

## Участники круглого стола

**Ведущая** — зав. сектором экранной культуры и новых технологий коммуникации Российского института культурологии, кандидат философских наук **Виктория Олеговна Чистякова**.

### Участники:

**Евгений Васильевич Александров**, зав. лабораторией визуальной антропологии МГУ им. М.В. Ломоносова, кандидат искусствоведения;

**Олег Владимирович Аронсон**, старший научный сотрудник Российского института культурологии, кандидат философских наук;

**Елена Анатольевна Богатырева**, старший научный сотрудник Российского института культурологии, кандидат философских наук;

**Олег Игоревич Генисаретский**, Президент Российской ассоциации визуальной антропологии, доктор искусствоведения, профессор;

**Виктор Леонидович Круткин**, заведующий кафедрой философии и социологии культуры Удмуртского государственного университета, доктор философских наук, профессор;

**Екатерина Георгиевна Лапина-Кратасюк**, старший научный сотрудник Российского института культурологии, кандидат культурологии;

**Владимир Маркович Магидов**, заведующий кафедрой аудиовизуальных документов и архивов Историко-архивного института РГГУ, доктор исторических наук, профессор;

**Елена Владимировна Петровская**, старший научный сотрудник Российского института культурологии, кандидат философских наук;

**Кирилл Эмильевич Разлогов**, директор Российского института культурологии, доктор искусствоведения, профессор;

**Борис Викторович Рейфман**, доцент Глазовского филиала Ижевского технического университета, кандидат культурологии;

**Николай Федорович Хилько**, доцент Сибирского филиала Российского института культурологии, кандидат педагогических наук;

**Елена Михайловна Четина**, доцент кафедры русской литературы Пермского государственного университета, кандидат филологических наук.

## **«Аудиовизуальная антропология: теория и практика»**

Стенограмма круглого стола «Аудиовизуальная антропология: теория и практика», организованного и проведенного сектором экранной культуры и новых технологий коммуникации Российского института культурологии в рамках Международного научного симпозиума «Время культурологии», 23–26 мая 2007 г.

ВГИК, 25 мая 2007 г.

### **В.О. Чистякова**

Разрешите представить вам Виктора Леонидовича Круткина — доктора философских наук, профессора, зав. кафедрой философии и социологии культуры Удмуртского государственного университета. Виктор Леонидович сделает вступительный «провокационный», как он обещал, доклад и небольшую презентацию, после чего мы начнем дискуссию. Пожалуйста, Виктор Леонидович, вам слово.

### **В.Л. Круткин**

Мой доклад называется «Антропология в книге и на экране». Речь пойдет о том, в каких формах может существовать антропологическое знание. Я буду отталкиваться от антропологических идей Клиффорда Гирца, который писал, что наибольший объем этнографических работ мы находим скорее в форме книг и статей, чем в форме фильмов, магнитофонных записей, музейных экспозиций или чего-то еще. Рефлексивного осмысления способов репрезентации (не говоря уже об экспериментах с ними) антропологии до сих пор очень не хватает.

В словосочетании «визуальная антропология» я делаю упор на втором слове, на научной, теоретической составляющей, хотя некоторые наши коллеги исходят из того, что визуальная антропология — это особая разновидность кино. Видимо, по этой причине наше заседание и проводится во ВГИКе. Но я не вижу здесь действующих «киношников». Проблема, которую стоит обсудить, заключается в том, что существует заметное отчуждение отечественной визуальной антропологии как от академической антропологии, так и от кинопроцесса.

Клиффорд Гирц считает, что развиваемому им интерпретативному подходу в антропологии противостоят по меньшей мере три линии понимания культуры: 1) когда культуру объективируют или овеществляют, рассматривая ее как самодостаточную «суперорганическую» реальность, 2) когда ее редуцируют к наборам основных поведенческих реакций, которые можно наблюдать, 3) когда ее психологизируют, говоря, что культура «состоит из того, что следует знать и во что следует верить, чтобы вести себя приемлемым для других членов общества образом». Третий подход он особенно критикует, ибо в нем используются символические системы, в чем-то он похож на подход самого Гирца. Было бы интересно рассмотреть фильмы наших визуальных антропологов через призму того или иного способа понимания культуры.

Культура — смысловая сеть, которая служит контекстом для социальных дискурсов. И она реальна лишь постольку, поскольку социальные акторы используют эту сеть. Гирц считает, что надо не искать законы, которым подчиняются смыслы в паутинах культуры, с их противопоставлениями и субординацией, но создавать интерпретации того, как эти смыслы раскрываются в социальной речи. По мнению Клиффорда Гирца, культура не в сердце и душе, а в тех способах, какими люди интерпретируют происходящее, какой контекст они находят к тем фрагментам социального дискурса, в который вовлечены. Наблюдать, фиксировать, анализировать — неизбежно, но реальная работа антрополога — это письмо, осуществляющее переход от ненасыщенного описания к насыщенному. Антрополог похож на литературного критика, имеющего дело с социальными дискурсами, которые иногда проговариваются на языке слов, а иногда с помощью невербальных (визуальных, поведенческих) конструкций. Его цель — вычленив в говоримом сказанное, записать интерпретации, подвергнуть интерпретации интерпретациям, приближаясь к плотному описанию. Конечно же, интерпретация происходящего должна стремиться быть правдивой, пишет К. Гирц, хотя она может оказаться плохой или хорошей. И критерием здесь является способность теоретика приблизиться к ответу на вопрос «что за люди здесь живут?».

Итоги работы пишущего романы писателя и пишущего научную статью антрополога не различаются так, чтобы мы сказали: у первого — «fiction», а у второго — «non-fiction». Истории, описанные антропологами, отличаются от историй, рассказанных писателями, тем, что в последнем случае действующие лица представляются как не существовавшие на самом деле, а события — как не происходившие реально, в то время как в первом те и другие преподносятся как реальные. Все, что пишет антрополог, так или иначе создано, смоделировано, тоже является fiction. Взгляд на антропологические тексты как разновидность литературы повысит интерес не только к объекту знания, но и к его субъекту. Если социальный дискурс проговаривается с помощью невербальных конструкций, то их фильмические репрезентации (игровые или неигровые) будут характеризоваться точно так же. Хотя Гирц и говорил о возможности существования антропологии в форме фильма, сам он не приводил подходящих примеров.

В книгах антропологическое знание выражено с помощью слов и предложений, нередко с рисунками или фотографиями. Визуальная антропология начинается с предположения, что пленка и экран могут быть не просто иллюстративным пояснением языка слов, не просто дополнительной услугой, но самостоятельным средством антропологического письма. Но заниматься визуальной антропологией — это не просто снимать «кино о культуре» какой-то экзотической группы, хотя это может быть и полезно для карьеры в СМИ. Есть не только правила, идущие от кино, но и правила, идущие от науки.

Можно говорить, что существует зримый образ предмета для нас. Но мы можем сказать, что существует наша визуальная репрезентация его. Первична для анализа репрезентация, образ — это слоеный пирог множества опривыченных репрезентаций.

Вводя «репрезентацию», мы обнаруживаем, что вопрос о существующей где-то «реальности» оказывается снятым. Не ей подсудна «репрезентация», а критериям отбора, правилам ее построения из контекста. Это позволяет говорить о борьбе «Я» и «Другого» за ведущие роли в репрезентации. Как пишет Альмира Усманова, наступающая здесь «фикционализация» имеется практически в любом типе визуальных источников (даже помимо воли ее «создателей»), тем более в кино, где языком выступает монтаж.

Идея репрезентации восходит к овладению различными проективными экранными технологиями, где виртуальному миру придается форма на некой поверхности. На экране мы получим виртуальный мир, подчиняющийся уже и зрительским ожида-

ниям, с приходом звука степень виртуализации возрастет, как отмечает О. Аронсон.

Известный теоретик и практик визуальной антропологии Д. МакДугалл пишет, что 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. Сложная работа стоит за «простым взглядом», порядки этой сложности станут расти, когда этот взгляд устремляется к миру через видеоискатель. Тем более сложность увеличится, когда взгляды пересекутся на монтажном столе, с тем чтобы с помощью взгляда зрителя замкнулся (или не замкнулся) круг и возникла бы антропологическая реальность. Фильм не отражает антропологическую реальность, но по-своему конструирует ее. В классический период антропологии приоритет отдавался «Другому», тот обычно мыслился через призму субъект-объектного дуализма, сводился к пассивной роли, активность «Я» оставалась вне критики, у антрополога сохранялась привилегия быть невидимым. Именно это имеют в виду, когда говорят о колонизирующем сознании.

Поначалу визуальная антропология — это использование визуальных средств в решении антропологических задач. Но, как писал Сол Уорт, существует различие между использованием медиума и изучением того, как медиум используется. Чтобы заниматься визуальной антропологией, нужно не только создавать новые фотографии или фильмы, но и приглядеться к уже существующим медиа.

Какие фильмы, к примеру, представили бы интерес для антропологии? Джей Руби считает, что только созданные антропологами или под их руководством. Иной позиции придерживался Карл Хайдер, по мнению которого 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. Но что означает его обращение к создателям фильма «мыслить этнографически»? Саму культуру Хайдер понимает таким образом, что редуцирует ее к наблюдаемому поведению. Напомним требования Гирца к этнографическому письму: оно интерпретативно, оно интерпретирует социальный дискурс, интерпретация состоит в попытке спасти «сказанное» в этом дискурсе от исчезновения и зафиксировать его в доступной для дальнейших исследований форме.

Можно ли применить эти критерии этнографического письма к фильмическим репрезентациям, сделанным в первой трети

XX в.? Возьмем для примера фильм Дзиги Вертова «Киноглаз» (1924). Кино — это не только язык, но и письмо. Средством письма выступает камера, которая бывает различной. Д. МакДугалл отмечает, что следует, например, различать лишь отвечающую камеру, которая наблюдает и интерпретирует свою тему, не провоцируя и не сбивая ее с толку, камеру интерактивную, которая фиксирует свои обмены с предметом, наконец, конструктивную камеру, которая интерпретирует свою тему, разбирая и собирая ее вновь в соответствии с какой-то внешней логикой. В одном и том же фильме отдельные подходы могут привлекаться для различных целей. И различия этих подходов не связаны со степенями объективности или вовлеченности. Они отображают различные темпераменты и цели, но не различные моральные правила. Камера Вертова конструктивная. Как отмечает Л. Манович, вместе с П. Гринуэем Дзига Вертов может считаться главным режиссером XX в., который исходил из баз данных. Для того чтобы создавать каталоги для конструкции (ряды полок с роликами пленок можно видеть в его фильме 1929 г.), необходимо иметь внешнюю логику, позволяющую интерпретировать материал как подходящий для фильма или нет. Такая логика звучит уже в титрах — это «борьба старого и нового». Ячейки каталога связаны с этой общей идеей. Город и деревня, кооперация и рынок, клуб и церковь, дети и взрослые, здоровье и болезнь, идея и индивид, будущее и прошлое, спорт и пивная, разум и безумие, мир нормы и преступность, знания и вера, жизнь и смерть. Бойцовский настрой киноглаза — следствие того, что он вброшен в чуждое окружение, кроме детей-пионеров не на кого положиться, в титрах автор — «киноразведчик».

Социальный дискурс — это не просто то, чем люди заняты в повседневности, показывает Дзига Вертов: они ходят на рынок покупать продукты или собирать информацию о ценах, строят пионерский лагерь, подстригают крестьян и лудят их посуду, соблюдают гигиену и ходят строем на торжественные сборы, — но и то, что они «проговаривают» этим.

Есть порядки дискурса, которые предшествуют социальной речи. «Киноглаз» оставляет лишь порядок речи автора. Прошлое объявляется «плохим». Взгляд киноглаза на «Другого» наделен властью — политической, культурной. Поэтому репрезентация не оставляет зрителю свободы. В ней сразу инструкция для зрителя. Танцуют женщины на деревенской улице, но титры говорят — «Действие самогона на деревенских баб, на церковном празднике».

Устремляясь к «Другому», киноглаз открывает в первую очередь Себя. Но как бы ни было велико увлечение собственной

речью, она наталкивается на несказуемое бытие. Д. МакДугалл пишет о противоречиях монтажа и кадрирования. Об успехе можно говорить, когда, кадрируя, автор сообщает и о том, что остается за кадром, когда в противостоянии означающего и означаемого первое не преодолевает второго. От таланта автора зависит — сможет ли остаться в изображении то, что неназываемо, что рождает ощущение «подлинного» бытия. Пусть это бытие детского изумления фокусами, бытие жестокости болезни, бытие безумия или смерти, которые попадают в кадры Вертова.

Визуальная репрезентация довершает социальный дискурс. Для жизни возникает перспектива «стать, как в кино». Киноглаз не просто стремится видеть, но «видеть за других». Он интерпретирует за других. Не просто подмечает появление новых техник тела (деревенская девочка старательно учится аплодировать), но готов обучать им (как нужно прыгать в воду). Значимы те, кто соответствует «норме» — типичная установка модерна. Диктат будущего — это мир, где нет взрослых, тем более мужчин. Другой выступает в роли «преодолеваемого». Индивид подчиняется идее.

Наконец, по Гирцу, интерпретация состоит в попытке спасти «сказанное» в этом дискурсе от исчезновения и зафиксировать его в доступной для дальнейших исследований форме. Мы «слышим», что «сказали» пионеры, помогая вдове, салютуя подъему флага; понимаем, в чем суть их «ультиматума» посетителям пивной. Но сказанное — это еще и мифология модерна, лежащая в основании повествований о пионерах. Чтобы спасти это сказанное, нужно изменить оптику видения зрителя, дестабилизировать его зрение, создать условия, показывающие также и то, что остается за кадром. Поэтому не является эстетическим изыском история с оживлением быка или превращением хлеба в поле пшеницы. Д. Вертова не интересуют классические этнографические вопросы — как питается местное население, какие ритуалы отправляют мясники, какова мифология пастухов, которые пасут быков и т.д. Это можно видеть, например, в фильме «Нанук с Севера» Роберта Флаэрти, где мы присутствуем при разделке туши тюленя. В фильме Дзиги Вертова мы видим оживление быка. Эта репрезентация оправдана тем, что мир объявлен «плохим», а само течение времени рынка неправильным. Обратная съемка — мощная операция над зрителем. Неправильно идет женщина (нужно не на рынок, но в кооперацию!), неправильные люди на рынке, «неправильное» это мясо. Дает возможность (безопасно) видеть заботой быка, мы видим невидимое, это остается за кадром.

МакДугалл отмечал, что главный урок, полученный из создания этнографического кино, заключается в том, что успешный

подход в одном обществе может оказаться невозможным в другом. Он считает, что стиль фильма, основанный на текущем наборе кинематографических условий и технологических выборов, может не согласоваться с культурным стилем данного общества. Важно видеть принадлежность Д. Вертова к тому витку культуры революционного авангарда, который получил название «культура один». Русский авангард осветил и освятил слом монархии, начало ускоренной модернизации отсталой страны. Возникшее в этой модернизации государство расправилось с авангардом. «Культура два» победила «культуру один». Особый драматизм этого поворота заключался в том, что отменить авангард будут своими фильмами те же люди уже в 1930-е и 1940-е гг.

Упования, что без интеллектуалов авангарда жизнь не сможет продолжаться, — распространенная вера культуры модерна. Фильмические репрезентации 1920-х гг., где «сохраняется сказанное», приоткрывают завесу над их «этнографией себя», над антропологическим вопросом — «что за люди они были».

#### **В.О. Чистякова**

Спасибо, Виктор Леонидович. Предлагаемый регламент для одной реплики (количество реплик у нас не ограничивается) в пределах того времени, которым мы располагаем, пять минут. Пожалуйста, кто хотел бы начать?

#### **В.Л. Круткин**

Может быть, фильм вы смотрели давно. Может быть, вы даже и не любите этого Клиффорда Гирца. А за что его любить, правда же?

#### **О.И. Генисаретский**

А вы можете в форме вопроса задать свои вопросы?

#### **В.Л. Круткин**

Какое антропологическое знание нуждается именно в визуальной, фильмической репрезентации? Могут ли использоваться в антропологии (и как) визуальные репрезентации (фото, кино, видео), которые доминируют в сегодняшней культуре и которые не создавались с научными целями? Сферу визуальной антропологии ассоциируют обычно с документальным кино. Что делает документальное кино антропологически значимым?

#### **О.И. Генисаретский**

А встречный вопрос можно? Зачем вам это нужно знать и что это даст и вам, и нам, и кому-то еще?

#### **В.Л. Круткин**

На первое место я поставил бы задачи исследовательской и преподавательской работы. Убежден, что эффективность пре-

подавания социально-гуманитарных дисциплин зависит от использования визуальных репрезентаций. Сегодняшняя аудитория антропологического знания изменилась. Визуальный мир не просто выступает в роли чувственного сырья для торжествующего логического разума, это особое мышление. Мы часто передоверяем логике языка, привычке все переводить, формулировать, классифицировать, а здесь что-то другое. Вот это меня интересует.

### **Е.М. Четина**

Если Виктору Леонидовичу интересно, то я как человек, который работает (или дрейфует) и там, и там, могу сказать: для меня документальное и антропологическое кино никак не пересекаются. Или пересекаются чисто формально. Документальное кино — это неигровое кино, которое в принципе апеллирует к образной системе, к пафосу и ко всем тем эстетическим категориям, в последнее время несколько подзабытым благодаря обилию модных, в том числе структурно-семиотических или герменевтических, интерпретаций. Что касается упомянутого в докладе Дзиги Вертова, это несомненный и абсолютный классик, который повлиял не только на игровое, но и на неигровое кино, и на все визуальное искусство XX в. Кстати, его идея «киноразведчиков» — раздать всем по кинокамере и фиксировать «жизнь врасплох» — в принципе в чем-то действительно соотносилась с визуально-антропологическими практиками, в том числе с теми, которые мы наблюдаем в текущем мировом кинопроцессе. Но главное отличие документального кино от визуально-антропологического в том, что документальный фильм — это эстетически целостное произведение.

Что такое для меня визуальная антропология? Это уже документ — результат видеофиксации в ходе полевых исследований, который я демонстрирую для определенной целевой аудитории. Я лично стараюсь снимать и монтировать два варианта, хотя это очень затратно, очень тяжело, так как это две совершенно разные монтажные работы: один вариант, допустим, для международного фестиваля документального кино «Флаэртиана», где, кстати, вы всегда можете посмотреть качественное, прекрасное документальное кино (ездить далеко не надо), а другой вариант, например, для визуально-антропологических семинаров, которые тоже проводятся, и достаточно часто, например, в Москве, в Институте природного и культурного наследия. Эти два варианта (документально-образный и визуально-антропологический, этнографический) в своей практике я не смешиваю. Но это моя позиция. Я считаю, что это абсолютно разные вещи. И целевая аудитория, кстати, в принципе абсолютно разная, и методология разная, хотя вы скажете: а как же Флаэрти? Он одновременно и антрополог, и

классик документального кино, и, так сказать, «знак Флаэрти-аны». Знаете, Леонардо да Винчи или Аристотель тоже были в период синтеза. У нас сейчас период дифференциации.

**В.Л. Круткин**

Джей Руби, очень энергично настроенный критик, пишет, что антропологическим кино может быть только тогда, когда оно создается антропологом (именно дипломированным специалистом) или под его присмотром. Вот с этой точки зрения Роберт Флаэрти сразу не в счет — он вообще горный инженер. И непонятно, как не антрополог может снять антропологически значимое кино.

**Е.М. Четина**

Дзига Вертов тоже нигде не учился. Он тоже был, кстати, инженером-монтажером. А Эйзенштейн был архитектором. И что?

**В.Л. Круткин**

Постойте, по моим сведениям, это иначе: я читал, что Дзига Вертов учился в Психоневрологическом институте в Петрограде.

**В.М. Магидов**

Ну, два курса посетил...

**В.Л. Круткин**

Но все-таки! Два курса все-таки проучился...

**Е.В. Александров**

Мне бы хотелось высказать какую-то в некоей степени примиряющую позицию, в то же время ориентированную на разделение того, о чем мы сейчас говорим.

Виктор Леонидович в сегодняшнем своем выступлении, на мой взгляд, несколько сузил свою позицию, которую я вычитал в том сборнике, который с его участием был издан недавно в Саратове. Это, пожалуй, первый такой сборник с таким большим тиражом, который называется «Визуальная антропология». В сборнике прежде всего представлен социологический подход к визуальной антропологии, и подход достаточно широкий. Настолько широкий, что мне показалось, что речь идет не о визуальной антропологии как таковой, а скорее о визуальной культуре: авторы отдельных статей рассматривают и фотографии, и семейные альбомы, и журналы, и т.д.

Моя реакция на прочтение этого сборника такова: он относится не к визуальной антропологии, а скорее к культурологии, гипотетическому направлению, которое можно назвать *визуальной культурологией*, рассматривающей все аспекты окружающей нас визуальной культуры. И я совсем не против того, чтобы этим занимались и социологи, и психологи, и этнологи,

и искусствоведы, т.е. все люди, которые в той или иной степени примыкают к культурологии. Но мне кажется, что это только один возможный подход, может быть, верхний уровень. Существует и то, чем, мне кажется, мы и должны заниматься, — предметная область собственно визуальной антропологии. Это вполне определенная вещь, как сказала г-жа Четина, это документальный кинематограф, но не только документальный кинематограф, но — специфический кинематограф. В визуальной антропологии существует и практическая деятельность, и включение этих продуктов в социальную практику, и всякого рода организационная деятельность. И это также очень важная область теоретического рассмотрения.

Но главная задача визуальной антропологии — это создание аудиовизуальных материалов, ориентированных на отображение нашего культурного наследия.

**К.Э. Разлогов**

Наследия нашего или чуждого?

**Е.В. Александров**

Естественно, имеется в виду жизнь культурных сообществ. Если мы с вами имеем возможность ездить в Африку и снимать так же, как МакДугалл, это неплохо. Но сегодня мы находимся в несколько иной ситуации, — нам бы свою необъятную страну попытаться отобразить более-менее правдоподобно.

Определенная степень интерпретированности любой съемки, любого способа отображения всегда присутствует. Но в какой степени она присутствует, и каким образом документальный кинематограф отображает реальность, и есть ли здесь различия с подходом визуально-антропологическим — это и есть главный, основной уровень теоретического осмысления, который касается собственно экранной коммуникации в рамках визуальной антропологии. Потому как в визуальной антропологии, помимо этой главной фундаментальной задачи съемки культурного наследия, есть еще одна вещь, которая его в какой-то степени роднит с документальным кинематографом, но и очень серьезно разводит, — это ориентация на диалог культур.

Как проводить претендующую на объективность, представительность, честность, вхождение в культуру съемку и в то же время осуществлять гуманитарную акцию взаимодействия между культурами? Это и есть, на мой взгляд, главный предмет изучения визуальной антропологии, не исключаяющий более высоких уровней, более широкого охвата визуальных явлений, о которых я говорил раньше.

**К.Э. Разлогов**

Аудиоантропология предшествует визуальной антропологии.

Записи поющих старушек — это огромная традиция в этнографической науке. Не только записи текстуальные, но и записи звуковые с момента появления еще самых примитивных магнитофонов были и остаются составной частью антропологических исследований.

В звуковом кино, естественно, речь идет об аудиовизуальной фиксации, а не только о визуальной фиксации, и неизвестно, что важнее — звук или изображение. Это первая проблема для обсуждения визуальными антропологами — почему не ставится вопрос о принципиальных изменениях в терминологии, которые в общем уже более чем назвали?

Вторая позиция. В докладе было сказано, что надо отличать два исследовательских подхода. Один — аудиовизуальная антропология (дал аборигену в руки камеру и посмотрел, что он с ней делает). Но с этой точки зрения, к визуальной антропологии относится вся огромная сфера любительского кино, любительской видеозаписи, с цифровыми камерами, когда все сумасшедшие ходят с камерами, непрерывно что-то снимают, в том числе и друг друга.

В этом плане фонд таких записей — материал для исследования визуальных антропологов, если они не будут заниматься (я не случайно задал вопрос — нашей или чуждой культурой!) только чужой культурой с целью установления диалога с ними, а будут заниматься нашей культурой, т.е. культурой, на которую мы не обращаем внимания, которой мы не занимаемся, которая считается сегодня само собой разумеющейся, не связанной и даже отрицающей наследие. Тогда окажется, что этот фонд на самом деле представляет собой антропологические фильмы, т.е. фильмы, которые являются результатом самодеятельности людей, не являющихся ни профессиональными кинематографистами, ни профессиональными антропологами.

Вторая часть — это картины, сделанные антропологами по поводу этих популяций. Исходным материалом для фильмов может быть и молодежь на дискотеке, а не только дальние народы Севера.

Весь вопрос в том, что мы, когда смотрим фильм, понятия не имеем, какая позиция была у его автора, сугубо художественная или исследовательская. Даже когда он говорит об этой позиции, результат зачастую свидетельствует совершенно о другом. Только что на Каннском фестивале была показана картина Ульриха Зайдля «Импорт-экспорт». Это вроде бы игровая картина, сделанная как произведение искусства, а на самом деле это антропологическое исследование — с одной стороны, жизни на Украине, а с другой стороны, жизни где-то в Авс-

трии. Показано все абсолютно бесстрастно, со всеми физиологическими подробностями. При этом это картина игровая, а не документальная.

И самое интересное, третье, — это то, что на самом деле предметом антропологического исследования может быть любое экранное произведение. Я могу смотреть игровую картину, где разыгрывают свои роли актеры, и исследовать как антрополог, какие формы выражения чувств существовали в ту эпоху, когда появилось это произведение, или в той стране, где это произведение было создано.

И абсолютно аналогичная ситуация возникает, когда мы говорим о фильмах как об историческом документе. Я знаю это, так как писал о том, что игровое кино тоже в определенном роде является историческим источником. Точно так же источником для антропологии может быть любое произведение, независимо ни от чего.

Визуальная антропология — это прежде всего взгляд, который антрополог бросает на все окружающее его пространство, в том числе и на аудиовизуальные произведения.

С этой точки зрения, никаких границ установить нельзя, потому что ты можешь на любое аудиовизуальное произведение посмотреть как искусствовед (изучать эстетику, пафос, художественное совершенство, эстетические качества), как антрополог или как культуролог (если мы не ставим знак равенства между тем и другим, несмотря на близость этих предметных областей). Точно так же на аудиовизуальное произведение можно посмотреть с точки зрения экономиста, исследователя моды и т.д. Важна позиция исследователя, который это анализирует.

Когда вы говорите о том, что везде есть искажения, что не стоит забывать, что отображение реальности как таковой невозможно и в антропологическом смысле, это то же самое, что квантовая механика. Стандартный пример: на определенном уровне исследования вмешательство самого наблюдателя изменяет те процессы, которые он наблюдает.

В гуманитарной сфере и в сфере экранной мы имеем дело с тем же самым. Кинематографисты пытались преодолеть это противоречие — и придумали скрытую камеру. Снимая скрытой камерой, мы вроде бы не вмешиваемся, и вроде бы люди ведут себя естественно, не считая того, что люди никогда себя естественно не ведут. Если вокруг них находятся другие люди, они всегда разыгрывают «песни и пляски», которые рассчитаны на то, чтобы их воспринимали определенным образом. Это очень тонкая материя, и в вашем докладе много интересного по этому поводу было сказано. Но, на мой взгляд, разграни-

чение этих вещей очень важно, потому что, с одной стороны, антрополог с профессиональной стороны должен смотреть на все, что происходит, а с другой стороны, сфера любительской съемки на любительские камеры сейчас становится чрезвычайно широкой, практически повсеместной. Сейчас ты можешь любому аборигену дать эту самую цифровую камеру и научить обращаться с ней. Вот эта сфера, которая остается вне внимания, на самом деле есть антропологический материал самого высокого класса.

Ситуация сильно изменилась с того времени, когда камеры были большими, процесс съемки — громоздким, пленку приходилось проявлять... Наличие цифровой видеокамеры означает, что можно снимать и сразу же воспроизводить отснятое.

И возможна антропологическая позиция, которая не зависит от того, носит ли само произведение антропологический или неантропологический характер.

#### **В.Л. Круткин**

Дэвид МакДугалл в одной из работ пишет, что это не совсем правильное выражение — «визуальная антропология». Он предлагает расширить описание сферы чувственного контакта человека с миром, а это и тактильность, и звуки, и запахи. Этого мира мы касаемся самыми разными способами. Через это он становится «своим». И вот это образует сферу, которую он (вслед за П. Бурдые) предлагает назвать «социальной эстетикой», причем без коннотаций с искусством, миром прекрасного.

#### **К.Э. Разлогов**

Эстетика не может не иметь коннотаций с миром прекрасного.

#### **В.Л. Круткин**

Эстетика — это чувственность. Он делает упор на это.

#### **К.Э. Разлогов**

Тогда это эротика...

#### **В.Л. Круткин**

Наконец, ваше замечание по поводу того, что любой фильм является таким источником. Я полностью с вами согласен. Пересматривая фильм «Возраст разума» Д. МакДугалла о детях на севере Индии (он год прожил в школе-интернате и снял пять фильмов), вглядываясь в его героя (речь идет о школе для мальчиков), я все пытался понять, чем же отличается репрезентация детства в антропологическом кино от репрезентации детства в кино игровом. Различие, с моей точки зрения, заключается не в том, что первое даст нам «правду», а второе

«вымысел». Они отличаются тем, что антропологическое кино воспроизводимо, оно предлагает методы и приглашает себя повторить, перепроверить полученные результаты на другом материале. Через это оно приобретает черты, характеризующие любую научную публикацию. Художественное кино (игровое или неигровое) неповторимо, уникально. И, конечно же, оно тоже обладает антропологическим потенциалом. Студентам следует показывать на занятиях по антропологии не только фильм Д. Маршалла «Охотники», но и фильм Отара Иоселиани «И стал свет».

### **В.М. Магидов**

Уважаемые коллеги, я хотел бы сказать несколько слов. Вообще-то я намеревался сделать небольшое сообщение минут на пять-семь, или, может быть, на десять, о «Киноатласе» — беспрецедентном феномене в истории нашей страны и, я думаю, не только нашей страны, но и мира, о беспрецедентном проекте, предполагающем проведение киносъемок на всей территории страны, причем последовательных, с привлечением большой группы ученых и специалистов. Но, прослушав несколько выступлений, я пришел к выводу, что о «Киноатласе» говорить сейчас подробно, видимо, нецелесообразно. Мне бы тоже хотелось высказать свои соображения, принять участие в развернувшейся дискуссии.

Мне кажется, беда визуальной антропологии и визуальных антропологов, касающаяся не только наших отечественных, но и в первую очередь зарубежных (здесь и Сол Уорт, и Джей Руби, и Баликси, и целая плеяда тех, кто пишет о визуальной антропологии — кстати, их не так уж много), в том, что они очень мало внимания уделяют понятийному аппарату. Сегодня было несколько выступлений. Мы пришли к выводу, что существуют разные подходы, разное понимание визуальной антропологии.

Говоря о ней, ограничиваться документальным кино или классическими произведениями Дзиги Вертова, которого все почитают, любят, чьи фильмы давно входят в десятку лучших фильмов мирового киноискусства, мне кажется, неправильно, методологически неверно. Визуальная антропология задумывалась, когда впервые после войны появился этот термин, как очень широкое понятие. В широком смысле «визуальная антропология» — это изучение культурного наследия человечества с использованием различных технических средств, и в первую очередь — кинокамеры. Почему? Потому что Грегори Бейсон и Маргаретт Мид решили выбрать кинокамеру как наиболее удобное, наиболее репрезентативное средство отражения жизни коренных народов. И надо сказать, что это было

неслучайно. Действительно, практически все фестивали, которые существуют не только в нашей стране, вызывают живой интерес не только у этнографов, но и у кинодокументалистов (я здесь не согласен с тем, что кинодокументалисты игнорируют фильмы, скажем так, ярко выраженного этнографического характера). Просто документальное кино, может быть, более привлекательно. Вчера на семинаре в РГГУ мы заслушали доклад молодого исследователя, присутствующей здесь Ольги Бойцовой о семейном фотоальбоме как объекте визуально-антропологического изучения. Что, семейные альбомы не могут стать в широком смысле объектом и предметом исследования? Могут, да еще в какой мере! Почему? Потому что нас сейчас в большей степени, чем раньше, интересует история повседневности. Хотя бы поэтому.

Кроме того, мы очень слабо представляем историографическое наследие — как отечественное, так и зарубежное. Много было сделано, в том числе и в России, в мои любимые 1920-е, и частично в 1930-е гг. Это были самые серьезные публикации, которые до сих пор реально не используются практическими антропологами. Те новые приемы и методы, которые считаются современными, в принципе стали обычными в нашей стране уже в первое десятилетие советской власти. Наше историографическое наследие чрезвычайно богато!

А практический опыт? Разве нам не интересно узнать, в каких условиях проходили первые экспедиционные кино съемки аборигенов в Австралии Хейдена или танцев польских крестьян, снятых Болеславом Матушевским в 1897 г.? Разве нам не интересно, например, узнать, в каких условиях, в невероятных условиях (кстати, это сейчас очень подробно описано) снимались Болдуином Спенсером антропологические фильмы в Центральной Австралии?!

Наконец, фирма Ханжонкова, которого мы чтим не только за производство первого игрового фильма, но и вообще за становление отечественного кинопроизводства, уделяла большое внимание этнографическому кино. Этот ряд примеров может быть продолжен.

На меня, например, совершенно колоссальное впечатление произвели съемки в рамках так называемого этнографического жанра, которые демонстрировались на всей территории Советского Союза и практически всех цивилизованных стран мира, произведенные Гансом Шолбергом — человеком, который и снимал, и писал книги одновременно.

Например, мне кажется, фильм «В лесах Либерии», запечатлевший тропическую Африку 1930-х гг., является шедевром,

эталоном этнографического кино. Или несколько десятков фильмов Колина Росса о путешествиях, которые посвящены практически всем странам мира, всему нашему континенту, кроме, к сожалению, нашей страны, — по каким-то причинам Росс не побывал в Советской России. Эти фильмы, между прочим, тоже датируются концом 1920-х — 1930-ми гг.

В эти годы был заложен колоссальный фундамент. Но определения визуальной антропологии по понятным причинам еще не существовало. Надо сказать, что сегодня словосочетание «визуальная антропология» звучит, говоря деликатно, несколько архаично. Почему? Потому что это давно уже не визуальная антропология, и Кирилл Эмильевич правильно об этом сказал, мы об этом постоянно говорим! Но говорить и призывать переименовать визуальную антропологию в аудиовизуальную антропологию будет немного сурово по отношению к той категории зачинателей визуальной антропологии, которые основали это очень серьезное научное направление.

Следующий момент чрезвычайно важен. В нашей стране до сих пор существуют единицы учебных заведений, где ведется преподавание предмета *визуальная антропология*. Единицы! В лучшем случае читается спецкурс, показываются какие-то отдельные фильмы, но все равно с интерпретацией в сторону классического документального кино. Мне кажется, это неправильно! Но в то же время рассчитывать, что в течение небольшого количества времени мы сможем это исправить, невозможно. Нужны специалисты, нужны люди, которые могли бы осветить все те тематические рубрики, которые необходимы любому учебному курсу — от понятийного аппарата до теоретических и теоретико-методологических вопросов.

Учитывая дефицит времени, я заканчиваю. Если будет необходимость, я, если мне разрешат, еще раз выступлю.

### **О.И. Генисаретский**

Во-первых, в названии нашего *круглого стола* у нас стояло не обсуждение доклада. Поэтому, если не возражаете, я его касаться не буду.

Когда я ехал на этот *круглый стол*, я перебирал варианты, жанры этого мероприятия: поминки или похороны? И я остановился на том, что скорее всего как всегда будет что-то вроде попытки свадебного сговора. Но, чтобы был любой сговор, нужны цель и воля, а ни того, ни другого у меня лично нет, поэтому я буду говорить скорее о ситуации вокруг того, что здесь обсуждается, и о некоторых ее чертах.

Учитывая, что наш *круглый стол* проходит в рамках большого международного симпозиума «Время культурологии», самое

время сказать об этом два слова. Во-первых, я бы хотел обратить ваше внимание на то, что любая антропология (юридическая, корпоративная, визуальная и др.) и все, что вокруг антропологического дискурса сейчас с таким пафосом обсуждается, слава Богу, «заместила» уже в нашем сознании — культурологическом в том числе — предыдущую постмодернистическую заморочку. Теперь это слово никто уже особенно не вспоминает и обязательным мегадискурсом не считает. Антропология, по сути дела, заняла это место; все антропологическое сейчас — это предельное обобщение, этакая рамка, почти обязательная, причем в разных вариантах — вплоть до того, что есть уже курс метаантропологии, а самые радикалы, в том числе, по-моему, и наш сегодняшний докладчик, считают, что антропология и есть подлинная онтология, никакой другой онтологии нет, а если говорить о подлинности и бытии мира, то только на антропологическом языке.

По-моему, это заморочка того же класса, что и постмодернизм и все другие мегаяпонятия, и она довольно скоро сдуется, что только освободит обсуждаемое поле от обязательного присутствия этого предиката. Все сомневаются в вопросах — визуальная, аудиовизуальная и пр. Но антропология стоит здесь как скала, никто в ее месте не сомневается, хотя в этом направлении что-то происходит — в гуманитарной, философской, художественной и околохудожественной мысли.

С одной стороны, довольно очевидно опускание ниже человеческого уровня. Я сейчас никаких нравственных оценок не даю. Разговор о человеке-животном стал гораздо серьезнее, чем разговор о человеке культуры. И весь пафос биополитики и всего, что с ней связано, нам об этом и говорит. О том, как чудесным образом происходит из человека-животного человек культурный, социальный, — это отнесено на какое-то далекое будущее.

С другой стороны, довольно веселые радикальные молодые трансгуманисты ввели в оборот целый круг тем, где говорится о том, что нас ожидает, какие техно- и биотехнические синтезы предвидятся. И вы можете в секциях современного искусства на разных конференциях увидеть вполне замечательные в этом смысле вещи: от гибрида человека с морковью до того, как океан транслируется в биоимпульсе от какого-то «киселя», находящегося в Америке, на руку художника. В свою очередь «биокисель» получает в качестве входной информации из камеры образ черного квадрата Малевича, и вот «биокисель» осмысляет это великое произведение, а рука делает его интерпретацию. Все прямо по схеме.

И это тоже тема, относящаяся к нашей исследовательской проблематике, но уже трансантропологическая или гиперантропологическая. Антропологический пафос «проседает», однако очевидно, что культурология в нашей стране не в состоянии охватить все разнообразие фактов современной культуры.

Что остается? Остается одна простая вещь — держаться около развития событий.

Что же остается, если говорить напрямую о предмете нашего сегодняшнего разговора? По-моему, остается одна очень простая вещь: держаться такого развития событий сквозь, так сказать, генеалогическое видение. Т.е., находясь в рамках своей научной генеалогической линии, исследователи так-то и так-то трактуют этот термин. Не надо вообще никаких методов, определений. Давайте прекратим эту волюнку! Чем документальное кино отличается от антропологического? Искать дефиниции такого рода — это тщетные усилия, они ни к чему не приведут. Хотя расширять при этом спектр антропологических позиций можно в любую сторону. В этом смысле я вполне согласен и с Кириллом Эмильевичем, и с Владимиром Марковичем Магидовым: действительно, как исследовательская антропологическая позиция может быть применима ко всему, к чему угодно, — к фактам визуальной культуры или любой другой культуры. Но это будет другая генеалогия, если она уже есть или если она возникнет и будет развиваться. Вот такая ограниченно-охранительная осторожная позиция. А еще есть такие «городские придурки», которые проявляют интерес к тому, что называется традиционными культурами (обычаями, обрядами) в некоторых сообществах. Нет нужды оправдывать этот интерес. Он находится совершенно в другой сфере, не относящейся к профессиональному занятию человека с камерой. Такие генеалогические линии пусть пока сохраняются и куда-то движутся. Во всяком случае, это толерантная позиция, которая предмет оставляет в неприкосновенности.

Что же касается сделанного доклада, то я как существо, склонное к интеллектуальному конструированию, в принципе приветствую, когда наконец-то на визуально-антропологических конференциях сообщение начинается отсылками к каким-то теоретическим работам. Я сегодня в этом смысле испытал маленькую радость, потому что до сих пор было совершенно очевидно: визуальный антрополог, в отличие от чукчи, не «читатель», а «писатель» в смысле написания камерой, и когда сообщество начинает осмыслять себя как потребу в чтении сильных текстов, то это кое-что обещает. А сговора не состоится.

**Е.А. Богатырева**

Как я поняла, в докладе были озвучены несколько постановок вопроса, и все-таки речь шла больше об использовании новых аудиовизуальных технологий в антропологических исследованиях. Здесь речь шла о визуальной антропологии как методе. Если возвратиться к тому, о чем говорил Кирилл Эмильевич, мне тоже кажется, что постановка вопроса все-таки несколько шире. И такая постановка вопроса есть, просто их надо различать. Визуальная антропология — это то, что исследует, реконструирует какие-то особенности визуального восприятия, причем характерные не обязательно для других культур. Любая историко-культурная ситуация может быть объектом для исследования. Речь идет об экспликации, реконструкции особенностей восприятия, присущих той или иной историко-культурной ситуации, той или иной эпохе, той или иной субкультуре. Мне кажется, что с точки зрения реконструкции особенностей визуального восприятия (упомянут «Черный квадрат» Малевича), если посмотреть на произведения авангарда и более поздние произведения, есть возможность уточнить периодизацию истории искусства. Те принципы восприятия, которые лежат в основе произведений 1910-х гг., трансформируются, но все-таки продолжают существовать в произведениях постмодерна. Здесь есть возможность сделать понятия не предельно широкими, а, может быть, более точными. Визуальная антропология дает возможность и уточнить историко-культурную периодизацию, и исследовать какие-то более глубокие пласты.

Я хотела уточнить в этом плане постановку вопроса об объекте: что является «объектом» и что является «предметом». Мне все-таки кажется, что предметом может быть все то, что позволяет реконструировать особенности какой-то историко-культурной ситуации с точки зрения тех особенностей восприятия, которые лежат в ее основе. Поэтому реконструировать можно не только на материале кино, но и на материале архитектуры, других визуальных искусств и, может быть, более широкого круга визуальных объектов.

**О.В. Аронсон**

Сначала я хотел бы сказать несколько слов по поводу доклада, а потом уже высказать свои соображения.

Проблема, как мне кажется, в излишней озабоченности словом «визуальное». А принципиальный вопрос в том, чем в принципе отличается обычный антропологический подход от того подхода, когда нам вдруг вместо текста предъявляют картинки. С определенной долей юмора можно объяснить это некоторой деградацией теории, когда люди писать разучились и теперь им достаточно просто предъявлять изображения. Но пробле-

ма все-таки другая: мы не до конца отдаем себе отчет в том, что визуальное очень сильно текстуализовано для нас, людей европейской культуры, т.е. для тех, кто, собственно говоря, и занимается антропологией. Как нам уже сказали, иная антропология нам пока что не известна. Индейцы нас не исследуют, хотя опыты такого рода были, и как раз в кино. Я могу вспомнить, например, попытки Жана Руша в «Африке на Сене» как бы обернуть взгляд, провести своеобразную антропологию Парижа глазами африканца. Все это ставит перед нами большие проблемы, связанные с тем, что визуальное мы продолжаем вписывать в режим репрезентации, в рамки субъект-объектных отношений, а в результате оно для нас текстуализируется, по-прежнему несет смысловую нагрузку — нагрузку, как вы правильно говорили, отбора, выбора, и тем самым фактически дезавуируется. А есть ли что-то в визуальном, что может нам позволить освободиться от этого «бремени белых», которое мы должны на себе нести? Это отчасти и ваш вопрос, и задача вашего доклада.

Мне кажется, что в докладе была подсказка, и ваш выбор Дзиги Вертова интуитивно очень точен. Дело в том, что Вертова можно рассматривать как художника авангарда, можно как великого кинорежиссера, который создал какие-то произведения, однако сила-то его как раз в том, что он не занимался никакой антропологией, что он ничего не исследовал, а пытался изменить уже существующие формы чувственности. Для него чувственность человека — того человека, который живет, воспринимает и видит, вторична по отношению к той чувственности, которую приносит кинокамера. В этом смысле он оборачивает ту оппозицию, на которую вы так опираетесь, — субъект-объектную. Он как раз вводит репрезентацию как негативное. Не случайно для него так важен монтаж: монтаж движений, монтаж кадров, который порой почти неуловим, (особенно в «Человеке с киноаппаратом») с точки зрения человеческого глаза. Вертов занимается антропологией человека, который еще не сформирован. И только такая антропология, как мне кажется, возможна, если мы говорим о приходе новых средств, которые одновременно представляют собой и новый исследовательский материал (фотография, кино, видео). А материал, который пришел, — это средства медиавизуальные, аудиовизуальные и т.п.

Задача в том, чтобы они перестали быть только антропологическим материалом, но могли бы стать также материалом методологическим.

Здесь, как мне кажется, важная проблема, которую предстоит решить, — это переопределить предмет антропологии. Где

сегодня место антропоса? Где он? Меняется ли что-то с тем антропосом, который сегодня исследуется, в отличие от того, который исследовался до гегемонии визуальной культуры?

Мне кажется, что с приходом фотографии, телевидения, массового кинематографа мы занимаемся уже чем-то другим. Мы не человеком занимаемся в привычном смысле. Человек сохраняется только как ценностное понятие, которым мы все время заполняем некоторую образовавшуюся брешь. А исследуются сегодня все больше именно изменившиеся отношения в обществе, причем в обществе глобализованном, где «индейцы» уже включены в них не столько на уровне глобальной экономики, сколько на уровне медийной системы образов.

Мы с Еленой Петровской не далее как вчера общались с нашим приятелем, который рассказывал нам о конференции, проходившей в Алжире по поводу Деррида. На родине Деррида в Алжире собрались представители африканских стран, стран Магриба, и устроили конференцию, посвященную этому рафинированному французскому интеллектуалу. Так вот, основной тезис конференции был в том, что деконструкция Деррида — это своего рода методология для стран «третьего» мира.

Ученые могут «поносить» Деррида сколько угодно, считать его шарлатаном, но он возвращается к ним окольно, например, через трудночитаемые тексты Хоми Баба, потому что он пишет, как индус ткет ковер, пишет другим теоретическим языком. И этот другой теоретический язык — тот язык, который приходит, в том числе и с изменившейся чувственностью, и с новыми медиа. А суть в том, что совершается попытка мыслить не репрезентациями, а образами до репрезентации.

Что такое образ? Это «призрак», как мог бы сказать Деррида. А Делез мог бы сказать, что образ — это «само время». Мы как-то привыкли огульно говорить про постмодернизм, и в основном его критиковать, не замечая, какие возможности предлагают нам очень разные теории, собранные под этой вывеской. Прежде всего, это возможность исследовать некоторые иные отношения, не называть нечто *человеком*, не называть нечто *субъектом*, не называть нечто *предметом*, а исследовать иные отношения — еще не именованные, всегда ускользающие от рационализирующего взгляда.

Мне кажется, что в визуальной антропологии выбор Вертова столь хорош, потому что он как раз и пытался своим кинематографом исследовать новые отношения, еще не состоявшиеся, которые будут в грядущем, коммунистическом опыте чувственности. И это очень важно.

Поэтому пафос моего выступления связан с тем, что современная медиа-теория в своих европейских образцах (например, в работах Никласа Лумана) неизбежно подходит к тому, что есть некоторая сфера образов, которые Луман называет медиальными. И не важно, какие они: визуальные, аудиальные, аудиовизуальные. Характерно как раз, что визуальное работает теперь в сцепке с аудиовизуальным.

Это можно сколь угодно уточнять далее, но важно, что акцент делается на принципиальной медийности образов, где как раз и проявляются те отношения, внутри которых рождается новое понимание того, что мы называем человеком.

### **Е.В. Петровская**

Постараюсь коротко высказаться в духе того, что стало здесь предметом обсуждения. Возвращаясь к докладу, позвольте поделиться первым, что приходит на ум. Несмотря на то, что были показаны кадры из фильма Вертова, в самом изложении материала проявляется большое доверие к репрезентации, изображению. Собственно, это и было заявлено в самом начале со ссылкой на Гирца: основой анализа должна быть именно репрезентация.

Вместе с тем уважаемый докладчик пытается нащупать область *невидимого*. Опять же это его слово — я его не придумала, но позаимствовала из его выступления. В этой связи возникает вопрос: как мы можем исследовать невидимое, не пытаясь передоверить это будущим поколениям?

Перед нами сегодня стоит задача выяснить, на каком языке об этом можно говорить и с какой материей мы в данном случае имеем дело. Мне кажется, что в своем выступлении Олег Аронсон отчасти намечает это новое поле нашего возможного интереса. Не могу не сделать жест и в сторону Олега Игоревича Генисаретского: заострю его высказывание указанием на то, что сам он практикует другой тип антропологии. Т.е. помимо антропологии «антропологизирующей», этнографической или собирающей некие культурные свидетельства существуют и другие антропологии. Например, философская антропология. Другое дело, что представителям этих разных дисциплин трудно между собой договориться, они не всегда понимают, как возможны точки соприкосновения и существуют ли они вообще. И все же будем исходить из возможности другой антропологии.

Говоря о ней (Олег Аронсон фактически определил такую антропологию в качестве опережающей), мне хотелось бы подчеркнуть, что многие современные исследователи, заклеименные здесь как постмодернистские, проявляют интерес к вопросу о

невидимом. И свое вдохновение, кстати говоря, они зачастую черпают у русских авангардистов. Не случайно, что тот же Сергей Михайлович Эйзенштейн со своей идеей вертикального монтажа оказывается в центре внимания Ролана Барта, которого в первую очередь интересует аффект. Однако это аффект не *мой* и не *твой* (по этому вопросу я готова с ним полемизировать), но аффект некоторой трудно определимой аудитории, общности, которая не то что порождается просмотром какого-то фильма, но скорее обнаруживает благодаря ему саму свою возможность.

Что такое для Барта упомянутый вертикальный монтаж? Это и есть область невидимого в кинокартине. Для того чтобы увидеть значимую деталь (фактически Барт рассуждает об этом), ему нужно картину остановить, он должен превратить ее в набор фотографий. Т.е. это некая «застылость» изображения, фильм, но только остановленный. Это для него и есть тот ресурс, который открывает иное прочтение фильма — не линейное, последовательное, а антропологическое, когда мы занимаемся не дешифровкой знаков, но чтением, по отношению к нему поперечным, когда открывается возможность увидеть то, что не схватывается языком, привычными способами выражения, но фактически принадлежит к области аффекта, некоторого аффективного объединения.

Как мне представляется, эта тема может выражаться по-разному, на разных языках. Например, у Розалинды Краусс есть очень интересная статья, написанная на рубеже столетий, которая называется «Переизобретение средства». Сегодня употреблялось и это слово, только оно прозвучало в несколько мистическом ключе — я говорю о «медиуме», — тогда как речь идет о выразительном языке или попросту средстве. Тезис, выдвигаемый Краусс (она его последовательно обосновывает со ссылками на Беньямина), состоит в том, что сегодня мы не имеем единого или, вернее, соответствующего разным видам искусств средства выражения — выразительное средство внутри себя становится множественным. В качестве средства фотография уже не существует, но в момент своего исчезновения она указывает на то, что в ней была заложена возможность быть чем-то иным, говоря коротко — синтезировать новые выразительные средства, и сегодня мы вплотную сталкиваемся с этим. Нам предстоит снова обратиться к Вертову и другим практикам авангарда, чье творчество таит в себе действительно неисчерпаемый потенциал. То, что Краусс называет множественным средством, в моем понимании есть медиальный эффект — эффект существования разнообразных средств коммуникации, порождающих другой мир, другую реальность. Через это «другое» мы и можем распознать новый образ человека, но

уже не в традиционно-гуманистическом смысле этого слова, а человека как общности.

**Б.В. Рейфман**

Как, по-вашему, современный визуальный антрополог или современный исследователь визуального текста, должен ориентироваться в своем исследовании на чужую субъективность? Или он должен учитывать в этом исследовании свой субъективный способ исследования как программный?

**В.Л. Круткин**

Попробовав ориентироваться на чужую субъективность, разве он может абстрагироваться от своей?

**Б.В. Рейфман**

Это понятно. Но он сам должен программно это делать для себя самого?

**В.Л. Круткин**

Мне трудно это сказать, надо спросить у знающих людей. Вы как считаете?

**Б.В. Рейфман**

Я считаю, что должен. Просто у историков сегодня очень модным, очень актуальным понятием являются слова «власть факта». Вот сейчас такая передача появилась. Все это, мне кажется, немножко как-то не имеет смысла.

**Е.Г. Лапина-Кратасюк**

В выступлениях предыдущих докладчиков уже прозвучала мысль о том, что «медийность» как основное свойство современной культуры есть основной способ не только формирования представления о человеке, образа человека, но и воссоздания человека как такового, его «новой» чувственности.

Мне бы хотелось сказать несколько слов о телевидении как о ведущем на сегодняшний день в России СМК в тот исторический момент, когда оно начинает терять свои позиции и уступать Интернету, радио, культуре DVD.

Первый, самый очевидный интерес антрополога к телевидению связан с тем, что на телевидении, в частности постсоветском, очевидна тенденция к экзотизации материала. Проблематичность разговора об актуальных — социальных и политических — проблемах компенсируется в телеэфире уходом в другие миры — возрождение советской передачи «В мире животных» отнюдь не случайно. В этом смысле антропологический в узком смысле этого слова материал востребован весьма широко, и телевидение — один из активных потребителей антропологического кино. Здесь заданный ранее вопрос — в чем разница между антропологическим и документальным кино — может

быть дополнен и прозвучит так: каким антропологический материал оказывается в телеэфире. Речь идет не о цензурных, а о форматных искажениях визуальных материалов, сделанных исследователями: как научный фильм превратить в короткую развлекательную программу. Это важно хотя бы потому, что представления о «других», созданные телевидением, являются наиболее устойчивыми и наиболее массовыми.

Между тем в соответствии с уже неоднократно цитировавшимися сегодня словами Кирилла Эмильевича, антропология — это широкое проблемное поле, и визуальная фиксация жизни народов, чье развитие происходит иными по сравнению с европейскими темпами и путями, — лишь одна ее часть. Важный тематический сегмент отечественного телеэфира — конструирование представлений о современном человеке и в определенном смысле «о себе самом» в многочисленных ток-шоу, реалити-шоу и некоторых других передачах, таких, например, как «Час суда». Несмотря на абсолютную постановочность таких передач, презумпция того, что на экране присутствует «обычный человек», приводит к многочисленным невозможным в дотелевизионную эру изменениям аудитории, что тоже является частью антропологического проекта, происходящего внутри и при помощи СМИ. А это предмет исследования, на котором интересы антропологов, культурологов и исследователей медиа смыкаются.

И, наконец, надо бы остановиться на том, чем интересно телевидение для визуального антрополога — это касается психофизиологических изменений человека, которые неизбежны при таком категорическом изменении коммуникации, как медиа-связь, и пробуждении архаических или постпостмодернистских способов восприятия. Но об этом и о необходимости коррекции понятийного аппарата антропологии уже говорили О. Аронсон и Е. Петровская.

**В.Л. Круткин**

Кирилл Эмильевич, у вас есть желание высказаться?

**К.Э. Разлогов**

Я уже все сказал.

**Н.Ф. Хилько**

Я хотел бы внести небольшое уточнение. Очень важный момент: как аудиовизуальная антропология (наверное, все-таки медиа-антропология, медиакультурная, может быть, антропология) может соотноситься с народной культурой, с главной проблемой, которая сегодня очень волнует, — с национально-культурной идентичностью современных сообществ, как она может ориентировать зрителей в этом направлении.

Я думаю, что здесь особенно важный момент (это именно то, о чем здесь говорили) — ее будничность, локальность, некая камерность того духовно-исторического культурного опыта, который может нести в себе антропологический фильм. И это особенно важно, когда проблема менталитета сегодня на острие пера и у всех на слуху.

Второй момент — это грань документального и художественного. Что меня заинтриговало, это то, могут быть некоторые переходы из документального в игровое пространство и наоборот. Как это возможно в антропологическом современном кино? Если можно, поясните это хотя бы в двух словах.

**В.Л. Круткин**

Не думаю, что отдельно существуют «документальное» и «художественное», вряд ли в рамках сегодняшнего разговора стоит ставить вопрос о границах искусства. И что такое — «современное кино»? Меня больше привлекает вопрос о «современной антропологии».

**Е.М. Четина**

Наверное, игровое и неигровое имелось в виду. Вы это имели в виду, да? Художественный фильм игровой и художественный фильм неигровой. Документальный.

**В.Л. Круткин**

Документальное кино Сокурова, оно какое — художественное или документальное?

**В.М. Магидов**

Да, это тоже довольно непросто решить.

**В.Л. Круткин**

Поэтому здесь я никак не могу прояснить.

**В.М. Магидов**

То есть получается какая-то размытость, да?

**Е.М. Четина**

Нет, это довольно четко есть.

**В.М. Магидов**

Ее не должно быть.

**В.Л. Круткин**

Мне кажется, лишь бы интересно было смотреть, а как это сделано — это уже десятый вопрос. Если это работает на что-то, то тогда не надо спорить, игровое это или неигровое. Оно работает, и этого достаточно, как мне кажется.

**В.О. Чистякова**

Спасибо, Виктор Леонидович.

Если ни у кого больше нет реплик, я бы предложила перейти от вербального ряда к визуальному. И в связи с этим у меня вопрос: присутствует ли здесь Ольга Вячеславовна Сергеева — представитель Волгоградского университета? Ее нет? У нее была презентация, связанная с фильмом о семейной фотографии. Жалко, что ее нет.

Тогда я хотела бы предоставить слово Александру Евгеньевичу Кретинину. У вас тоже был видеоматериал для нас, да? Тогда, пожалуйста, представьте его. Вы можете говорить и показывать. Регламент у вас 20–25 минут.

(Презентация видеоматериала)

#### **В.О. Чистякова**

Я благодарю Александра Евгеньевича за демонстрацию видеоматериала, и, если ни у кого нет больше дополнений или вопросов, я бы хотела предоставить заключительное слово Кириллу Эмильевичу Разлогову.

#### **К.Э. Разлогов**

Я благодарю всех участников нашей сегодняшней дискуссии за интересные выступления и ремарки, благодарю Виктора Леонидовича Круткина за его доклад и презентацию. Завершая встречу, хотел бы сказать несколько резюмирующих слов. Вопрос о формах существования знания, в том числе знания антропологического, сейчас один из самых актуальных, не случайно визуально-антропологическая проблематика постоянно наращивает свой вес в исследовательской, образовательной и предметно-практической деятельности. И это происходит в университетах и научных центрах разных стран, включая даже нашу страну, для которой еще десять лет назад это было совершенно неизведанное направление. Те позиции, которые сформировали и отстаивали в течение стольких лет и Джей Руби, и Сол Уорт, и ряд других крупных ученых, так и остаются хоть и пройденным материалом, но не опровергнутым, и они продолжают находить своих сторонников и противников. В теории аудиовизуальной антропологии еще ни разу не произошло того, что постпозитивисты называли «сменой парадигмы», из чего можно предварительно заключить, что данная область как именно научная дисциплина находится на самом раннем этапе своего развития. Но в то же время в развитии данного направления гуманитарной мысли произошел заметный поворот в сторону исследования коммуникации как таковой, как существеннейшего и определяющего фактора всей современной социокультурной ситуации. Действительно, аудиовизуальная антропология — это «кладезь» коммуникативных возможностей, если можно так выразиться. Это и коммуникация знания, и коммуникация культуры. В современном мире, в котором

как никогда актуальными являются возможности диалога и взаимного представления для различных субъектов общения, роль аудиовизуальной антропологии трудно переоценить. К этому же кругу проблем относится и проблема идентичности и самоидентификации, как отдельного человека, так и сообщества, — проблема, которую некоторые коллеги сегодня поднимают. «Визуальный поворот», который произошел в культуре в начале минувшего века, привел к появлению новых, по преимуществу междисциплинарных, направлений — культурологии, медиалогии, наконец, такого сложного явления, как аудиовизуальная антропология. Иными словами (я в чем-то повторяюсь), аудиовизуальная антропология — это чрезвычайно широкое проблемное поле, и визуальная фиксация жизни тех или иных народов — лишь одна ее часть. И на что бы я хотел обратить особое внимание (и я согласен с теми коллегами, которые заостряли сегодня этот вопрос) — это необходимость развития и коррекции понятийного аппарата аудиовизуальной антропологии. Это проблема давно существует и все настоятельнее требует своего решения. Я еще раз благодарю всех, кто принял участие в сегодняшней дискуссии. Всем большое спасибо.