

Статья , отправленная в РНИИ культурного и природного наследия имени академика Д. С. Лихачева и вышедшая в сборнике «АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ» М., 2012г.

РНИИ культурного и природного наследия им. академика Д.С.Лихачёва
X Международный научно-практический семинар по аудиовизуальной антропологии
"Культурное наследие как "институт памяти"

Ерназарова Р.М.

Кинорежиссер. Почетный профессор международной кафедры ЮНЕСКО НГУ,
Директор Центра визуальных исследований культур народов Сибири , Начальник отдела
визуальных информационных технологий Новосибирского Государственного
Университета

Реальность и ее образы.

Если обозреть списки фильмов, которые были представлены на фестивалях антропологического кино, можно увидеть, что большинство этих фильмов перекочевали из фестивалей чистого документального кино. Это обстоятельство дает мне право, говоря о методах фиксации документально материала в этнологических лентах, обращаться не только к научным материалам антропологов , но и к документальным фильмам.

Помню, когда в 2005 году, д-р Колетт Пийо – антрополог и режиссер, почетный руководитель исследований CNRS, основатель и президент Французского общества визуальной антропологии (SFAV), попросила разрешения расположить на сайте университета Амьен мои фильмы по шаманизму, я не сразу ответила ей, потому что три моих фильма в этой программе аннотированы как документальные фильмы, снятые для ТВ. Но антрополога Пийо это совсем не смутило. И мои фильмы были расположены на французском сайте (Universite de Picardie Jules Verne Amiens Cedex 1, France).

Реальность и ее образы. Эта тема сегодня занимает умы не только мастеров кино, ученые мужи, занимающиеся этнологией, этнографией и социологией начинают изучать основы кино, чтобы понять компоненты экранного образа. Визуализация позволяет документировать исследования, позволяя снова и снова обращаться к полевым

материалам - в этом ее большое преимущество. Визуализация искореняет фантазирование, уменьшает опасность субъективных оценок и прочтений полученных материалов. Но кино имеет свои специфические особенности. Оказалось, что, привлекая к работе богатейший арсенал информационных технологий, связанных с фиксацией реальности и ее выражений, любой автор являет прежде всего себя - свои пристрастия. В кино всегда есть принцип отбора - что снимать и как снимать, что выделить, на чем сделать акценты. А главное, специфика самого монтажа, как известно, являет, что один кадр плюс другой кадр всегда рождает в столкновении новое понятие. Один и тот же материал после монтажа у разных авторов обретет разное звучание и окраску. Даже ракурс съемки демонстрирует нам особенности автора, его видение. На этом держится кино как искусство, где субъективность естественна, а в основе методов - образное освоение реальности.

Да, сегодня очевидно, что методы создания кинофиксаций режиссера – документалиста и ученого - этнолога могут быть одинаковы. Взять хотя бы фильм – наблюдение.

Для того, чтобы поразмыслить о кинонаблюдении моя память начала собирать фильмы, которые дороги многим, потому что их авторам удалось сделать то, о чем многие мечтали. Им удалось зафиксировать наблюденное. А это трудно и в техническом, и в организационном плане.

- « Я пришел к выводу, что единственный способ отразить жизнь – наблюдать ее» - сказал американец (документалист) Ричард Ликок в 1961 году. Во Франции, в том же 1961 году, визуальный антрополог Жан Руш и философ Эдгар Морен сняли «Хронику одного лета». Они останавливали на парижских бульварах прохожих, спрашивая их: «Счастливы ли вы?» И эти ответы, беседы, самые обыкновенные судьбы, складываясь вместе, рождали образ переживаемого страной времени. В честь Вертова Руш вновь вводит в обращение понятие «Cinema verite» - «киноправда». "Cinema verite" ставит своей задачей наиболее точно отобразить реальность...

25 – 27 сентября 2010 г. в Москве, благодаря организаторам Фестиваля "Дней этнографического кино" публика имела возможность увидеть фильм Жана Руша «Хроника одного лета». Одной из главных тем, которой уделяли внимание выступающие после просмотров на мероприятиях Российского Института культурологии: «наблюдение и/или конструирование реальности; реальность и вымысел». Сегодня это очень актуальные проблемы, так как компьютерные технологии и монтаж способны создать, оперируя кадрами реальной жизни, новую реальность, не имеющую никакого отношения

к действительному положению дел. Материал в монтаже становится неузнаваем и теряет свою достоверность.

Но иногда случаются парадоксы. Фильм, задуманный как восстановление событий, наполняется обертонами реальности. Кадр приобретает значение антропологического

Тимофей Молданов, ученый - этнограф из Ханты-Мансийска снимал восстановленный «Медвежий праздник» (фильм «Не потерять души» производство НИИ угроведения совместно с ТВ, 1999г.). Ученые и организаторы праздника заведомо предполагали снимать постановочный фильм, организованное действо у хантов. Это должна была быть съемка восстановленных ритуалов, так как ханты утверждали, что многое потеряно и как проводить настоящий праздник, тем более, как танцевать и правильно двигаться – не помнит никто. Это же мне рассказывал Тимофей Молданов. И вот показ фильма. Смотрим. Да, начался постановочный фильм, отговорил телевизионный дикторский голос, потом этот голос начал комментировать происходящее действо, и вдруг свершилось чудо - пошел документальный материал. Лица стариков, участвующих в ритуале стали меняться. Память стариков проснулась и те, кто божился и утверждал, что ничего не знает и не помнит - как совершать ритуал, вдруг задвигались и начали танцевать, выделявая замысловатые фигуры. А камера все это снимала, и в монтаже материал не прорезали. На экране жил совсем непостановочный документальный материал. Все наполнилось смыслами и видно было, какую радость испытывают участники ритуала. На экране были не старики –«вообще», а конкретные люди, получающие удовольствие и радость от ритуала. Значит, настоящее кино - наблюдение предполагает персонифицированность!

Говорят, что главное различие работ кинематографистов от визуальных антропологов в мотивации. Если в кино самое главное - самовыражение автора, и, проведя проблему или сюжет через свое сердце, кинематографист ищет, прежде всего, адекватные пути кинематографического выражения, чтобы передать свои эмоции, то задача антрополога - найти средства наиболее полно и точно фиксирующие действительность происходящего: действия, ритуала или события. Но возможно ли, используя кино, как средство фиксации, уйти от авторского давления?

Раньше всегда говорили, что хроника - это есть объективный материал. Я часто думаю об этом, потому что более всего ценю хроникальные кадры, летописные, как их называли. Раньше был такое подразделение в киностудиях: отдел кино-летописей, где хранились не вошедшие в монтаж хроникальные пленки. И вот в отделе кино- летописей «Казахфильма», в 1961году, я с упоением смотрела бесконечно длинные материалы, не вошедшие в окончательный монтаж фильмов. Помню, как режиссеры «Казахфильма»

О.Абишев и Э.Файк монтировали свои пропагандистские фильмы о том, что религия – это опиум для народа, а представители религии – враги народа и люди нехорошие вообще.

Эти обличающие материалы уходили в киножурналы и спецвыпуски, а в отделе кино-летописи оставляли «ненужные» для советских публицистов кадры. И этими кадрами я упивалась. На экране текла обычная жизнь людей, с их естественными ритмами. Ведь выискивая что – то «нехорошее» в жизни «нехороших» людей, которые молятся, кинооператоры многие часы времени снимали жизнь вокруг. Наверное, у них был бесконечный лимит пленки. Они внимательно следили. Наблюдали за жизнью, и эта жизнь была безумно интересна. На экране была история страны, этнологический материал – вот они какие люди, которые нас окружают. Вот так они одеты, вот так общаются. Вот этому радуются.

Один из ярких последователей метода наблюдения - кинорежиссер С. Дворцевой. -«Монтаж – это вранье. Я снимаю живое кино. Мои фильмы – это пристальное и долгое наблюдение за реальной жизнью в реальном времени», – таково кредо Дворцевого. В фильмах Дворцевого кадр может длиться свыше десяти минут. Таков его «Хлебный день», снятый в маленьком поселке, лежащем в 80 километрах от Санкт-Петербурга, таковы его фильмы, снятые в Казахстане.

Большинство работ визуальных антропологов тяготеют к созданию иллюзии непрерывного действия. Но экранное время неумолимо и приходится входить во временные рамки. Как это сделать? Конечно, за счет монтажа, как же без монтажа? И сразу возникает вопрос формы. Два основных понятия, с которыми приходится иметь дело при анализе структуры какого-нибудь рассказа, всего удобнее обозначить, как это обычно делается, как материал и форму этого рассказа. Выготский, разбирая «Легкое дыхание» пишет :

«Под материалом, как мы уже говорили, следует разуметь все то, что поэт взял как готовое – житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры, все то, что существовало до рассказа и может существовать вне и независимо от этого рассказа, если это толково и связно пересказать своими словами. Расположение этого материала по законам художественного построения следует называть в точном смысле этого слова формой этого произведения».

В визуальной антропологии методолого-теоретический плюрализм сопровождается расширением профессиональной деятельности визуального антрополога и появлением множества новых подходов в методике и технике исследований. Но в любом случае любой антрополог, прибегающий к помощи кино, вынужден постигать проблемы

природы кино. И пока мы видим, что антропологи следуют по тропам, проложенным документалистами, особенно в части поиска форм своих видеонаблюдений.

Список документалистов, которые работали и работают, используя методы наблюдения, обширен. Российские последователи "Cinema verite" появились в 1968 году: на телевидении Никита Хубов и оператор Марина Голдовская сняли «методом наблюдения» фильм «Ткачиха». Здесь и Коган («Взгляните на лицо»), и Франк («На десять минут старше»), и Шиллер, («Полет шмеля») и Погребной с его «Лешкиным лугом», и «Леха-Онлайн» Григорьева и «Маленькая Катерина» И.Головнева.

Но для каждого режиссера этот путь всегда трудный. Современное телевидение отлично вымуштровало нас, зрителей, научило ждать с экрана каких-то встрясок.

И совсем непросто визуальным антропологам, снимающим методом наблюдения. Даже ученые, смотревшие уникальные кадры фильма Т. Молданова о Медвежьем празднике, говорили: «А нельзя ли покороче было это сделать?»

Я была свидетелем, как в Туре, на фестивале Анри Ланглуа де Тур, в 1991 году, зрители засыпали на просмотре нового фильма Жана Руша «Avec liberte, egalite, fratarite et puis après...» («С свободой, равенством и братством. И затем...»).

Жан Руш руководил тогда Французской синематикой (Director of Research at the CNRS). На фестивале Анри Ланглуа де Тур он был в жюри. А в самых лучших кинозалах г.Тура была организована ретроспектива фильмов Жана Руша. На этом фестивале Жан Руш вел семинар с очень ограниченным количеством участников. Мне посчастливилось быть среди них.

Фильм мастера Руша «Avec liberte, egalite, fratarite et puis après...», показанный на фестивале Анри Ланглуа де Тур, очень длинный - 90 минут, наверное поэтому зрители начали засыпать. Мы переглядывались с коллегами: «И на фильме классика спят люди, если фильм снят методом наблюдения!»

Действительно, метод наблюдения обычно дает материалы большой длительности. Ведь снимать приходится событие в реальном времени.

Жан Руш тоже видел спящих, но не остановил просмотра. Он откровенно любовался тем, что видел на экране. Видно было, что каждый длинный кадр этого киноповествования ему дорог.

Фильм Жана Руша «Avec liberte, egalite, fratarite et puis après...» - это аутентичный материал, фиксация повседневности, этнологическое исследование. Руш все время включал в мизансцену своих наблюдений некрасивую, угловатую девчушку лет 10-и, с тонкими ногами в грубых чулках. Она сновала и сновала между людьми, которые высаживали деревья – будущий парк для родного города. А Руш любовался их работой.

Мы не видели господ, которые сажают деревья. Мы видели их ноги и эту худышку, которой так хотелось, чтоб в общий труд влилась и ее доля. Я видела как во время показа этого фильма Руш блаженствовал. Он был среди тех и одним из тех, кто сажит деревья, чтобы увековечить радость народа по поводу Свободы и Дня Республики во Франции. Я смотрела на его лицо. Никакие спящие зрители не смогли убрать с его лица улыбку удовлетворения от проделанной работы. Потом, поздним вечером, когда мы собрались в маленькой гостиной, разговор о спящих выполз, правда, очень мягко. Руш не акцентировался на спящих. Он их просто вычеркнул. Он говорил о методе наблюдения. Говорил о том, что на съемках он действительно не вторгался в событие. Он снимал жизнь. И гордился добытым материалом.

Есть фильм, где длительное наблюдение совершенно не утомительно. Таков незабываемый фильм «Угольщики» Колет Пийо - образец наблюдения, которое не утомляет, а увлекает зрителя. Успех, наверное, в том, что режиссеру удалось ухватить энергетику героя, передать нам свое отношение к герою. У Колетт Пийо полное отсутствие страха длинных эпизодов. Удивительное ощущение и удивление – ты долго смотришь на лицо человека, вымазанного углем, а тебе все хочется и хочется на него смотреть. « Оно необычайно информативно», - сказали бы мои молодые коллеги. Я бы сказала, что там читается жизнь духа, внутренняя жизнь. Здесь, конечно, нужно говорить о проблеме выбора героя. И перейти к проблеме типического. Конечно, человек, выбивающийся из какой –то среды, всегда драматургически более интересен. Но вот у вас 10 человек, выбивающихся из своей среды, и уже среди них вы все равно должны будете произвести отбор. А отбор это и есть работа в поисках типического.

Первый раз фильм «Угольщики» я посмотрела на этнологических мероприятиях в университете Лаваль (Канада), потом в Пярну на фестивале Визуальной Антропологии, где была другая, разношерстная публика. И оба раза зрители сидели замороженные. «Угольщики» - с одной стороны, это фильм - исследование, с другой - образец документалистики, где сходятся методы длительного наблюдения и использование прямого кино, когда герой общается с человеком за камерой, а режиссер камеру не скрывает.

Такое же использование этих приемов я увидела в недавнем фильме А.Головнева «Почтовая лошадь» (36 мин. Этнографическое бюро-студия. Автор сценария, режиссер, оператор, продюсер: А.Головнев) и порадовалась за него. Удачный выбор героя, какие –то добрые взаимоотношения между автором фильма и юным героем позволили автору донести до нас ментальные характеристики россиянина – потомственного жителя северного российского региона. Субтитры, очень точно сформулированные и очень

тактично структурированные графически, сообщают нам информацию – « что, где, когда, кто». Невольно вспоминаешь «Догму» фон Триера, который в итоге жарких дискуссий с коллегами, сформулировал заповеди документалиста, где во главе угла – точность.

В своих теоретических устремлениях В.Манский, личность знаковая для современной документалистики, почти повторил структуру Фон Триера в манифесте «Реальное кино». Но вот забавная история. В недавнем фильме « День шахтера» продюсер В.Манский противоречит своим теоретическим постулатам о методах и путях работы документалиста («День шахтера», режиссер А.Грязнов, студия «Вертов. Реальное кино», Премия «Лавр за лучший АРТ Фильм 2010г. номинант на «Нику 2010»). В фильме герой и героиня раскрывают все тайны своей жизни. Они говорят в камеру, обращаются к автору фильма. Сестра рассказывает, как брат подсыпал лекарства в пиво, и женщины падали, а брат цепочки золотые снимал с женщин и ей, сестре, даже одну цепочку подарил, а четыре человека от этого лекарства умерли. Потом брат в кадре занимается сексом, и его голова мотается прямо перед камерой. Начинаешь не верить в это «реалити». Нет, это не подстава. Это просто игровое кино. Это совсем не документальное кино. И совсем не фильм наблюдение. Точно также у В. Соломина, в его фильме « Танцовщица и Рыбак», работа, получившая призы антропологических фестивалей. На экране озеро Байкал. Зима. Избушка, затерянная в снегах. За героями здесь камера «наблюдает» во время танца женщины с любимым мужем в условиях тесной кухоньки. Люди как бы не видят камеру. Они вроде бы говорят только друг с другом. Они перед камерой пытаются наладить нежные отношения. И это в узком пространстве рыбацкого домика – конуры! Как можно в крохотной лачужке танцевать, не боясь задеть камеру? Но герои делают вид, что камеры - нету, и все тут. Идея и сценарная задумка, как всегда у Соломниа, – талантливые, он искрометный придумщик. Но документа, документального кино – нет, конечно. Представляю, сколько пришлось В. Соломину делать перестановок в маленькой камерке, чтобы обеспечить освещенность, приближенную к естественному свету. Ведь В. Соломин – это, прежде всего, большой кинооператор.

Создавать новое пространство - ошибка многих снимающих, которым доверчивые люди разрешают вторгаться в их личную жизнь. Человеку сломали его естественный *ритм* жизни, а потом говорят: « Вы работайте, живите, как будто камеры нет».

А.Головневу в «Почтовой лошади» удалось не просто вызвать героя на откровенность. Ему удалось добыть действительно наблюденные мгновения, и в этих мгновениях - жизнь души юного человека, его становление, его раздумья. В «Почтовой лошади» живут на экране обыкновенные люди, которым веришь.

Уже в начале фильма А. Головнев дарит нам восхитительные звуки реальности! Обертону обычной, повседневной жизни, которые и позволяют донести до зрителя авторское отношение к материалу!

Незабвенный Л.М Рошаль писал, вспоминая восторг Вертова по поводу аутентичного материала,: « Это были ранние - в ряду других посылы. И вот уже весной 18 –го года в Москве, когда он (Вертов) возвращался с вокзала, кого-то проводив, он продолжал слышать удары колокола, гудки паровоза, свистки, прощальные восклицания, поцелуи и в который раз уже подумал: как интересно было бы это зафиксировать! Создать особый мир, пропущенный через себя, но, тем не менее – подлинный и документальный... с помощью скрытой съемки, длительного наблюдения, в дальнейшем – синхронной звуковой съемки и т.д...как видите, это все волновало Вертова очень рано, еще до того, как Вертов стал Вертовым...» Напомним, что написано Вертовым это было в 1918 году, когда еще не было звука в кино! А камеры были такие громоздкие! «Время в теории и практике Дзиги Вертова». Флаэртиана 98. Пермь. Изд-во «Звезда» С.124

Аутентичность и внутрикадровый монтаж. Правда внутрикадровой жизни. Поиски правды жизни внутри, в самих кадрах, подаренных документалисту судьбой. Эти занятия визуальных антропологов имеют смысл и принесут еще много открытий.

30.04. 2012г.