя. Вика переживала этот опыт особенно интенсивно. Сразу после просмотра не находила слов. На следующий день позвонила и долго с воодушевлением рассказывала о своих впечатлениях от фильма. Для нас эти слова имели огромную ценность; они указывали на тот особый опыт, который мы пережили вместе и посредником которого стала на какое-то время кинокамера. Можно утверждать, что уникальные отношения антрополога с информантом резонируют в отношениях антрополога — автора фильма и зрителя. Это тем более ценно, что сегодня зрителем этнографического кино часто является сам информант.

В заключение хочется подчеркнуть, что достоинства съемки этнографического кино должны иметь некое продолжение в теоретической работе. Однажды разделяемый с информантами опыт должен получить отголосок в понимании не только артикулируемого, но и переживаемого предмета изучения и должен в итоге сформировать более полное представление об изучаемом явлении. Всегда стоит помнить, что кино не обогащает письменную антропологию через характерные для нее свойства, а, обладая своей особенностью, приносит нам другое, столь же ценное и никак не заменимое знание.

### **Литература**

Делез Ж. Кино 1. Образ-движение. Кино 2: Образ-восприятие. М.: Ad Marginem, 2004.

Barthes R. The Pleasure of the Text. New York: Hill and Wang, 1975.

Barthes R. Camera Lucida. New York: Hill and Wang, 1981.

Clifford J. The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge: Harvard University, 1988.

- Kuhn T.S. The Structure of Scientific Revolutions. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- Feyerabend P.K. Věda jako umění (Wissenschaft als Kunst). Praha: Ježek, 2004.
- MacDougall D., Young C. Ethnographic Film and the Film Culture of 1960s // *Visual Anthropology Review*. 2001–2002. Vol. 17. N 2. P. 81–88.
- MacDougall D. Films of Memory // *Ibid.* 1992. Vol. 8. N 1. P. 29–37.
- MacDougall D. Subtitling Ethnographic Films: Archetypes into Individualities // *Ibid.* 1995. Vol. 11. N 1. P. 83–91.
- MacDougall D. Transcultural Cinema / Ed. L. Taylor. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Mitchell W.J.T. Interdisciplinarity and Visual Culture // *Art Bulletin*. 1995. Vol. 76. N 4. P. 540–544.
- Nichols B. Ideology and Image: Social Representation in the Cinema and Other Media. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Nichols B. Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Minh-ha T. When the Moon waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics. New York: Routledge, 1991.
- Tomaselli K. Appropriating Images: The Semiotics of Visual Representation. Aarhus: Intervention Press, 1996.

### **Список фильмов**

- Chronique d'un été. 1960. Jean Rouch. CNRS/CFE. 75/90 min.
- Doon School Chronicles. 2000. David MacDougall. 140 min.
- Les Maitres Fous. 1953–1954. Jean Rouch. 24 min.
- Moi, un Noir. 1957. Jean Rouch. CNRS a Institut Francais d'Afrique Noir. 80 min.
- Nanook of the North. 1922. Robert Flaherty. USA / France. 79 min.
- Photo Wallahs. 1991. David MacDougall, Judith MacDougall. Fieldwork Films, Australia. 59 min.
- The Wedding Camels. Turkana Conversations 3. 1973–4/1977. David MacDougall, Judith MacDougall. Rice University Media Center, USA. 108 min.
- A Wife Among Wives. Turkana Conversations 2. 1974/1981. David MacDougall, Judith MacDougall. Australian Institute of Aboriginal Studies. 75 min.
- Полет чайки против ветра. 2005. Ярослава Панакова (Багдасарова). ФАМУ. 15 мин.