

А. Э. Оганезов

ПРОБЛЕМА ДОСТОВЕРНОСТИ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО КИНО

Несмотря на популяризацию визуальной антропологии среди прочих социальных и гуманитарных научных дисциплин, вопросы ее теории и методологии продолжают оставаться в меньшей степени изученными. В данной статье рассматриваются особенности визуальной антропологии, как научной дисциплины, в период с начала XXI в. Особое внимание уделено проблемам критики антропологического кино, как основного продукта визуально-антропологических исследований. Проанализирован традиционный подход к пониманию восприятия антропологического кино. Рассмотрены различные подходы к проблеме достоверности антропологического фильма. Проанализирована традиционная критика антропологического кино с разных позиций, таких как, физиология и психология зрительного восприятия, визуальное познание, культура и психология зрительного восприятия видеоматериала, а также постмодернистской научно-философской концепции. В завершении подведены итоги и сделаны соответствующие выводы.

Ключевые слова: *визуальная антропология, антропологическое кино, этнология, постмодерн, офтальмология.*

Использование визуальных источников в процессе исследования, а также применение визуальных форм для репрезентации исследовательской работы применяется не только в визуальной антропологии, но и во многих других областях научного знания. Однако, именно в рамках визуальной антропологии – и антропологического кино в частности – существует огромное количество никем не писанных правил, которые по какой-то причине должны соблюдать, как практики, так и теоретики визуальных исследований. В данной статье будет рассмотрено одно из таких правил – понятие достоверности антропологического кино в его «классическом» смысле, проанализировано с различных точек зрения современной действительности, как в визуальной антропологии, так и в смежных дисциплинах.

Предлагается несколько иначе взглянуть на проблему и постараться расширить границы нашего видения в рамках изучения вопроса о достоверности антропологического (этнографического) кино, а также с массой научных и ненаучных споров о том, какое кино называть антропологическим, какое этнографическим, а какое – ни тем и ни другим. Подобные вопросы в современных реалиях развития визуальной антропологии представляются попросту неконструктивными и бессмысленными, так как не решают актуальных вопросов и задач научной дисциплины, а представляют собой гипертрофированный позитивистский подход к теоретическим основам.

1. В наши дни методология создания антропологического кино уже давно вышла за пределы классических основ и теорий. Авторы антропологических фильмов не боятся экспериментировать, тяготеют к более свободной и творческой трактовке своей авторской позиции и идеи. Разумеется, подобное кино уже не может быть прорефлектировано и проанализировано в рамках традиционного позитивистского подхода.

Рассматривая визуальную антропологию в ряду современных гуманитарных наук, можно вспомнить слова одного из главных теоретиков постмодерна Жана-Франсуа Лиотара: «Устарела не необходимость спрашивать себя, что истинно или справедливо, а манера представлять науку как позитивистскую и обреченную на то нелегитимное признание или полужнание, которое видел в ней немецкий идеализм» (Лиотар, 1998: 131). В настоящее время конструктивное суждение о «научности» не может вестись с позиций устаревших и потерявших актуальность концепций, так как они попросту не обладают необходимым инструментарием для анализа современных теорий и исследований.

Подавляющее большинство антропологических фильмов уже не укладываются в рамки таких понятий как «наблюденческое» (observational) и «участвующее» (participatory) кино, так

как мы имеем дело со смешением различных подходов, с высокой степенью творческого кинематографического вовлечения, с особой индивидуальной авторской позицией и поиском новых, нестандартных форм выражения.

Экспериментальный подход становится визитной карточкой антропологии начала XXI в., а визуальная антропология как истинно постмодернистская научная дисциплина занимает особое место в этом процессе. Высокая степень ее междисциплинарности позволяет исследователям экспериментировать не только с поисками форм выражения собственной исследовательской позиции, но и с набором источников и теоретико-методологических подходов.

Рассуждая о визуальной антропологии, Андрей Горных в своей статье «Визуальная антропология: видеть себя другим» пишет: «Собственно, то, что сейчас называется визуальной антропологией, на мой взгляд, является обозначением встречного движения массового, «слепого» видеопроизводства и концептуализации этого производства в современных культурных исследованиях и постколониальной теории. Движения, которое встречает существенное сопротивление различных монопрофессиональных групп <...>, которые лозунгами борьбы за профессионализм и чистоту дисциплины, по сути, оправдывают собственную слепоту в отношении того, что подобные лозунги являются лишь маскировочными пятнами гораздо более значимой игры – игры за монополию в репрезентации Другого, других стилей и образов жизни, основные ставки в которой сделаны в поле глобальных масс-медиа» (Горных, 2007: 34–35).

Всем нам хорошо известно, что в рамках постмодернистской концепции понятию «ощущение» уделяется значительно большее внимание, чем понятию «факт». Антропологическое кино в целом и работы периода постмодерна в частности являются прямым тому подтверждением. Обращаясь к ощущению, антропологическое кино имеет дело с разными категориями ощущений. Во-первых, ощущения автора фильма – наблюдателя и исследователя происходящего и фиксируемого события, во-вторых, ощущения людей на экране – «героев» фильма, которые мы можем воспринимать не только как происходящее с этими людьми в процессе съемок, но и вне его, в-третьих, ощущения зрителей – аудитории антропологического фильма, их вовлечение в происходящее, переживания и мысли относительно увиденного.

По словам Скотта Макдональда, «В этнографическом кино или персональной документалистике мы также познаем опыт автора по мере того, как он или она развивает повествование фильма, который мы смотрим. Иногда авторский опыт (ощущение) не выражен явно <...> а иногда выражен очень ясно» (MacDonald, 2013: 9). То есть, для режиссера определяющим становится не то, что именно он показал в своем фильме, а то, какие ощущения это вызвало у зрителя; не то, насколько достоверным было изображенное на экране, а то насколько достоверными были ощущения, опыт вовлечения в изображаемое событие.

Несомненно, все это является результатом реализации основ постмодернистской научно-философской концепции, которая позволяет авторам сместить акцент в собственных суждениях для достижения воплощения исследовательских идей. «По мере развития постмодернистской ситуации становится ясно, что постмодернизм – это не искомый тип сознания для человечества, это преднахождение новых форм отношений человека с миром, новых ценностей и критериев во всех сферах культуры. Постмодернизм несет в себе не только проблему исчерпанности культуры, которая просуществовала десятки столетий, но и проблему поиска того, что будет дальше, проблему поиска новых смыслов и принципов грядущей культуры» (Кириллова, 2005: 280).

Сама по себе идея достоверности антропологического кино представляется неактуальной, в случае, когда речь заходит об ощущении. Если даже целью того или иного фильма является вовлечение зрителя в изображаемое событие, то это вовлечение реализуется, как правило, не посредством наблюдательной съемки и максимального охвата события, а с помощью фиксации состояния, «настроения» происходящего и его участников. Таким образом, фильм является лишь инструментом пробуждения соответствующего ощущения у зрителя.

В своей статье «В поисках смыслов» Елена Литвяк, анализируя просмотренный антропологический фильм, и рассуждая о влиянии картины на ощущения зрителя, пишет: «В этом, как мне думается, суть – событие возвращается нам таким, каким оно было в самом деле. Не в смысле фактической достоверности и последовательности его частей, а в смысле сохранения эмоционального облака, которое окутывало всех присутствовавших там и тогда. Смотришь и чувствуешь, что ты живешь внутри экрана, той жизнью, принимая ее в себя» (Литвяк, 2010: 114).

Подобные суждения остаются актуальными и относительно вопросов о постановочном и не постановочном кино. Опять же, как и вопрос достоверности, вопрос постановочности крайне волнует представителей позитивистского подхода. Обратимся к конкретному примеру: на Московском международном фестивале антропологического кино «Камера – посредник» был показан фильм «Ревущая бездна», повествующий об эфиопской народной музыке и о ее роли в культуре Эфиопии в целом. Постановочный ли это фильм? В крайней степени постановочный. Потерял ли фильм от этого в своей информативности? Нисколько не потерял, скорее, наоборот, даже приобрел. Более того, сами авторы фильма не скрывают его постановочности. Но те невероятные эмоции, которые он пробуждает в зрителе, те краски и колорит эфиопской музыки, которыми изобилует картина, то жизнерадостное настроение музыкантов, которое не оставляет тебя равнодушным – все это по-настоящему. Достоверен ли такой фильм, обладающий столь высокой степенью вовлечения в иную культуру? В высшей степени достоверен.

Положительная особенность антропологического кино в наши дни заключается в его способности обращаться к чувственному зрительскому восприятию, к субъективному переживанию, давая тем самым возможность каждому зрителю прочувствовать событие, пропустить через себя его эмоциональную составляющую. И если уж мы говорим о каком-то «диалоге культур», то такое кино позволяет в полной мере его реализовать, так как не заставляет «иную» культуру рассказывать о себе, а «свою» – слушать, но позволяет им обеим смешаться, соединиться в зрительском воображении.

Безусловно, выбор формы и методики репрезентации визуального исследования обусловлен рядом задач, стоящих перед самим исследователем, однако не следует заведомо ограничивать собственную работу традиционными рамками, боясь нарушить неписанные правила, которые, к тому же, со временем теряют свою актуальность.

2. О проблеме и вопросах визуального мышления можно говорить очень долго, поэтому в данном случае мы затронем лишь один из множества аспектов этой темы, который касается основного лейтмотива статьи – критики антропологического кино.

Первое на что хотелось бы обратить внимание – это стремление многих авторов антропологического кино к имитации наблюдательного человеческого взгляда посредством определенных техник и методик съемки. Об этом в своих статьях пишут исследователи Тот Н. Реджич и Н. Крижнар («КАМЕРА-ПОСРЕДНИК», 2010). Возможно ли вообще симитировать человеческое видение посредством видеосъемки и если да, то насколько это будет достоверно и вообще необходимо для исследователя и для зрителя?

Первое с чего в большинстве случаев начинается попытка имитации человеческого видения в видеосъемке – это выбор оптики. Ни для кого не секрет, что по мнению многих практиков фото- и видеосъемки наиболее приближенным к человеческому зрению является объектив фокусным расстоянием 50 мм и соответствующим для таких объективов углом обзора. Можно сколько угодно высчитывать градусы и миллиметры и тратить на это все свое время, если не обратить внимание на основную и грубейшую ошибку. Человек в отличие от камеры обладает бинокулярным зрением. Это означает, что можно бесконечно долго биться над имитацией человеческого зрения, но мы никогда не получим максимально подходящего результата. Это всегда будет «что-то напоминающее» наше человеческое видение. Фактически, данным тезисом можно поставить жирную точку в вопросах об имитации человеческого видения в кино, однако, существует еще целый ряд интересных аспектов, которые могут привести нас

к понимаю того, что для современного антропологического фильма просто отсутствует необходимость в создании подобного рода имитации.

Если мы обратим внимание на элементарные основы физиологии человеческого зрения, нам станет ясно, что «оптическая система глаза включает в себя две линзы (роговицу и хрусталик с диафрагмой между ними), водянистую влагу и стекловидное тело. <...> из упомянутых выше линз, одна (роговица) имеет постоянную преломляющую силу (43,05 диоптрий), а вторая – хрусталик переменную, зависящую в молодые годы от уровня функционального напряжения аккомодации. <...> Благодаря этой особенности, оптическая система глаза может гибко менять глубину резкости и воспринимать изображение внешних объектов в пределах пространства, ограниченного дальнейшей и ближайшей точками ясного видения» (Современная офтальмология, 2009: 73).

Второй момент, который также почему-то часто остается за скобками, но играет наиболее важную роль в понимании вопроса – это тот факт, что человеческое зрение устроено гораздо сложнее (да и попросту иначе), чем система фото- или видеокамеры. Огромное количество физиологических и психологических механизмов играют роль в том, что и как мы видим. И в данном случае, речь идет уже не просто о физиологии зрения, которая, конечно же, представляет собой основу основ визуального восприятия, а о совокупности огромного количества различных факторов – физиологических, психологических, культурных и многих других – работающих параллельно и неразрывно в процессе познания. Известный исследователь Рудольф Арнхейм пишет о визуальном восприятии следующее: «Восприятие представляет собой все, что угодно, но только не механическое средство регистрации вещей. Прежде всего, зрение не есть пассивное чисто восприятие. <...> оно представляет собой активное исследование и изучение окружающего мира, воспринимаемого объекта, а не его пассивную регистрацию. Восприятие есть высокоизбирательный процесс не только в смысле концентрации на том, что привлекает внимание, но и в смысле способа рассматривания объекта и обращения с ним (Арнхейм, 2007: 55).

Опять же, не станем сильно углублять в данную проблему, а посмотрим на нее с точки зрения наших вопросов визуально-антропологического исследования. Предположим, что некий исследователь «А» является свидетелем какого-либо события и наблюдает его со стороны, не участвуя в нем. С одной стороны, мы можем сказать, что он видит все событие в целом, его общую картину. Но представьте себя на месте исследователя «А». Когда вы наблюдаете какое-либо событие, то ваш «взгляд» как бы невольно вылавливает некие фрагменты происходящего, обращает внимание на нечто более важное чем остальное, при этом подобные действия происходят совершенно рефлекторно. То же самое характерно и для видения исследователя «А». И если по окончании его наблюдения мы попросим его рассказать об увиденном событии, то он расскажет по большей части, именно о том, на чем заострилось его внимание в процессе наблюдения, а не об общей картине в целом.

А теперь представим, что у нашего исследователя «А» оказалась в руках видеокамера, и он не просто наблюдал за происходящим событием, а еще и фиксировал его, то есть теперь все то, что «видел» исследователь представляет собой некий видеоряд. Через два-три дня после съемки исследователь «А» решает просмотреть отснятый материал и при просмотре выясняется, что некоторые эпизоды оказались неудачными, некоторые лишними, какие-то слишком короткими, а другие наоборот – слишком затянутыми и так далее. Исследователь во избежание недоразумений и для создания некой целостной картины начинает монтировать и редактировать видеоматериал и как результат получает совершенно новый самодостаточный продукт, который имеет мало общего с тем, что он когда-то видел еще в отсутствии камеры.

Прошло ещё время, и исследователь «А» решил показать этот продукт зрителям «В» и «С». Предположим, что зритель «В» имеет некоторое представление об изображаемом событии, но никогда лично его не видел и не участвовал в нем, а зритель «С» вообще ничего о нем не знает. Нетрудно догадаться, что оба этих зрителя будут смотреть картину со своих точек

зрения: «В» будет искать то, что он уже знает, подтверждение своим знаниям, что-то знакомое для него, а «С» будет смотреть фильм «рефлекторно», обращая внимание на то, что ему кажется важным и значимым. Но ни один из них не увидит картину «в целом». То есть, специфика человеческого зрительного восприятия такова, что взгляд зрителей будет «бегать» по экрану, собирая некую иную, субъективную картину для каждого отдельного зрителя.

И что же в итоге? Что объединяет то исходное событие, с той картиной, созданной восприятием хотя бы одного из зрителей при просмотре фильма об этом событии? И о какой достоверности здесь может идти речь?

Из приведенного выше примера мы можем сделать вывод о том, что каждая сторона, участвующая в целом процессе фильма, видит его, с соответствующей точки зрения, каждая из которых субъективна. Существует некое событие, взятое в Абсолюте, но наблюдаться и тем более трактоваться оно может только субъективно, относительно участников происходящего.

В настоящее время ответы на подобные вопросы представляются как сами собой разумеющиеся и не требующие дополнительных объяснений, однако, по ряду причин, к ним периодически приходится возвращаться. Гораздо более конструктивным подходом в наши дни будет оставить поиски возможного синтеза человеческого и механического видения и принять видение камеры таким какое оно есть, таким своеобразным и непохожим на человеческое, в чем и заключается его прелесть.

3. Из вопросов, связанных с достоверностью антропологического кино следует другая интересная мысль о дальнейшем развитии этих вопросов. Отдельное научное исследование, как и научное познание в целом, подразумевает критический подход к изучаемой проблеме. То есть фактически это означает, что исследователь должен задать вопрос в отношении предмета своего исследования, засомневаться в нем (в предмете) иными словами – прорефлектировать его и посмотреть на него под разными углами. На данном этапе возникает противоречие, которое основано на базовых принципах научного подхода. Рассмотрим пример, который основан на классическом подходе к анализу антропологического кино, речь о котором шла в начале статьи, чтобы проследить метаморфоз понятия «достоверность». Данный пример имеет небольшое преувеличение и несколько противоречит концепции постмодерна. Однако, я привожу его намеренно, с целью наиболее ясной демонстрации. Предположим, что есть некое визуально-антропологическое исследование «А» (антропологический фильм), которое является исключительно наблюдательной картиной, рассматривающей изучаемый предмет или событие под максимально широким углом, то есть автор не является участником события, а остается лишь отдаленным наблюдателем, в задачу которого входит чистая видеофиксация события во всей его полноте; и есть также работы «В» и «С» на ту же тематику, но рассматривающие изучаемый вопрос со своих критических точек зрения. Фильмы «В» и «С» не охватывают всего события целиком и не являются наблюдательными работами, так как они сфокусированы лишь на отдельных аспектах происходящего события, а значит они не могут соперничать в степени достоверности с фильмом «А», в классической трактовке этого понятия. А теперь представим, что фильмы «В» и «С» фокусируют наше внимание на каких-нибудь мелких деталях происходящего события, которые и являются ключевыми в его понимании, то есть, фактически, теми особенностями, которые придают значение событию, выделяют его из массы подобных других и которые по понятным причинам не могли быть заметны в работе «А». Таким образом «недостоверные» картины «В» и «С» приводят нас к большей степени осознания и вовлеченности в происходящее, чем «достоверный» фильм «А».

Еще одно противоречие возникает в том случае, когда визуально-антропологическое исследование состоит из письменной работы и аудиовизуальной, которая подкрепляет точку зрения письменной. Допустим, что письменная часть выполнена в рамках правил научного познания и обладает критическим исследовательским подходом. В таком случае аудиовизуаль-

ная часть работы должна быть выполнена соответствующим образом и нести на себе отпечаток авторской позиции и субъективизма. В данном случае, стремление к «достоверности» и стремление к грамотному научному подходу прямо противоречат друг другу.

Ну и напоследок. В антропологическом кино попросту не может быть объективности хотя бы потому, что выбор тематики фильма представляет собой некий творческий и вдохновенческий процесс, который подразумевает пережитую эмоцию и рефлексию в отношении предмета исследования. Если исследователь выбрал конкретную тематику, то это означает, что он уже неравнодушен к предмету, а значит не может быть объективен.

4. Довольно популярной в сфере визуальной антропологии является мысль о том, что в создании антропологического фильма принимают участие три стороны: кого снимают, кто снимает и для кого снимают (кто смотрит). И каждая из этих сторон вносит что-то свое в окончательный продукт. Нетрудно догадаться как влияют на итоговую картину две первые стороны из перечисленных, гораздо сложнее дело обстоит с ролью зрителя.

Первое, что в данном случае является важным – для какой аудитории снимается фильм. Конечно, автор не в состоянии точно предсказать заранее, кто именно станет его зрителем, а уж тем более, для каких конкретно людей этот фильм будет снят. Однако, с другой стороны, слова авторов кино о том, что они вообще не думают о потенциальном зрителе и что им совершенно не важно для кого они снимают, немного отдают лукавством. Безусловно, любой автор в процессе создания произведения держит в уме хотя бы некое представление о предполагаемом итоге своей работы. И антропологическое кино – не исключение.

Второй важный момент – это узкая (в большинстве случаев) тематическая направленность визуально-антропологических исследований. И вот тут возникает очень интересная двойственность: с одной стороны, когда речь идет об узкоспециализированном исследовании, предполагается, что его увидит узкий круг зрителей – специалистов в данной области и автору необходимо заинтересовать и привлечь данную аудиторию чем-то новым, особенным, специфическим; а с другой – если одной из задач антропологического кино является ознакомление масс с малоизвестными обществами и культурами, то подобный подход обязывает автора наоборот прибегать к более простому языку и стараться завоевать внимание зрителя чем-то броским и ярким.

И, наконец, третье – это обратная связь, реакция зрителя на авторскую идею и авторское сообщение, выраженные посредством фильма. И в данном случае не так важно какие именно отзывы высказывают зрители о просмотренном фильме, а то, что обсуждение вообще ведется, то, что фильму удалось высечь искру и побудить людей к мыслям и рассуждениям на заданную тему, что обращение к восприятию достигло своей цели. Конечно, зритель должен быть подготовлен к тому, что ему будет продемонстрировано, но с другой стороны, очевидно, что нельзя удовлетворить все 100 процентов зрительского зала и кто-то все равно уйдет не солоно хлебавши.

Вот что об этой проблеме пишут норвежские исследователи и визуальные антропологи Арнстен и Холтендаль: «Каждый раз, когда мы раскрываем зрительскую перспективу, мы находим актора с его/ее системой координат. Разные аудитории извлекают разные смыслы из того, что они видят. Общеизвестная концепция культурного перевода настолько неадекватна, когда мы рассматриваем, что непосредственно происходит внутри этого процесса. То, к чему мы как антропологи стремимся в деле распространения антропологического знания, это расширение набора метафор реципиента, которое зависит от его/ее эмоционального вовлечения». (Арнстен, Холтедаль, 2017: 44).

В статье «К вопросу об аудитории антропологических фильмов» Ольга Борисовна Христофорова пишет: «Стереотипность мышления создателей фильма – одна сторона проблемы. Другая – стереотипность восприятия зрителей. Создавая фильм, автор в первую очередь размышляет о своем видении, о том, чтобы лучше, яснее сформулировать то, что он хочет сказать. В меньшей степени его заботит, как фильм воспримут зрители <...>. Но сознание зрителя не

tabula rasa, чистое поле, на котором можно «сеять» все, что угодно. В действительности там полно «сорняков» – фоновых представлений, культурных установок, этнических стереотипов (Христофорова, 2006: 141).

Вообще вопрос о зрительском восприятии представляется крайне интересным и весьма перспективным в изучении, что могло бы стать одной из сфер изучения теории антропологического кино. Нелишним будет для визуальных антропологов поразмышлять и проследить за тем, как происходит процесс визуального восприятия антропологического фильма аудиторией. Развивая данное направление, можно ответить на множество интересных, разносторонних вопросов, а главное – создать понятную схему взаимодействия автора и аудитории посредством продукта визуально-антропологического исследования, что несомненно решило бы большое количество вопросов и споров среди всех, кто так или иначе причастен к антропологическому кино. «Удивительно, но до сих пор вопрос о том, как разные аудитории понимают этнографические фильмы, был глубоко исследован лишь в единицах случаев» (Арнстен, Холтедаль, 2017: 42).

Говоря о зрительском восприятии антропологического фильма и обратной связи аудитории, следует обратить внимание на периодически возникающие несоответствия между авторской позицией, его точкой зрения в данном фильме и зрительскими ожиданиями. Подобное может произойти в случаях, когда авторская позиция или форма выражения его точки зрения является весьма оригинальной, а степень стереотипности представлений зрителей о данной теме довольно высока. В подобных условиях у неподготовленной аудитории первое впечатление, в большинстве случаев, бывает негативным.

Очевидно, что удовлетворить запросы каждого зрителя не сможет ни один фильм, каким бы хорошим он ни был. Но как же тогда добиться самого главного – донести до зрителя авторскую идею и породить идеи новые?

Возвращаясь к Московскому Международному фестивалю антропологического кино «Камера-посредник» (2017), не могу не обратить внимание на одну особенность, которая заставила меня серьезно задуматься над происходящим. Благодаря тому, что регламент фестиваля предполагал обсуждение фильма после его показа, я сумел отметить для себя и немного проанализировать зрительское восприятие демонстрируемого материала. Тогда, в зале Центра документального кино, как, впрочем, и сейчас, мне была не совсем ясна причина частого зрительского вопроса «а что хотел сказать автор?»

Во-первых, спрашивать художника о том, что он хотел сказать тем или иным своим произведением – это яркий пример некорректной постановки вопроса при обсуждении фильма. То есть, несомненно, содержание картины можно попытаться раскрыть дополнительными вопросами, но они должны максимально базироваться на информации, полученной от просмотра. В противном случае, подобный вопрос попросту ставит под сомнение саму необходимость показа фильма.

К тому же не совсем понятной является столь сильная потребность зрителя то, «единственно верное» мнение автора. Гораздо более конструктивным представляется воспринять идеи и вопросы, обсуждаемые в фильме, как своего рода побуждение к собственным рассуждениям, что вполне возможно, и является одной из задач автора – обратить внимание масс на проблему, обозначенную в его кино, начать обсуждение, осуществить диалог.

Даже если и предположить, что таковая трактовка имеется, то почему ее непременно надо знать и по какой причине ее должен дополнительно озвучивать автор. «Комментарий <...> ставит зрителя в пассивную позицию воспринимающего <...> и поэтому способствует не разрушению, а утверждению стереотипов – даже если нацелен на обратное. Да и в том случае, если зрители не воспринимают комментарий как авторитетный, он все равно «отнимает власть» у материала <...>, снижает его значимость и силу воздействия» (Христофорова, 2006: 144–145).

В данном случае О. Б. Христофорова говорит о закадровом комментарии в антропологическом фильме, однако такая точка зрения представляется актуальной в том числе и в случае комментирования автором своего произведения по просьбе самого зрителя. Разумеется, нет ничего негативного в живом обсуждении просмотренной картины, в анализе и диалоге, однако это вещи совсем другого порядка, которые подразумевают в первую очередь желание зрителя воспринять новое и незнакомое, готовность услышать иное мнение и незнакомую точку зрения.

То, что автор и зрительская аудитория не смогли найти друг с другом желаемых точек соприкосновения в процессе просмотра картины может быть обусловлено массой причин и, как правило, не какой-то конкретной, а совокупностью большинства из них.

Развивая далее свои рассуждения о стереотипах аудитории, О. Б. Христофорова пишет: «Стереотипы – это в значительной степени «коллективные мнения». При просмотре возникает «эффект толпы» – будоражащие фрагменты <...> требуют немедленной реакции, и как реагируют лидеры группы, так и все остальные, за очень редким исключением <...>» (Христофорова, 2006: 144). Таким образом, мы можем сказать, что вопросы зрительского восприятия антропологического кино настолько субъективны, а границы правил, определяющих суть зрительского поведения настолько расплывчаты, что мы попросту не в состоянии выявить хоть сколько-нибудь определенную причинно-следственную связь между авторской идеей и обратной связью аудитории фильма. Конечно, существует огромное количество различных «бронепойных» приемов, известных кинематографистам, однако, и они могут не сработать, по той причине, что могут быть восприняты зрителем, как банальность.

Так или иначе, ведущую роль в этом процессе играет то, что автор фильма апеллирует к субъективному восприятию, к личному переживанию, к персональному жизненному опыту. И все это, в свою очередь, относительно свободную трактовку увиденного, отсутствие доминирующей стратегии восприятия, побуждение к новым ступеням и путям развития авторской мысли.

Еще один важный момент, который по какой-то непонятной причине всегда остается за скобками обсуждений исследователей заключается в том, что визуальные антропологи, говоря об антропологическом кино, о визуальном исследовании и о восприятии фильма зрителем в подавляющем большинстве случаев говорят об этом как о некоем Абсолюте. То есть, говоря о зрительском восприятии, исследователи – неясно, случайно или специально – опускают то обстоятельство, что зритель с его человеческим зрением воспринимает фильм точно так же, как и любой другой окружающий объект. Если в данном случае вывести из процесса восприятия интеллектуальную составляющую, то для воспринимающего не будет никакой разницы между фильмом, телевизором, стеной и т.д. Все это в равной степени будет являться объектами окружающего мира, без каких-либо специфических особенностей.

Об этом обстоятельстве важно всегда помнить по той причине, что наше визуальное познание мира строится в первую очередь на физиологических и психологических особенностях нашего зрительного восприятия. Все окружающее нас, все то, что мы видим – это прежде всего лучи света и мелкие схематические линии на сетчатке глаза, а уже потом – богатые смыслом художественные произведения. Позитивное обстоятельство состоит в том, что наше визуальное познание и интеллектуальное, фактически, неделимы. Они действуют одновременно и параллельно и человек не в состоянии их разделить и разграничить. В своей монографии «Искусство и визуальное восприятие» Рудольф Арнхейм обращал внимание на «поразительное сходство между элементарной деятельностью чувственного восприятия и более высокой деятельностью логического мышления. <...> В настоящее время можно утверждать, что на обоих уровнях – перцептивном и интеллектуальном – действуют одни и те же механизмы» (Арнхейм, 2007: 59).

Поэтому всегда нужно помнить о том, что, когда человек смотрит антропологический фильм (в данном случае совершенно неважно какой), он в первую очередь воспринимает его

в ряду объектов окружающего мира, а не в Абсолюте, и по этой причине для визуального познания фильма как объекта характерны те же самые механизмы, что и для всех остальных предметов. Это говорит о том, что субъективность заложена уже в самой физиологической основе и сути зрительного восприятия, которое к тому же дополняется культурно-психологическими аспектами человеческого опыта.

В данной статье мы проделали довольно длинный и непростой путь исследования и анализа человеческого зрительного восприятия в рамках познания и критики антропологического кино. Мы коснулись различных аспектов: визуально-антропологических, культурологических, психологических и даже физиологических. Все это было сделано для того, чтобы подтвердить тезис, с которого начиналась данная статья. А именно, мысль о том, что визуальная антропология – постмодернистская наука, а антропологическое кино как одна из форм репрезентации визуально-антропологического исследования является продуктом научной и творческой деятельности соответствующей научно-философской концепции и не может быть познано и проанализировано с иных позиций. Как пишет Н. Б. Кириллова в своей монографии «Медиакультура: от модерна к постмодерну»: «Поэтому нельзя не видеть позитивных черт, присущих постмодернистскому мировоззрению. Полагаем, сила постмодернистского мышления именно в признании культурного полифонизма, открывающего простор для подлинного диалога, в открытости исторического познания, в освобождении его от догматизма. Постмодернистская ситуация вносит новый опыт видения и владения своими и чужими культурными ценностями, стимулирует интеграцию различных культур, способствует выработке целостного воззрения на мир и формированию единой взаимопроникающей и взаимодополняющей культуры человечества» (Кириллова, 2005: 280–281).

Подводя итог данной статье, можно выделить следующие основные тезисы: во-первых, особенностью антропологического кино в наши дни является его направленность к чувственно-субъективному восприятию зрителя, что, в свою очередь, подразумевает особый подход к трактовке и анализу подобного кино; во-вторых, стоит помнить о высокой степени субъективности визуального восприятия, как на физиологическом, так и на психологическом уровне; в-третьих, говоря об антропологическом кино, следует помнить о характерных особенностях современной науки и визуальной антропологии в частности, а именно, о высоком уровне ее междисциплинарности, о широком спектре изучаемых тем, о разнообразии форм выражения исследовательской точки зрения.

Список литературы:

- MacDonald S. American ethnographic film and personal documentary. – Berkeley., 2013. – 415 p.
- Арнстен Б., Холтендаль Л. Визуализируя ситуативность / Б. Арнстен, Л. Холтендаль // Сибирские исторические исследования. – 2017. – № 3. – С. 42–44.
- Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм Пер с англ. – М.: Архитектура – С. 2007. – 392 с.
- Горных А. Г. Визуальная антропология: видеть себя другим / А. Г. Горных // Антропологический форум. – 2007. – № 7. – С. 34–35.
- Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. – М.: Академический Проспект, 2005. – 448 с.
- Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
- Литвяк Е. В. В поисках смыслов / Е. В. Литвяк // Салехард 2000. – 2000. – С. 114.
- Международная научно-практическая конференция (в рамках 5-го Московского международного фестиваля визуальной антропологии «КАМЕРА-ПОСРЕДНИК»). Москва, 20–24 сентября 2010 г.: Сборник статей. – М.: Изд. МГУ ТЕИС, 2010. – 263 с.
- Современная офтальмология: Руководство. 2-е изд. / Под ред. В. Ф. Даниличева. – СПб.: Питер, 2009. – 688 с.
- Христофорова О. Б. К вопросу об аудитории антропологических фильмов / Третий московский международный фестиваль и конференция визуальной антропологии «Камера-посредник» (Москва, 8–13 октября 2006 г.). Сборник статей. – М.: Изд. МГУ ТЕИС, 2006. – 190 с.

Оганезов А. Э., аспирант.

**Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая Российской академии наук,
Этнографический научно-образовательный центр.**

Ленинский пр-т, 32а, Москва, Россия, 119991.

E-mail: alexoganezov@outlook.com

Материал поступил в редакцию 6 марта 2018 г.

A. E. Oganezov

PROBLEMS OF AUTHENTICITY IN ANTHROPOLOGICAL CINEMA

Despite of popularization of visual anthropology among other social and humanities scientific disciplines, it's theoretical and methodological questions are still studied quite poorly. In this article the specifics of visual anthropology as a scientific discipline since the beginning of XXI century are reviewed. Special attention is paid to critique of anthropological cinema, as a main product of visual anthropological research. The traditional approach to understanding of visual anthropology cinema perception has been analyzed. Different approaches to problem of anthropological film authenticity has been reviewed. The traditional critique of anthropological cinema has been analyzed from different positions such as physiology and psychology of visual perception, visual cognition, culture and psychology of video material visual perception, scientific and philosophical conception of postmodernity. In the ending the article is summed up and relevant conclusions are made.

Key words: *visual anthropology, anthropological cinema, ethnology, postmodernity, ophthalmology.*

References:

- Arnheim R.* Искусство и визуальное восприятие [Art and visual perception]. – М.: Архитектура, 2007. – 392 p. (in Russian)
- Arnsten B., Holtendal L.* Визуализация ситуативности [Visualizing situationality] / B. Arnsten, L. Holtendal // *Sibirskiye istoricheskiye issledovaniya*. – 2017. – № 3. – P. 42–44. (in Russian)
- Gomykh A. G.* Визуальная антропология: видеть себя другим [Visual anthropology: to see yourself another way] / A. G. Gomykh // *Антропологический форум*. – 2007. – № 7. – P. 34–35. (in Russian)
- Khristoforova O. B.* К вопросу об аудитории антропологических фильмов [The question of anthropology cinema audience] / Третий московский международный фестиваль и конференция визуальной антропологии "Камера-посредник" (Москва, 8–13 октября 2006 г.): Сbornik statey. – М.: Изд. МГУ ТЕИС, 2006. – 190 p. (in Russian)
- Kirillova N. B.* Медиакультура: от модерна к постмодерну [Media culture: from modernity to postmodernity]. – М.: Академический проспект, 2005. – 448 p. (in Russian)
- Liotar J.-F.* Состояние постмодерна [The condition of postmodernity]. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 p. (in Russian)
- Litvyak E. V.* В поисках смыслов [Searching the meanings] / E. V. Litvyak // *Salekhard 2000*. – 2000. – P. 114. (in Russia)
- MacDonald S.* American ethnographic film and personal documentary. – Berkeley, 2013. – 415 p.
- Международная научно-практическая конференция (в рамках 5-го Московского международного фестиваля антропологического кино "КАМЕРА-ПОСРЕДНИК"). Москва, 20–24 сентября 2010 г.: Сbornik statey. – М.: Изд. МГУ ТЕИС, 2010. – 263 p. (in Russian)
- Sovremennaya oftalmologiya: Rukovodstvo 2-e Izd.* / Pod red. V. F. Danilicheva. – СПб.: Piter, 2009. – 688 p. (in Russian)

Oganezov A. E., graduate student.

**Russian Academy of Sciences, N. N. Miklouho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology,
Ethnographic Scientific and Educational Center.**

Leninsky prospect, 32a, Moscow, Russia, 119991.

E-mail: alexoganezov@outlook.com