

Беседа 5. Кино-этнография Жана Руша.

Материалы к беседе: Cine-ethnography, University of Minnesota Press, 2003.

Фильмы: «Ягуар» (1967), «Хроника одного лета» и др.

Термины и методология

Первым фильмом в жизни, который в 1924 году посмотрел Руш, был «Нанук с Севера». Рушу было тогда 7 лет. Флаэрти стал его кумиром.

Мечта Руша: совместить чувственную камеру Флаэрти с механическим глазом Вертова. Оба они были на краю творчества, поэтами, - считал Руш. Они не были антагонистами, они никогда не встречались, их противопоставление – плод политической истории кино. «Гении – Флаэрти и Вертов, им мы обязаны всем. Вертов и Флаэрти задали киновопросы на все времена: может ли быть жизнь (реальность) поставленной (Флаэрти, *stage reality*) или реальность схваченной врасплох (Вертов)». Руш заимствовал у Вертова и Флаэрти пути конструирования кинореальности, поставленной реальности, где сам кинопроцесс и авторство становятся видны. Руш сознательно пытался синтезировать теории Вертова и Флаэрти в своей работе. Он посвящал героев своих фильмов в особенности техники съемки, показа, монтажа и т.д., т.е. в процессе съемок они были в курсе, что происходит. Они видели фильм (способность киновидеть *film-seen*), когда я киноналюдал их (*film-observation*).

В частности, Вертов интересовал Руша как профессионал, методолог, исследователь реализма, техник, когда камера — это посредник между реальностью и фильммейкером, т.е. речь о преобразении реальности в кино, а не о слепой фиксации реальности. Два разных понятия: реальность и реалистичность. Кино стремится к реалистичной передаче реальности. Киноправда, *cinema verite* — это особая правда: правда кинообразов и звуков. Это не правда в кино, а особая *киноправда*. Говоря о кино, мы имеем ввиду искаженную правду – правду звуков и образов, киноправду – произведение киноглаза (а не глаза) и радиоуха (но не уха). Вертов говорил, что снимая фильм, он видит фильм, слышит фильм, зная специфику восприятия кинотехники. Это же подразумевается и в процессе монтажа. Другими словами, я думаю фильм (*I film-think*) – говорит Руш вслед за Вертовым.

Руш, однако, со временем отходит от направления *cinema verite*, его не устраивала узость, ограниченность, акцент на слово «правда», его привлекло так называемое *direct cinema* — прямое кино: запись, контакт на месте, а не в студии, прямо, и здесь учитывалась роль камеры. Это направление и станет его основной методологией в фильмопроизводстве. Руш настаивал, что само присутствие камеры, подобно присутствию этнографа: оно раскрывает характеры героев и ситуации, катализирует взаимодействие. Он использует в своих текстах еще один термин – *shared anthropology* — разделенная антропология. Это понятие, во-первых, фигурирует в текстах Руша в смысле кинематографического балансирования его самого в процессе творчества между авторскими экспериментами и ценностью самих «чистых» этнографических тем. Второй ракурс разделенной а. для Руша — это возможность полевого «этнодиалога». Руш предпочитает показывать, как его авторское (режиссерское, антропологическое) присутствие меняет людей, преобразует ситуации.

«Для меня как этнографа и фильммейкера почти нет границы между документальным и игровым кино. Кино — искусство двойное, это уже переход от реального мира к воображаемому. И этнография, наука о системах мышления других (народов) — это постоянный (перманентный) переход от одной концептуальной вселенной к другой; акробатическая гимнастика, где потеря одной опоры (ноги) — очень рискованна.

Человек и камера

Тимоти Эш: камера для антрополога – это то же, что для астронома телескоп и для биолога микроскоп, - Жан Руш с ним полностью соглашается.

Что отличает этно кино: это единственное чудо, позволяющее зрителю посетить и узнать неведомый мир, пройти по деревне, где никогда не был, услышать подлинный язык ее жителей. Главное, что удастся сделать – передать неведомые, чудесные ощущения, которые могут возникнуть в любом, даже посредственном этнокино, это – дает сама реальность.

Ключ к съемке реальности – личное вдохновение фильммейкера, особенно хорошим получается результат, когда это личное вдохновение идет в унисон с коллективной атмосферой снимаемого действия.

Движущаяся камера, мобильная камера, летящая камера – это мечта каждого – пишет Руш. Просто потому, что делание кино для меня означает «написание» его вместе в вашими глазами, в вашими ушами, с вашим телом. Это означает вхождение внутрь снимаемого – будучи невидимым и присутствующим в одно и то же время – чего никогда не происходит в традиционном кинематографе. Мы все еще связаны формальностями в кино: к чему эти рамки, каркасы, вертикаль, горизонталь. В своем первом фильме мне повезло – я потерял на съемках штатив. Речь – не только о технологических ритуалах кино. Я пытался делать свои фильмы в совершенно свободной манере.

Руш говорил о том, что рассказывание истории может и должно быть интересным в этнокино, где вскрываются человеческие и культурные интимности. Необходимо подняться над описательскими вторжениями, но анализировать те детали и акценты, из которых монтируется история. Необходимо схватить, показать, обнаружить значения, внезапно проявляющиеся только в процессе съемок и монтажа.

Фильммейкер-этнограф или фильммейкер+этнографическая команда

Этнограф должен проводить период в поле до съемки: период осознания, знакомства и т.д. Это несовместимо с графиком целой команды. Вторжение группы усиливает культурный разрыв: двух белых в африканской деревне – достаточно для того, чтобы образовать инородное тело и усилить недоверие и разрыв с аборигенами. Присутствие команды ломает принцип «присутствующей камеры». Вот почему лучше учить снимать самих этнографов. Это сохранит качество контакта между тем, кто снимает и тем, кого снимают. Руш: Мы становимся невидимыми, становясь ближе. Нам это позволяет делать техника.

В поле наблюдатель меняет себя, делая свою работу, он уже более не тот, кто просто приветствует стариков на краю деревни, но, возвращаясь к вертовской терминологии: он этно-смотрит, этно-наблюдает, этно-думает (*ethno-looks, ethno-observes, ethno-thinks*).

Съемка в стиле *direct cinema* полезна для этнографического кино, позволяет оператору приспособиться к действию, пространству, темпу. Применение штатива часто преследует технические цели и часто вредит этнографическому кино. Съемку со штатива с расстояния с помощью зума Руш негативно сравнивает с вуаеризмом, подглядыванием.

Нет ничего плохого, когда в этнокино герои смотрят в камеру – утверждает Руш. Фильм Р. Гарднера плох тем, что он слишком хорошо сделан.

«Для меня единственный путь снимать – ходить с камерой, подмечая то, что является эффективным и пытаюсь передать все происходящее настолько же живым, каким это является в реальности. Я рассматриваю эту динамическую импровизацию как первый синтез вертовского киноглаза и участвующего наблюдения Флаэрти». Руш сравнивает это с импровизацией тореадора, стоящего прямо перед быком. Здесь, как и там, заранее ничего неизвестно, лишь плавность движущейся камеры совпадает совершенно (органично) с движениями тех, кто снимается. Т.о., вместо зума, режиссер-оператор может реально проникнуть в предмет. Уподобляясь танцору, священнику или ремесленнику, он больше не является самим собой, но является механическим глазом,

действующим совместно с электронным ухом. Это то странное состояние превращения, которое происходит в фильммейкере, то, что Руш называл *кинотрансом*.

Кино-транс Руша

Кинотранс – творческое состояние, позволяющее близко следовать личности или снимаемому действию (например, ритуалу), интегрироваться внутрь настолько, что и камера становится объектом действия, магическим объектом, который усиливает феномен одержимости снимаемого.

Фильммейкер, снимающий магические действия, сам проходит магический экзамен, позволяющий определить позиции его самого. Транс – мир хрупких зеркал, фильммейкер не может не влиять на процесс, интегрируется в него, становится его активным участником, улавливая общую хореографию ситуации. Погружаясь в транс, фильммейкер превращается в танцора, колдуна и т.д., только так он может адекватно схватить образ снимаемой реальности. Этот украденный образ затем вновь возвращается к жизни – уже на экране.

С камерой у глаза, я становился тем, что Вертов называл механический глаз; мое микрофонное ухо – электронное ухо. С кино-глазом и кино-ухом я кино-Руж в состоянии кино-транса в процессе киносъемки. Это наслаждение кино, кино-удовольствие. В этом процессе должен участвовать бог по имени Дионис. Мы должны быть удачливы; мы должны иметь то, что я называю «изящество». Эта грация – не то, чему можно научить, это состояние появляется внезапно. Это нельзя создать специально, это приходит во время съемки. Иногда я снимаю много минут, но нет необходимого контакта, тогда я выключаю камеру. Иногда, после съемок ритуала ко мне подходили персонажи съемок и говорили: «Да, Жан, сегодня ты был хорош», или не хорош.

Транс это великое состояние в традиционной среде. Но транс – это важное состояние и для исследователя, и для творчества. К примеру, многие актерские школы изучали транс среди народов мира для своих методик (П. Брук и др.).

Руш посетил несколько сотен церемоний транса, снял около 20, исследуя транс как состояние. Основной вывод его в том, что человек превращается в процессе транса, его тело становится обладанием двух духов на время, своего и пришлого (двойная душа), при особой роли музыки и танца в этой «инкарнации» и т.д.

Разве эта охота за изображением не похожа на одержимость волшебника!? Это материал, который я беру, погружаясь в темноту, холод и лишения. При работе в стиле *direct cinema* сам снимающий превращается, когда снимает, и затем возвращается в прежнее состояние при просмотре материала.

Весь кинопроцесс состоит из внезапных импульсов, которые чувствуешь, находясь за камерой. И затем – за монтажным столом. И они же передаются затем зрителю.

И.Г.: В сущности, такой принцип «погружения» в материал, «созвучности» снимаемой реальности, можно распространить и на съемку любых других материалов и явлений культуры. И не только на съемку, но и на монтаж фильмов.

Editing. Монтаж.

Оператор должен предполагать монтаж уже во время съемок. Каждый кадр обосновывается тем, что стоит до него и после него в предполагаемом монтаже. Это требует слаженных действий съемочной группы (киноглаза и киноуха).

Вместе с действием создается и история о ней. Это Руш и называет *participating camera* - *участвующая камера*. Фигуру монтажера Руш видит как независимый свежий киноглаз, не связанный с воздействием съемочной обстановки. Тогда будет полноценный объективный диалог с предвзятым режиссером, это тяжелая, но необходимая работа. Руш считает существенным показ чернового материала и монтажа тем людям, кто были сняты. Я всегда показываю свои фильмы героям-африканцам.

Например, в 1953 году мы показывали фильм об охоте на гиппопотама на границе Нигера и Мали. Мы привезли всю аппаратуру, экран, проектор, генератор. Жители сели традиционно в хижине кругом вокруг проектора, мы ждали, пока стемнело. Затем они собрались вокруг генератора, затем появилось изображение над экраном. Затем – пошло кино. Они обернулись назад на проектор и снова на экран и за 10 секунд поняли язык кино. Они увидели свою деревню, узнали ее, самих себя. Затем, они увидели тех, кого уж нет, и все начали плакать, затем – попросили поставить фильм еще раз, и снова плакали при виде ныне ушедших. Так продолжалось несколько раз. И только после этого они начали собственно смотреть фильм как фильм. Я изучал их 12 лет, написал диссертацию, подарил ее вождю. Он развесил фото на стенах, а текст использовал как «подсобную» бумагу. Мы с ним обсуждали некоторые характерные вопросы: он критиковал меня за то, что я подложил музыку на особенно драматичный момент в охоте, мотивируя это тем, что у гиппопо – очень чуткие уши и они разбегутся попросту если услышат музыку. Я понял, что оказался заложником итальянской опереточной традиции; что пытался наложить одну систему мышления на другую, в последствии – я старался не использовать музыку, кроме тех моментов, когда она естественно звучит в кадре во время самого действия.

Я всегда монтировал с конца – это мое правило – пишет Жан Руш.

Закадровый голос, титры, музыка.

Нарратив превращает фильм в лекцию, повествование словесное побеждает кинообразы. Использование субтитров и титров выглядит более разумным.

Оригинальная музыка была и остается до сих пор базовой основой документальных фильмов еще с эпохи немого кино, это продолжается и в эпоху синхронного звука. Сегодня использование музыки – прием театральный: музыка нас обволакивает, усыпляет, вводит в другой ритм, скрашивает плохие кадры и т.д. **Музыка – это опиум кино.** Музыкальный соус портит некоторые отличные фильмы. Но мы должны понимать, что музыка присутствует в повседневной жизни, в танце, в ритуале. Она создает настроение. Звуковой монтаж (голоса, шумы, музыка) также труден, как и монтаж изображения. Многие современные фильмы были похоронены в болтовне (считающих, что слова в фильме важнее изображения). Руш выражал надежду, что в будущем приоритет изображения станет понятен делающим кино.

Публика этнографического фильма

Вынужденно оставаясь один на съемках, с глазом у камеры, я становился первым кинозрителем будущего фильма и оценивал происходящее, в том числе, и как зритель. Если скучно мне, скучно будет и зрителям.

Я бы хотел рисовать в движении, рисовать в цвете, моменты, похожие на те, что задают зрителю вопросы и не дают ответа. Это зависит от них, находить их, так же как я находил их, когда был своим собственным зрителем, смотря через видоискатель камеры.

Первый вопрос после просмотров: для кого и почему сделан фильм. Первый ответ – для себя. Не только потому, что это определенный наркотик (удовольствия от кинотранса), который необходим мне, но и потому, что это необходимо для сохранения научных, политических, событийных, эстетических ценностей тех культур, среди которых это кино снимается. Иногда необходимость снимать или не снимать что-то определяется интуитивно. Второй ответ на вопрос для кого и зачем я снимаю: это – для того, чтобы показать это тому, кого я снимаю.

Когда я показываю снятое героям, они открываются активнее, и я достигаю за 2 недели того, что при наблюдении смог бы добиться едва ли за 2 месяца. Это так называемая *техника аудиовизуального взаимодействия* (термин Руша).

В третьих, ответ для кого – для всех, для широкой зрительской аудитории. Неправильно сводить функцию этнокино к закрытой информационной. Пришло время этнографическим фильмам выйти за пределы университетских аудиторий и стать КИНО.

Для этого мы ждем появления фильмов, способных совмещать научную ценность и образность кино. Мы живем в мире будущего, в мире культурных различий и это не пустые слова, это делает этнокино.

Руш отмечает, что этнокино находится в экспериментальной стадии, нет учебных стандартов и киношкол этнокино, и это хорошо. Это поможет избежать склероза в железном воротнике и бюрократичности. Пусть будут различия между этнокино разных стран. Ценность этнокино для гуманитарных наук актуализирует этнокино как авангард.

В будущем, распространение видео может реализовать мечты Вертова и Флаэрти, способность киноглаза тотально участвовать и максимально включать в кинопроцесс тех, кто стоит перед камерой. Они сами смогут себя снимать и это будет обеспечивать распространение антропологии.

Заключительные отступления

Руш пытался преодолеть в своем творчестве господствующую позицию колониализма: призвать к признанию того, что мир замечателен в своей разнообразии, что есть иные мыслительные системы, и наша – не обязательно единственно-верная. Надо уметь обращать внимание на другие культуры, учиться у них лучшему и обогащать себя и свою культуру. Так, Руш называл новшества цивилизации для традиционных культур – ядовитые подарки. Руш обращал внимание на творчество, как возможность превратить ужас в красоту.

Я чувствую, что когда бы я ни делал фильмы, мне следует делать их о субъекте: о человеческих взаимоотношениях, о домашней бытовой жизни, это самое сложное для меня, я не знаю универсального ответа как лучше снимать это.

Один из существенных моментов в моих фильмах – как культура может выжить и передаваться дальше, когда она входит во взаимоотношения с другими культурами, особенно такими потребительскими как наша: взаимодействие между традиционной культурой и индустриальной культурой (к примеру, фильм «Ягуар»).

В непростом постижении чужой (странной) системы мышления ни одно токование не должно отбрасываться, каким бы иррациональным оно ни было, каким бы бесплодным оно ни казалось. И с удивлением отмечу, что даже сегодня, особенно одаренным молодым этнографам о принципе: «Ничего не говорить более о Дого (африканская культура) обществе более того, что они сами говорят о себе».