

## ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

*В.Л. Круткин*

### ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ И «БЕЗУМНЫЕ ГОСПОДА» ЖАНА РУША\*

*Фильм французского антрополога Ж. Руша «Безумные господа» («Les Maitres Fous», 1954) стал документом, свидетельствующим о том, как осмыслялась природа колониальной власти (в эпоху ее распада) сторонниками культа трансовой одержимости в Западной Африке. Сегодня, как и в момент выхода на экран, этот фильм позволяет ставить важные вопросы об отношениях культуры, власти и идентичности людей, о связи социального и гуманитарного знания в антропологических исследованиях.*

***Ключевые слова:** социальное и гуманитарное знание, визуальная антропология, кинодокумент, этнобеллетристика, «участвующая камера», «киноправда».*

Жан Руш (1917–2004) — французский кинорежиссер и антрополог, снял более ста кинолент, но на русском языке можно встретить лишь один его фильм. Для учебных целей мы перевели его фильм «Безумные господа» («Les Maitres Fous», «Mad masters»). Оказалось, что еще не сложилось общепринятого перевода названия этого фильма, ключевого для развития визуальной антропологии. Распространенное в отечественных справочниках название «Безумные учителя» по меньшей мере не точно: в фильме речь идет не об отношении учительства, но об отношении власти. Более точными были бы слова «господа», «хозяева», на Украине название перевели как «Божевільні начальники» (Новинки кино 1991). В работе, посвященной французскому кино (Гроб 1967: 89), название передается как «Колдуны-безумцы», а тексте перевода книги «Кино» Жилия Делеза как «Безумные хозяева» (Делез 2004: 462). Мы предложили более общее название — «Безумные господа».

---

\* Работа выполнена при поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Зрение человека в исторических трансформациях культуры», № 11-03-00025а.

**Круткин Виктор Леонидович (1946 г. р.)** — доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и социологии культуры Удмуртского государственного университета (Ижевск) ([krutkin1@yandex.ru](mailto:krutkin1@yandex.ru)).

Визуальная антропология складывалась как особая практика, связанная с поиском ответа на вопрос — достаточно ли книг и музеев, чтобы репрезентировать отдаленные культуры? Такой вопрос имеет не один только академический смысл. Известно, что сама антропология возникает в тени колониализма, мировоззренческая суть которого состояла в том, что в соприкосновениях культур роль субъекта присваивала себе одна сторона, а роль объекта назначалась другой. Если невозможно размещать экзотических обитателей далеких земель внутри музейной экспозиции, хотя такие попытки и были, как с Сарой Баартман (Maseko 1998), то напрашивается более простое решение — почему бы не снять на пленку тамошних людей вместе с их масками и копьями, танцами и ритуалами? Такие фильмы позволяют сделать видимыми тех, кого изучают антропологи, оптические медиа дифференцируют людей на видящих субъектов и видимых объектов. Знания никогда не свободны от интересов, они содержат возможность того, что субъект воспользуется объектом, провозглашаемая здесь доминанта объективности и реальности часто служит фундаментом связки «знание — власть».

Фигура Жана Руша интересна прежде всего своей многогранностью. Как отмечал Майкл Итон, назвать Руша «режиссером кино» — значит игнорировать его статус ученого и мыслителя-гуманитария, рассматривать его как антрополога — значит игнорировать его художественный, поэтический дар (Eaton 2000). Но создание фильмов, несомненно, доминировало, ибо через них разворачивалась его научная, поэтическая, политическая активность. Жан Руш — один из ведущих деятелей в документальном кино в XX в.

«Безумные господа» — это короткий фильм, повествующий об африканском понимании европейцев. Мы видим Аккру, этот «Черный Вавилон», на улицах которого все перемешалось: машины, оркестры, парады, христианские манифестации, свадьбы разных народностей, демонстрации проституток, требующих защиты своих прав... Невиданные миграционные процессы сняли с обжитых мест и бросили в механическую цивилизацию тысячи людей, живших прежде жизнью органической. В этих процессах, замечает автор, растет отчуждение, обостряются конфликты, зарождаются новые религии.

Движение Хаука — одно из явлений колониальной эры, с 1930-х гг. оно становится весьма широким, колониальные власти при поддержке местных священнослужителей стремились его запретить, вытеснить из городов. К 1960-м гг. оно утрачивает свою популярность. В фильме мы видим, как для участия в экстатическом ритуале десятки молодых людей направляются за город. Здесь живет служитель культа, возведено святилище, сооружено подобие статуи губернатора. Вновь прибывших готовят к посвящению, они совершают положенное покаяние, священнослужи-

тель говорит о требованиях божества Хаука. Тех, кто отступил от правил, подвергают штрафу, им отказывают в посвящении. Состояние одержимости — это средство особой взаимной коммуникации между людьми и богами, а сами одержимые — «лошади духов», чтобы стать таковыми, нужна нелегкая инициация. Она проходит при помощи шаманов и только в публичной церемонии (Rouch 2003: 87). Но в данном случае в культовом трансе воплощаются не традиционные боги, но исторические персонажи из британской колониальной администрации. Участники начинают движение вокруг алтаря, первая волна одержимости дает о себе знать дрожью конечностей, люди задыхаются, судороги охватывают их тела, рты исходят пеной, глаза выкатываются из орбит. Еще в титрах автор предупреждал зрителей, что некоторые сцены содержат элементы жестокости. Вот герои фильма уже говорят изменившимися голосами, они перевоплощаются. Теперь они «Капрал Гвардии», «Машинист», «Мадам Доктор», «Лейтенант», «Мадам Сальма» (жена капитана Сальма), «Генерал», «Генеральный Секретарь», «Водитель», «Губернатор» и т. д. Они приветствуют друг друга, отдают приказы, делают замечания, объявляют взыскания. У них бесцеремонные и высокомерные жесты, они всегда в гневе, как и положено европейцам (Rouch 1995a: 223).

Деревянные ружья, ленты через плечо, факелы огня — вот нехитрый инвентарь таинственного перформанса. «Господа» проводят «совещание за круглым столом», где решается вопрос — кто будет приносить собаку в жертву, в каком виде следует жертву употреблять. Преодоление запрета на пищу из этого животного — важная составная часть комплекса жертвоприношения и условие транса. Одержимых не останавливает кипящий бульон, они выхватывают из него лучшие куски жертвы — остатки блюда увезут в Аккру, для тех, кто не смог приехать. Наступает ночь, кризис заканчивается.

Руш писал, что он около ста раз бывал на подобных праздниках, два десятка из которых он снимал кинокамерой, и если вначале эти мероприятия казались ему терапией, то потом на первый план для него стали выступать социальные, политические аспекты (Rouch 1995a: 222).

Некоторые аналитики видели в этом культовом движении сопротивление колониализму, другие считали, что здесь, высмеивая администрацию, африканцы стремились возвыситься над их властью. Высказывались предположения, что это не карикатурная попытка подражать европейцам, но стремление обрести свою африканскую идентичность, что усвоение европейских манер было не столько формой сопротивления, сколько желанием африканцев быть уважаемыми. Культ Хаука — это способ решения африканцами проблем, связанных с адаптацией к жестокому миру. Ж. Руш отмечает, что у африканцев есть для этого способности, каких мы не знаем.

Во многих работах Джея Руби, известного теоретика визуальной антропологии в США, рефреном звучали слова, что антропологическое кино может создаваться только антропологом или под его руководством. Такие доводы логичны, если визуальную антропологию рассматривать как раздел социальной науки, рассматривать ее в роли транслятора социального знания. Но Д. Руби не раз констатировал, что визуальные антропологи не спешат идти за советами к академической теории, люди с камерами предпочитают «исследования других дисциплин — визуальной социологии, культурологии, теории фильма, истории фотографии, исследований танца и перформанса или архитектурной теории. Они обращаются к этим источникам чаще, чем к работам специалистов по культурной антропологии» (Ruby 1996: 1345; Круткин 2007: 400).

В ряде программных статей Д. Руби о положении дел в визуальной антропологии звучали беспокойные интонации, но в 2011 г. в кратком заявлении на своем сайте Джей Руби оценил эту борьбу как потерпевшую поражение (Ruby 2011). Д. Руби отмечает, что на протяжении четырех десятилетий тщетно защищал позицию, в соответствии с которой визуальная антропология должна пониматься как изучение всех визуальных и изобразительных форм культуры и что производство визуальных медиа (фильмов, видео, фотографий) должно осуществляться антропологами. «Как я ни старался убедить других в ценности этого понимания, из этого ничего не вышло», «мы проповедовали очень маленькому хору — самим себе, своим студентам, нескольким друзьям. Все остальные не хотели и слышать обо всем этом». В результате, по его мнению, повсеместно побеждает кино, авторы которого не ведут полевых исследований, а такая продукция не может считаться научной и у нее не может быть будущего. Кризисные впечатления оттеняет и то обстоятельство, что академическая наука не спешит расставаться со своей привычной словесной формой. Более четырех десятилетий назад прозвучали призывы Маргарет Мид к использованию фотографий и фильмов в антропологии, в науке, о которой она с сожалением говорила, что это «дисциплина слов» (Mead 1995: 5).

Складывается впечатление, что эти призывы не возымели действия: представители социальной науки по-прежнему относятся к создателям фильмов с прохладной вежливостью. Как замечает Пол Хокинс, «большинство американских антропологов достигают своих профессиональных целей без использования фотографий и в целом не чувствуют необходимости в такой дисциплине, которую называют визуальной антропологией» (Hockings 1995: 507). Может быть, дело не в кризисе визуальной антропологии в целом, но в кризисе ее отдельной ветви, связанной с устаревшей философией классического типа?

Классическая философия исходит из субъект-объектного дуализма, где с одной стороны разум, а с другой — мир, с одной стороны собственное сознание, а с другой — сознание чужое. Мир состоит из однородных элементов, они объективны. Пять чувств существуют изолировано, а если они и связываются, то разумом. Ощущение является отправной точкой анализа. Результатом является сумма визуальных, тактильных, слуховых данных; связи устанавливаются разумом. Мир непрерывен благодаря разуму. Именно разум выбирает точку отсчета. Иным оказывается зримый мир с позиций феноменологии, где показывается, что человек находит себя в мире не как сознание, но как воплощенное телесное существо. Сознание не противостоит миру, ибо человек находится внутри мира. Изначально существует структурное единство чувств и их предметов, моих чувств и чувств других людей. Воспринятый мир не является суммой визуальных, тактильных, слуховых данных; человек воспринимает его нераздельно всем своим существом, схватывает уникальный способ бытия, восприятие открывает мир более древний, чем интеллект и разум. Феноменология возвращает миру таинственность, важную предпосылку антропологического интереса.

Противостояние двух философских традиций прослеживается в работах многих классиков, например, работах Маргарет Мид и Грегори Бейтсона, знаменитого тандема, стоявшего у истоков визуальной антропологии (Bateson, Mead 1976). Если М. Мид придерживалась скорее классического взгляда на природу возникающих образов, то Г. Бейтсон развивал феноменологический взгляд на изображения, полученные в поле. В соответствии с первой позицией визуальный продукт служит познавательной задаче — он должен был помочь любому другому исследователю получать воспроизводимый результат. В соответствии со второй позицией это сделать невозможно, ибо изначально образы фильма, например, дают не копию, но вариативную версию реальности. Для первой позиции главными являются объективные характеристики того, что предстояло объективу, именно они подлежат обобщению и повторению, для второй позиции — рефлексивные характеристики того, кто предстоял объективу. Когда исследователь смотрит на предмет своего интереса, он не может игнорировать, что тот на него тоже смотрит, возникают предпосылки для взаимного постижения. В этом заключается отличие антрополога или социолога от этномолога (Rouch 1995b: 96).

Создателей фильмов вел живой интерес к миру, это было стремление к истине и желание правды, этот интерес опосредовался медиа, новое средство не могло не накладывать своей печати на получаемые результаты. Известно, что правда любит скрываться, и когда эту правду жизни преследуют с помощью камеры, то она начинает прятаться еще и в закоулках технических устройств, какими ее пытаются достичь.

Требования, идущие от техники — план, раскадровка, монтаж, панорама, ракурс, свет, звук — все это никак не сбросить со счетов. Самые главные черты созданного Рушем фильма несут печать доступной тогда техники: 16-тимиллиметровая камера, запас времени съемки до перезагрузки — 25 секунд. Простая необходимость соединять куски пленки заставляет оператора учитывать особенности зрительского восприятия. Фильм не просто возникает и исчезает, он начинается и заканчивается. Он является повествованием, а любое повествование содержит в себе удвоение, здесь различаются повествуемое событие и событие повествования, последнее есть только на пленке, его не было в событиях перед камерой. Любое повествование структурирует реальность. Используя стоп-кадр, например, автор привносит на экран то, чего не было в непрерывных событиях перед камерой. И автор неизбежно будет удалять с экрана то, что перед камерой было — соотношение отснятого материала и вошедшего в фильм часто бывает 20:1. События, о которых рассказывает фильм Ж. Руша, продолжаются сутки, автор вместил их в 25 минут экранного времени.

Можно ли уменьшить или хотя бы контролировать влияние медиа на получаемый результат, каких стратегий работы с камерой следует придерживаться, чтобы приблизиться к правде, если именно ее мы хотим? Почему бы не занять позицию на максимальной дистанции от объектов нашего интереса, чтобы даже наша тень их не касалась? У документалистов есть образное выражение, отражающее такую стратегию, — это метафора мухи, сидящей на стене, вдали от событий («fly on the wall»). Камера не вмешивается в происходящее, ей предоставлена полная информация. Есть и противоположная стратегия — максимально сократить дистанцию между камерой и объектами интереса, тоже уподобиться мухе, но такой, которая теперь носится между снимаемыми объектами, провоцирует их действия, выступает катализатором для конфликтов, запечатлевая их следствия. Кэнди Кэллисон вслед за другими историками кино предлагает обозначать эти стратегии «direct cinema» и «cinema vérité» (Callison 2000).

Жан Руш в своих работах явно держался второй стратегии, когда кружил с камерой на площадке вокруг ритуального камня, снимая «Безумных господ». Но Руш отмечал, что выражение «cinema vérité», не может быть истолковано как претензия на некую объективную «правду». И он считал, что киноправда вовсе не дана отстраненному взгляду со стены, она возможна благодаря передаче сложной и многообразной реальности с помощью камеры и синхронного звука, это означает не «чистую правду», но «фильмическую правду» (Rouch 2003: 97). Или, по словам Ж. Делеза, «это уже не кинематограф истины, а истина кинематографа» (Делез 2004: 462).

С точки зрения здравого смысла, «реальность» и «воображение» максимально различаются, принадлежат разным мирам, где под первым понимается вещь «как она есть», а под вторым понимается некая «альтернативная реальность». Все это было бы правдоподобно, если бы не малость: под реальностью «как она есть» люди часто понимают то, что находят в своем сознании. Недавно на популярных сайтах стал обсуждаться особый кинематографический жанр комбинации документа и вымысла под названием «docufiction». Предполагается, что здесь схватывается реальность как она есть и одновременно в повествование вводятся нереальные элементы или вымышленные ситуации для усиления репрезентации реальности. Можно ли считать тогда, что документ — это кусок пленки, а монтажное соединение двух кусков — это введение нереальных элементов? Вряд ли идея «docufiction» продвинет нас к пониманию киноправды. Жан Руш рассматривал идею документа с позиций, противоположных позитивизму идеи «docufiction». Он весь свой фильм «Безумные господа» рассматривал как документ: «Это один из очень редких аудиовизуальных документов, его можно назвать “концептом колониальной власти”», как она понималась сторонниками культа Хаука» (Rouch 1995a: 225). Он считал этот фильм важной ступенью для развития концепции власти в бесписьменном обществе.

Думается, что в идее «docufiction» дуализм здравого смысла, который находится в плену абстракций языка, не преодолевается. В русском языке, например, понятие «фиктивный» обычно ассоциируются с ложью и обманом, с чем-то предосудительным («фиктивный брак», «фиктивный вексель»). Это воображенное, противостоящее не воображенному. В рассуждениях о кино понятия вымышленного и документального часто наделяют силой объясняющего принципа, но принцип объясняющий нужно делать принципом объясненным. Основание для противопоставления fiction и nonfiction часто стремятся найти в фотографической природе фильмического образа. Раз на фотографии представлен сам реальный объект, то в документальном кино (оно восходит к фотографии) есть репрезентация и реальность, тогда как в игровом фильме (оно восходит к театру) есть только репрезентация, а реальность остается в сознании творца как его мечта.

Действительно, кино восходит к фотографии. Но как ее понимать? Можно ли думать, что фотографический образ «истекает» с объекта, нужно только подставить пленку? Однако значение фотографии определяется не предметами X или Y, попавшими в кадр, но моментом времени X или Y, когда была нажата кнопка, как писал об этом Д. Бергер (Berger 1981). Глядя в видоискатель, фотограф ждет момент, когда картинка станет похожей на то, что он о ней думает. Он обращается с полем кадра как со сценой, он думает изображениями, вот с чем он обращается

к публике. Как писал В. Флюссер, фотографии, равно как и фильмы, отражают наши понятия, а не просто предметы (Флюссер 2008: 41). Не реальность в документальном кино превращается в фильм, но чувства и мысли автора по поводу этой реальности. Борьба за «очищение» образа от воображения, или подсчитывать, какая в нем доля правды, а какая вымысла — это значит бороться с самим образом.

За десятилетия до постмодернистского осознания, что такие науки, как антропология или история, являются формами письма, Руш уже осознавал, что автор антропологического кино никогда не может себя вывести за скобки фильмического действия, что наблюдатель являлся решающей частью этого действия. Руш формировал более целостное понимание социального опыта, отменяя прежние противопоставления — сознательного и бессознательного, объективного и субъективного, документального и повествовательного, постижимого и непостижимого. В фильме режиссер занят не открытием или описанием каких-то свойств африканцев, автор находится внутри событий. Интонации авторского голоса за кадром — это отнюдь не «голос Бога», которому все известно, это не лекция, это интонации человека, который пытается разобраться в происходящем. «Прямое кино» означает прямой контакт с теми, кого снимают. Но это не отказ от провокации, участвующая камера должна обеспечить обратную связь с героями фильмов, поэтому Руш всегда старался смотреть свои фильмы вместе с ними, вслушивался в их комментарии. Особенно это заметно в фильме «Хроники одного лета» (1960). Жан Руш писал, что не верит в строгое разграничение между игровыми и неигровыми фильмами, и подчеркивал, что кинематографическая объективность — это иллюзия, что камера связана с изменением взаимодействий, какие человек с камерой привносит в мир. Оператор перестает быть невидимым, он делается участником продолжающегося действия, а значит, отвечает за него. Это означает, что визуальный антрополог может использовать повествовательные приемы в этнографических фильмах. «Безумные господа» — это первое произведение в жанре, которому потом дадут название «этнобеллетристика» («ethnofiction»). Интересные характеристики этих процессов раскрываются в статье Я. Панаковой, где на основе работ Ж. Руша и Д. Макдугалла проводится анализ ее собственного этнографического визуального проекта (Панакова 2007: 161–176).

Обратим внимание, что авторы этнографических трудов не устраивают «коллективных чтений» своих монографий с людьми, которые в их монографиях описаны. Необходимость показа фильмов людям, в них изображенным, проистекает из того обстоятельства, что здесь пространство людского осмысления мира выстраивается усилиями одного человека — автора. И у него нет полномочий на окончательное завершение

этого пространства. Это этическая проблема, которая была очень важна для Ж. Руша.

Понятно, что граница коммерческого (игрового) и документального кино не может толковаться как граница искусства и не-искусства. На стадии создания и проката такие фильмы отличаются, прежде всего, экономически — по стоимости производства, приносимой прибыли. Многие режиссерские отличия дадут о себе знать в самом производстве. Например, в игровом фильме Отара Иоселиани «И стал свет» действие разворачивается в Африке, жители африканской деревни, казалось бы, играют сами себя. Но диалоги написаны автором, и автор знает, что будет происходить в следующий миг. В фильме Жана Руша «Безумные господа» действие тоже разворачивается в Африке, жители пригорода Аккры тоже, казалось бы, играют самих себя, но никто не знает, что произойдет в следующий момент, сценарий пишется в ходе съемки, переписывается в ходе монтажа.

Но вот работа автора над фильмом завершается. Обычно считается, что далее начинается работа зрителя над фильмом. Теперь он должен ученически вдуматься в замысел автора, оценить старания актеров по воплощению этого замысла, должен проявить компетентность своих зрительских интерпретаций, сформулировать ответ на популярный вопрос, звучащий в киноклубах: «А что на самом деле хотел сказать автор своим фильмом?» Эти режимы речи образуют поле работы критиков кино, но верно ли, что позиция критика кино является идеалом для зрителя кино? Если задача и работа первого — говорить о любом кино, то страстное желание второго — смотреть кино, какое он любит. Если зрители выходят из зала в состоянии, когда они охвачены зримостью нового киномира и не могут связать двух слов, то это означает, что автора можно поздравить, его цель достигнута. Можно сказать, его зрители увидели не фильм, они нечто увидели с его помощью. Фильм выполнил свою работу, с субъективным миром зрителей что-то произошло.

Когда мы берем во главу угла эту работу фильма над зрителем, то различие лент игровых и неигровых исчезает. И те, и другие обращаются к воображению, оно разворачивается через проективную и интроспективную идентификацию, восприятие любых фильмов предполагает особого рода фильмическое сознание зрителя. Обращаясь к названным игровому и документальному фильмам, можно заметить, что в своем воздействии на субъективность зрителей они весьма близки друг другу интонациями гуманистической тревоги за будущность людей. Свидетельство таланта их авторов в этом воздействии — награды на международных кинофестивалях (Ж. Руш — премия МКФ в Венеции 1957 г.; О. Иоселиани — премия МКФ в Венеции 1989 г.).

Ранее мы видели, что перечень областей интереса людей с камерами наталкивает на предположение: визуальная антропология не столько сохраняет и передает уже добытое социальной наукой знание, сколько своими средствами создает новое знание, имеющее гуманитарный характер и способное влиять на человеческую субъективность. Это отмечает Сара Купер, которая пишет, что помимо задачи трансляции социального знания фильм Ж. Руша «создает пространство осмысления того, что не может быть познано» (creates a space for acknowledging what cannot be known) (Cooper 2006). Речь идет о том, что Ж. Руш отвергает любые попытки придать нашему знанию людей объективирующие характеристики, мы не можем претендовать на то, что мы знаем, кто такие они есть: «Фильм — это единственный способ показать зрителю, как я его вижу» (Rouch 1995b: 95).

Социальные и гуманитарные науки различаются предметами исследования, различаются они и в прагматической сфере, где должна складываться соответствующая теории область практики. Как пишет М.Н. Эпштейн, для естественных наук такой сферой выступает техника. Для социальных наук такой сферой выступает политика. Что будет выступать соответствующей областью для гуманитарных наук? (Эпштейн 2008: 41).

Решающее различие социального и гуманитарного знания состоит в том, что гуманитарные науки, как пишет М.Н. Эпштейн, это не просто знания о существующих практиках — это еще и проекты новых практик: научных, социальных, художественных. Это не столько картина человека, как он есть, сколько картина того, каким он может быть. Гуманитарное знание выступает в роли прогностического устройства, не случайно именно здесь формируются манифесты, закладывающие очертания новой науки и искусства (Там же: 44). Жан Руш называл в числе своих предшественников антропологов М. Мид, Г. Бейтсона, М. Гриоля, но он высоко ценил творчество Р. Флаэрти и Д. Вертова, которые не были социальными учеными, но оказались создателями впечатляющих гуманитарных проектов, весьма повлиявших на становление визуальной антропологии.

Р. Флаэрти развивал идею рефлексивной антропологии (participated camera, shared anthropology), Д. Вертов предложил теорию «киноправды». Фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» — это манифест, о чем заявлено в первых кадрах, это новое кино без сценария, без актеров, без декораций, это осуществление «киноправды» благодаря «киноглазу». По мнению Д. Вертова, реальность, которую может воспринять камера, резко отличается от той, которую воспринимает человек. У «киноглаза» есть преимущества: «киноглаз» способен видеть то, что не видит простой глаз, ему дана «киноправда» (Вертов 1923). Смысл гуманитарного проекта, имеет ли он дело с текстами или образами, заключается

не в завершении работы по определению человека (с гуманитарной точки зрения это невозможно), но в противоположной по смыслу деятельности (Эпштейн 2008: 36–37). А именно, в случае с кино, в критическом отрицании существующих определений.

Первые кадры фильма «Безумные господа» демонстрируют определения человека, сложившиеся в соответствии с геополитическим проектом колониальных властей. Оказалась сломанной прежняя система идентификаций, люди были сведены к функциям. Кадры африканского экстатического ритуала 1950-х гг. Ж. Руш перемежает с хроникой пафосных парадов английских войск 1920-х гг. Вступает в силу «эффект Кулешова» («один плюс один равно три»), киноглаз открывает особую игру образов. Манипуляции англичан со знаменами и пушками переживаются африканцами как жесты их ненормально надутого величия. Эти кадры обрамляются жестами африканцев, когда они пытаются тоже ходить строем, и этот мимесис переживается зрителями как их воображаемый несусветный реванш.

Руш обращает внимание на структурную близость этих разных процессов. Киноглаз показывает, что британские колониальные господа в своем безумии не одиноки. Разве не обе стороны достойны критического взгляда? Не слишком «разумна» церемония, где выпученные глаза, исходящие пеной рты... «Да они просто безумны!» — готов заявить зритель, отлучая героев от разума, соглашаясь со свидетельствами камеры. Но далее автор побуждает зрителя, с подачи киноглаза, произвести отрицание еще раз. Третья часть фильма резко контрастирует со второй. В этой части мы видим членов секты Хаука утром после праздника — перед нами совершенно другие люди. Где вчерашние жуткие корчи и отвратительные гримасы?! Получается, что вчерашнее было условием катарсиса. Они спокойны, добродушны, старательны в своих занятиях. Они готовы иронизировать над теми, кто всерьез поверил в их вчерашнее безумие. Кто-то работает санитаром в больнице, кто-то служит в банке, кто-то в охране, кто-то промышляет карманными кражами на местном рынке, кто-то занят водопроводом. Жизнь идет своим чередом. Наша гипотеза об их безумии оказалась не верной.

Позиция, в соответствии с которой мир состоит из порядка и противостоящего ему хаоса, оказывается сомнительной, хотя именно на ней держалось наше различие разумного и неразумного. На такой идее строилась идеология модерна, распространявшая свою норму по всему свету. Фильм отрицает такое понимание «нормы». Автор перемежает дневные кадры улыбающихся людей с жуткими кадрами тех же людей, но ночью. Поневоле задумаешься над словами одного из участников: «Праздник этого года очень удался. На будущий год нужно будет устроить два праздника. И люди Хаука будут счастливы».

В европейской культуре утвердилось такое понимание сознания, когда его фундаментом выступает «разум», это бодрствующее сознание, демонстрирующее активное стремление к какой-нибудь цели. Другие, не ориентированные на разум состояния сознания, стали квалифицироваться как неразумные, а при определенных условиях — и как безумные формы. Человеческой чувственности не повезло в эпоху модерна. От человека этой эпохи в первую очередь ожидали способности рационально через знаки языка репрезентировать реальность и интерпретировать получаемые тексты. Если на стороне человека обнаруживались какие-то иные, чем «разум», формации, то теоретикам этой эпохи приходилось с ритуальными сожалениями редуцировать их к «неразумным» началам. Эмоции, чувства, аффекты отождествлялись с природными, но не культурными порядками, поэтому они редко удостоивались внимания, по умолчанию считалось, что они должны скорее преодолеваться как остаточные проявления природы. Но это не так. Как показывает, например, Колин Уорд, «транс — это сложное поведение, которое осваивается в ходе обучения, здесь раскрываются действия нейропсихологических структур организма, которые вплетены в контекст бытия и поддерживаются культурными смыслами» (Уорд 2003). В традиции рационалистической культуры измененные состояния сознания обычно получают характеристики редких, клинических случаев. Но столь ли они редки, если без них немислимы любовь, творчество, слава, власть? Все виды переживаний опираются на мощные, надолго рассчитанные, а поэтому и запоминающиеся нейропсихологические состояния и процессы. Трансовые состояния имеют место на любом стадионе, митинге, где есть зрелище и зрители, им захваченные. Руш отмечал, что все религиозные переживания опираются на импульсы, имеющие природу транса, не будет исключением и художественный процесс (Rouch 2003: 88).

Правдоподобно предположить, что помимо общих причин, интерес Ж. Руша к трансовым состояниям был следствием его профессионального занятия кино. Трансовые состояния раскрываются в равной степени и тогда, когда творец работает над своим произведением, и тогда, когда зритель в нем участвует, т. е. когда произведение работает над зрителем.

Зрителю перед экраном, писал З. Кракауэр, предоставляется возможность движения к объекту или от объекта. Эти банальные типы движений восприятия кино связаны с такими проявлениями измененных состояний сознания, как транс и греза. «Погружение в глубину кадра или последовательного ряда кадров в состоянии, напоминающем транс, может в любой момент уступить место грезам, постепенно теряющим зависимость от породивших их экранных образов» (Кракауэр 1974: 222–223). Возможности изображаемых предметов и ожидания сознания

располагаются на оси движения внимания зрителя. Получается, что участок транса — это движение «к объекту», а участок грезы — это движение «от объекта». Переходы транса в грезу и обратно не зависят от того, с каким фильмом (игровым или документальным) мы имеем дело. Любопытно свидетельство З. Кракауэра о том, что «сходство со сновидениями проявляется наиболее отчетливо в кадрах, показывающих реально-жизненные явления» (Там же: 220).

В экстатическом ритуале трансовое состояние сознания запускается как извне, так и изнутри. Для того чтобы включилось действие эндорфинов, радикально меняющих поведение человека, его речь, реакции, болевую чувствительность, необходимы внешние факторы — огненный фейерверк, грохот барабанов, ритм танца, изнуряющего тело, запах и вкус галлюциногенных растений. Но в литературе по измененным состояниям сознания отмечается, что транс наступает тогда, когда он ожидается, это внутренний фактор.

На сельском празднике культа Хаука мы видим десять-пятнадцать человек одержимых. Охваченные трансом, они боковым зрением все же контролируют свое поведение, видят друг друга. Но вокруг площади, где алтарный камень в центре, можно насчитать еще около сорока человек, они прибыли сюда семьями. Присутствующие не находятся в трансе, но особым образом участвуют в празднике. Казалось бы, их роль не приметна, но они ожидают кульминации, они свидетельствуют о ее наступлении. Им нужно переводить происходящее не в понимание, но в совместно переживаемое удовольствие. Природа такого удовольствия — трансовая, это радость Я от растворения в Мы. Категория Мы вырастает из аффективного чувства. Ж. Руш, работая над одним из фильмов в 1971 г., делает важное наблюдение. Фактором, оказавшимся решающим в наступлении транса (танец под барабаны никак не приводил к экстатическому состоянию), оказалось осознание участниками праздника того факта, что их снимают кинокамерой. Камера выступила в роли ожидающего устройства. Фактически и там, где камеры не было, участники транса не одиноки, они под присмотром ожиданий других. Для запуска машины транса нужны Другие, а не просто барабаны и галлюциногены.

Каков человек с камерой в глазах людей, которых он снимает? Руш был убежден, что для людей, вовлеченных в съемку, «я» создателя фильма меняется у них на глазах. Он больше не говорит, но только выкрикивает команды измененным голосом. И он смотрит на них только через странное приспособление, которое держит перед своим лицом, слушает их только через посредство микрофона. Парадоксально, но благодаря этому снаряжению и этому новому поведению создатель фильма может ввести себя в ритуал, интегрировать себя с ним и последовать за ними

шаг за шагом. «Это странная хореография, если она осуществится, то уже не позволит кинооператору и звукооператору оставаться впредь невидимым, сделает их участниками событий. Для людей этого племени, которые уже привыкли сниматься, мое “я” меняется у них на глазах, таким же способом, как меняется “я” танцора в состоянии одержимости: это “кинотранс” одного, который снимает на пленку “реальный транс” другого», а охота кинематографиста за образами похожа на охоту шамана за духами (Rouch 2003: 98).

Понимание социального опыта и порядка, которое Ж. Руш расширял, ставило под вопрос политическую риторику линейного прогресса. По мнению А. Гримшоу, фильм Ж. Руша был своеобразным ответом на политические амбиции идущих к власти местных администраций (Grimshaw 2001: 97). Политические интересы властителей (не важно, каких — белых или чернокожих) так уж устроены, что они часто имеют негуманный, а значит, и неразумный характер. Киноглаз позволяет зрителю увидеть то, чего обычный глаз не видит — новую форму африканской субъективности, в том числе и такую, которая в 1960-х гг. начнет приходить в мир политики и власти.

Антропологический фильм Ж. Руша — это работа, выполненная в русле того, что называют сегодня «culture studies», или культурными исследованиями. Здесь перспективы кино привлекаются для анализа отношений культуры и власти, причем культура здесь не является чем-то нейтральным, она продуцирует политические и социальные идентичности, раскрывающиеся в конфликтах повседневности (Куренной 2012: 17–18).

Впервые фильм Ж. Руша был показан небольшой аудитории интеллектуалов в Париже в 1955 г. и встречен довольно прохладно. Коллеги Ж. Руша посчитали фильм оскорбительным и расистским, а правительство Британии стремилось не допустить демонстрации фильма в Западной Африке. Но прошло немного времени, и фильм стал классикой, а Жан Руш вошел в число авторов, повлиявших на развитие гуманитарных идей средствами кино.

### **Литература**

*Вертов Д.* Совет троих // Вариант манифеста «Мы». 1923. [[http://www.vertov.ru/Dziga\\_Vertov/index.html](http://www.vertov.ru/Dziga_Vertov/index.html)].

*Гроб Ж.* Жан Руш или От этнологии к искусству // Правда кино и «кино-правда». Сб. статей. Сост. Иванов В.А. М.: Искусство, 1967.

*Делез Ж.* Кино. М.: Ad Marginem, 2004.

*Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

*Круткин В.Л.* Джей Руби о визуальной антропологии // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Сб. науч. ст. Саратов: Научная книга, 2007.

Куренной В. Исследовательская и политическая программа культурных исследований // Логос. 2012. № 1.

Новинки кино. 1991 [[http://novinkikino.com.ua/jan\\_rush/](http://novinkikino.com.ua/jan_rush/)].

Панакова Я. Визуальные методы: На пути к постижению миграционного опыта // Журнал социологии и социальной антропологии. 2007. № 4.

Уорд К. Терапевтические аспекты транс // Измененные состояния сознания и культура: хрестоматия под ред. Гордеевой О.М. 2003. [[http://www.libma.ru/psihologija/izmenennye\\_sostojanija\\_soznaniija\\_i\\_kultura/](http://www.libma.ru/psihologija/izmenennye_sostojanija_soznaniija_i_kultura/)].

Флюссер В. За философию фотографии / Пер. с нем. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008.

Эпштейн М.Н. Конструктивный потенциал гуманитарных наук: могут ли они изменять то, что изучают? // Философские науки. 2008. № 12.

Bateson G., Mead M. For God's Sake, Margaret! Conversation with Gregory Bateson and Margaret Mead // CoEvolutionary Quarterly. 1976. June Issue no. 10. Pp. 32–44. [<http://www.oikos.org/forgod.htm>].

Berger J. Understanding a Photograph // Berger J. Selected Essays and Articles: The Look of Things, 1981. [[http://www.macobo.com/essays/epdf/berger\\_understanding\\_a\\_photograph.pdf](http://www.macobo.com/essays/epdf/berger_understanding_a_photograph.pdf)].

Callison C. Truth in Cinema. Comparing Direct Cinema and Cinema Verit // Documenting Culture. 2000. CMS 917. November 14. [[http://web.mit.edu/candis/www/callison\\_truth\\_cinema.htm](http://web.mit.edu/candis/www/callison_truth_cinema.htm)].

Cooper S. Knowing Images: Jean Rouch's Ethnography // Selfless Cinema?: Ethics and French Documentary. Oxford: Legenda, 2006 [<http://www.maitres-fous.net/Cooper.html>].

Grimshaw A. The ethnographer's eye: ways of seeing in anthropology. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Eaton M. Jean Rouch 1917–2004: A Valediction // [<http://www.rouge.com.au/3/index.html>].

Hockings P. Conclusion: Ethnographic Filming and Anthropological Theory // Hockings P. (ed.) Principles of visual anthropology. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1995.

Maseko Z. The Life and Times of Sara Baartman (1790–1815): “The Hottentot Venus”. A Film by Zola Maseko, 1998 [<http://www.icarusfilms.com/new99/hottento.html>].

Mead M. Visual Anthropology in a Discipline of Words // Hockings P. (ed.) Principles of visual anthropology. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1995.

Rouch J. Our Totemic Ancestors and Crazy Masters // Hockings P. (ed.) Principles of visual anthropology. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1995a.

Rouch J. Camera and Man // Hockings P. (ed.) Principles of visual anthropology. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1995b.

Rouch J. Cin -ethnography. Essays and interviews edited and translated by Steven Feld. Minneapolis, MN.: Minnesota Press, 2003.

Ruby J. Visual Anthropology // Encyclopedia of Cultural Anthropology / Ed. D. Levinson, M. Ember. New York: Henry Holt and Company. Vol. 4. 1996.

Ruby J. Jay Ruby's Home Page. Good-bye to all that, 2011. [<http://www.astro.temple.edu/~ruby/ruby/>].