

Візуальна антропологія в системі культурологічного знання

Досліджуються методологічні перспективи застосування візуальної антропології в побудові культурологічного знання. Доводиться, чому розуміння антропологічного кіно не слід обмежувати жанровою приналежністю до кінодокументалістики. Робляться висновки, що візуально-антропологічні тексти забезпечують підґрунтя для розширення сталих меж культурологічної діяльності.

Ключові слова: візуальна антропологія, культурологія, антропологічне кіно.

Вдалим прикладом симбіозу «зорової революції» та теоретичних узагальнень щодо повсякденності можуть служити візуально-антропологічні експерименти, які отримали назву «візуальна антропологія». Візуальна антропологія поєднує фото та кіно матеріали, та створює особливу площину знань про культури та культуру. Тенденція залучення візуально-антропологічних текстів та формування проблемного поля візуальної антропології, на думку російського дослідника Є.В. Александрова [2], дозволяє розширити сталі межі розуміння культурологічної діяльності, у якій взаємодіють гуманітарні науки, мистецтво та сучасні інформаційні технології. Показово, що антропологічна наука і кіно формуються паралельно та водночас – виникнувши наприкінці XIX сторіччя, вони набувають «зрілих» самодостатніх форм протягом XX ст. На активний розвиток візуальної антропології в умовах культури сьогодення вплинула технічна доступність

та розповсюдження те засобів відео фіксації. А із винаходами цифрової технології фільмування перестає бути монополією професіоналів.

Безперечно, змістовним джерелом антропологічного кіно є кінодокументалістика, у якій з початку її існування було закладено принцип фіксації та демонстрації певних об'єктів, ситуацій, феноменів. Різниця полягає у підходах зображення-фіксації. Антропологічне кіно (у якому втілюється візуальна антропологія в аудіовізуальному форматі) має стати посередником між тими, кого знімають, та глядачем (для кого знімають), на відміну від документалістики, у якій чітко окреслюється колізія взаємодії між автором та глядачем. Тобто позбавлена посередництва авторської позиції антропологічна картина має достеменно фіксувати образи культур (культури), іноді тих, що безповоротно зникають, та встановлювати прямий діалог між ними.

У визначенні сенсу візуальної антропології серед дослідників намітилися дві протилежні тенденції: відповідно до однієї позиції, антропологічне кіно – це етнографічно окреслені картини про життя «екзотичних» культур. Друга позиція пропонує вважати антропологічним фільмом кіно-текст, знятий або самим культурологом-антропологом, або у тісному тандемі із режисером. У такому спрямуванні антропологічне кіно має доповнити традиційні для наукового дослідження знаково-вербальні тексти їх аудіовізуальною фіксацією.

Антропологічний кінематограф може вирішити ще одну із методологічних складностей вивчення культури (культур) як «живого сучасного» (Й.Гейзінга). Разом із традиційним знаковим записом візуальна антропологія «зберігає» і «доносить» культурні феномени у їх безпосередності, неперекладності, тягlosti (durée А.Бергсона), тілесності, не вибірковості, достеменності тощо. Російський антрополог А.Головнов припускає, що залишаючись самою мобільною істотою на планеті, людина як homo mobilis компенсує власну осілість бурхливими потоками візуальності, особливо екранної. Даним «культулом руху» науковець пояснює й «безпрецедентний успіх кінематографа в кінці позаминого століття, коли виник та застверджувався настільки адекватний людській натурі спосіб зображення і самовираження» [5, с.5].

Візуальна антропологія напрацьовує потужний арсенал методів досліджень, яких немає ні в одній із класичних наук. Не говорячи про те, що методи візуальної антропології починають притягуватися багатьма класичними науками і у вигляді ілюстративного матеріалу або у якості об'єкта або інструменту дослідження. Більш того, можна припустити, що деякі проблеми згадуваних дисциплін, що не піддаються традиційним підходам, можуть розглядатися за допомогою методів і на принципах візуальної антропології.

Можна представити антропологічне кіно як спосіб колекціонування культури, який принципово відрізняється від традиційних колекцій артефактів: речей, творів мистецтва, писемних джерел тощо, якими продовжують рясніти традиційні музейні експозиції. Зважаючи на загальні процеси антропологізації культурологічного знання, стирання кордонів між мистецтвом та не мистецтвом, розширення меж розуміння самої культури, все це вимагає нових, актуальних способів колекціонування культури-культури та культури-мистецтва. Звичайно, активно включаються у даний процес музеї сучасного мистецтва, які переосмислюють традиційну парадигму музею-архіву та музею-експозиції. Але така інтенсифікація культурних артефактів охоплює, у більшості випадків, лише образотворче мистецтво (у різних варіаціях) із залученням медійних технологій. Проблема колекціонування-зберігання культури полягає не стільки у технічних засобах та способах репрезентації. Потребують осмислення, в першу чергу, критерії відбору артефактів як культурних цінностей (це стосується як історичного матеріалу, сучасних артефактів, так і цінностей культур «іншого»). По суті дані критерії відбивають сталу традицію розбіжності між сенсом речей та інституціями, що їх кодифікують, коли культурні цінності позбавляються культурного контексту, переводяться у загальноприйнятій колекційній формі. «Відірваність» об'єктів від їх сенсів, відбір за усталеними художніми критеріями окремої культури призвели до ситуації, коли сумнівним стає сам статус музею як історико-культурного театру пам'яті. Тому такі нові та незаангажовані варіанти, як антропологічне кіно, допоможуть по-новому осмислити теоретичну проблему зберігання, збереження та ретрансляції культур (культури). Під дану категорію підпадає також залучення звукового фону як цінності,

оляфакторного, смакового модусів тощо – іншими словами, всього того культурного багажу, який належним чином не переводиться на доступну для наукового дослідження мову–мовлення.

Естетику антропологічного кіно можна визначити як спробу відтворення культурологічного дискурсу «в оболонці» відеоаудіоповідомлення: у такому ракурсі підтверджується ідея Р.Барта про письмо вголос (представлена у його праці «Задоволення від тексту»). Кінематографіст, який знімає антропологічний фільм, наближується до людини на таку близьку відстань, що дозволяє відчуту «дихання, тріщинки, м'яку нерівність людських губ, саму присутність людського обличчя у всій його матеріальності, тілесності» [3,с.518]. Іншими словами, влучність роботи візуального антрополога залежить від уважності погляду, який дозволяє передати враження про сутнісні для даної культури або спільноти риси.

Також методи роботи із матеріалом в контексті візуальної антропології дають можливість зрозуміти (або відчуту) відмінність між поняттями «дивитися» та «бачити», або зором та культурним зором. Р.Барт позначив ці відмінності термінологічно: в книзі про фотографію «Camera lucida» [4] він застосовує два поняття – студіум (studium) та пунктум (punctum). Перше пов'язане із специфікою культурного зору: розглядаючи фото, ми зчитуємо всю інформацію, що в ньому закладена, розуміємо контекст, зміст зображення, при такому баченні задіяні наші культурні коди. Пунктум, за Бартом, – це укол, рана, цятка, удар – несподіваний ракурс або предмет, не зумовлений контекстом зображення. Пунктум завдає травми, роз'єднуючи звичні культурні смисли: око «відмовляється» бачити, дивлячись на зображення (і як наслідок пунктуму – нечутливість, чуттєва дрімота). Барт наводить приклад такого травматичного пунктуму сприйняття – фото розумово відсталих дітей, дівчинки та хлопчика, пацієнтів психіатричного закладу [4,с.72]. Удар від побаченого (пунктум) розуміється як неможливість зіставити те, що побачив філософ, із очікуваним (як досвідним зором). Але споглядання продовжується, тому зір немов «пропонує» сфокусуватись на незначному, на деталях – комірці хлопчика або іграшці дівчинки. «Я відчуваю себе дикуном, дитиною, маніяком, я відмовляюся від будь-якого знання, всякої культури, я утримуюся від того, щоб отримати у спадок всякий інший погляд», – коментує Барт особисті враження від фотографії [4,с.72]. Подібний феномен пунктуму як певний зоровий курйоз часто зустрічається в антропологічних описах архаїчних племен. Наприклад, відомий випадок, коли аборигени островів Фіджи просто «не помічали», «відмовлялись бачити» великі парусники конкістадорів, що деякий час стояли на рейді (але, між тим, дуже жваво «реагували» на каное відкривачів, що пропливали крізь рифи на острови).

Такий ефект відчужання Ж.Дельоз назвав надлишковим перебільшенням відчуттів – людина сприймає більше, ніж може відчуту. Але це надмірне не зникає, а стає «даром зайвого»: цей дар наділяє нас властивістю сприймати такі речі, які ми звикли виключати, які нам незручні у сприйнятті. Це різного роду неприємні речі: бруд, насилля, непристойності. Ту ж саму функцію виконують парадокси, помилки, нонсени. І коли всі ці речі доводяться до межі прозорості, як розуміє цей концепт Дельоз (тобто припиняють якимсь чином впливати), тоді вони вдираються у сферу наших відчуттів «контрабандою». Саме в цей момент заново виникає фігуративний живопис та, у варіанті Барта, фотографія.

Візуально-антропологічні свідчення поступово стають суттєвим доповненням для сучасної культурологічної освіти: аудіовізуалізація культури орієнтує на виховання через знайомство із маловідомими або несподіваними ракурсами культури (культур). Адже прямиий вплив завжди менш ефективний, ніж опосередкований вплив на чуття та емоції людини (антропологічне кіно тому живий приклад).

Візуальну антропологію не варто зводити до способу візуальної ілюстрації культури (культур), її унаочнення – «візуальність» як така не є головною ознакою антропологічного кіно. Візуальна антропологія поступово та неухильно впливає на формування нових чуттєвих параметрів світосприйняття. Для людини сьогодення досить природним є співставлення себе із екранними образами: стилізація «під екран» також вимагає замислитись над проблемами екранної грамотності, а навички «читання» екрану впливають на формування світоглядних орієнтирів.

Антропологічна кінестетика здійснює «збирання» образу певного культурного прояву у всій його цілісності та сенсорній об'ємності. Наприклад, такі характеристики культури, як її кольорове забарвлення, ритм, звуковий фон, вібрація на межі із дотиковими тілесними відчуттями, створюють не тільки відеоряд, а й слухові, вібраційно-тактильні враження. Саме тому у антропологічно зорієнтованому кіно художня образність не протиставляється науковій фактологічності. Як зазначав батько документалістики Роберт Флаєрті: «спочатку я був дослідником, а потім став художником» [5]. Як і у будь-якому творі мистецтва перед автором візуального антропологічного дослідження стоїть завдання передати свої почуття, досягти ефекту співучасті, співчуття, емпатії, в кінцевому рахунку, ототожнення з екранними героями.

Те ж акустичне середовище, у якому живе людина, характеризується переважанням штучних звуків над природними (із розвитком акустичної та цифрової техніки і природні звуки імітуються, перетворюються на штучні). З іншого боку, потреба людини слухати «живі звуки», зберігаючи їх, породжує ще одну нетрадиційну для культурологічних досліджень методу – вивчення культури через її звуковий ландшафт.

У Канаді починаючи із 1974 р. започатковано вивчення саундскейпів – «звукових ландшафтів». Це міждисциплінарний проект, на базі якого науковці, митці, журналісти втілюють на аудіо– та відеоносіях звуковий колорит та звукове вираження певної місцевості. Скажімо, у 1975 році група канадських саундскейперів здійснила проект дослідження п'яти селищ у Франції, Швеції, Шотландії, Німеччині та Італії. Мета проекту полягала у документованій фіксації звучання місцини, у якій поєдналися природні ландшафтні звуки із культурними (людські голоси, техніка, звуки природи, побутові звуки тощо). Цікаво, що у 2000 році у тих самих селищах було проведено повторний проект, сутність якого полягала у порівнянні сучасних звукових ландшафтів із звуковими ландшафтами 1975 року. Дослідники, вивчаючи акустичні зміни, також вирішували проблеми інтенсифікації акустичного навколишнього середовища, яка, безперечно, впливає на умови існування сучасної людини у культурі. Іншими словами, крім того, що в науковій думці було заявлено виникнення нової дослідницької галузі – «акустичної екології», до джерельного арсеналу культурологічної науки додалась методологія запису «акустичного середовища» (яке можна вивчати, прослуховуючи звуковий трек). Такий дослідницький підхід можна порівняти із традиційним в етнографії фіксуванням у тексті або на інших носіях певних артефактів або відомостей про них. Та принципова відмінність полягає у тому, що у саундскейпах повністю усувається дослідницький «коментар» або інтерпретація даних. Виходить, що не дослідник «збирає» необхідний матеріал, а матеріал промовляє сам себе.

Аби зрозуміти цю відмінність, необхідно відрізнити здатність слухати від здатності прислуховуватись. Слухання спрямоване на мовлення, вслуховування – на контекст даного промовляння. Отже, саундландшафти – це фоновий звуковий контекст, через який можна багато дізнатись (вслухатись). Питання лише у завданнях. А коли в культурі переглядається та піддається критиці логоцентрична настанова, то, власне, таке невербальне повідомлення також може стати потужним арсеналом досліджень.

Звуковий ландшафт став предметом дослідження й теоретиків кіно. Причому дана тема відкриває досить незвичний зріз розуміння особливостей кіноестетики. Так, прикладом уважнішого відношення до проблеми звуку у кіно стала авторська програма Кирила Адібєкова «Фасцінація¹: звук» (2011 р.) [1], у якій автор ставить питання про методи роботи зі звуком в ігровому та документальному кіно.

Виходячи за межі звичної проблеми кінозвуку як прийому виразності, Адібєков розширює дану проблему, вводячи її у культурну площину. На думку дослідника, із появою звукового кіно наприкінці 20–х років минулого сторіччя у кінопроцесі починають опрацьовуватись дві принципово відмінні лінії його застосування. Перша – лінія синхронізованого звуку (звук записується разом із відеорядом) – демонструвала

¹ Фасцінація – термін, який можна вважати візуальним аналогом кемпу. Даний термін все частіше вводиться у науковий обіг, підсилюючи предметне поле досліджень емоційної складової інформації. Слово «фасцінація» походить від лат. fascina – зачарувати, наврочити, зіпсувати оком, зурочити. Етимологія слова визначалась ім'ям фалічного божества родючості – Пріапа, який мав ще одне ім'я – Фасцінус. На честь Пріапа–Фасцінуса давні римляни створювали грубо–еротичні сороміцькі вірші, надаючи цьому слову дуже широкий спектр значень – від захопленого милування до страху порчі.

прагнення режисерів реалістично зображати речі, «озвучувати видиме». Яскравим прикладом подібних експериментів були роботи українського кінорежисера Дзиги Вертова. Поступово дана лінія занепадає, що пов'язано, на думку К.Адибекова, із формуванням особливої кіноестетики тоталітарних культур (СРСР, нацистська Німеччина, фашистська Італія). Друга лінія демонструвала перевагу студійного запису звуку, що дозволяло якнайповніше фабрикувати реальність, створювати її у закритих інкубаційних умовах. Отже, ці дві лінії репрезентують не лише творчий метод конкретних режисерів, а й принцип відношення до реальності в різних культурно-історичних ситуаціях. Показовим є перший радянський документальний звуковий фільм, знятий Дзигією Вертовим у 1930 році, «Ентузіазм (Симфонія Донбасу)», у якому автор свідомо протиставляє «оксамитній труні заглушеного ательє» страшний шум та залізні брязки, що мають метафорично передати звуковий ландшафт Донбасу. Те, що було для режисера основою творчого експерименту та пріоритетом особистого бачення – максимальне наближення звуку до зображення, – стало приводом для серйозної та нищівної критики цієї кінострічки. Однак висока планка, задана Вертовим у створенні «Симфонії Донбасу», дозволила органічно об'єднати зображення та звук, привертаючи увагу до досить непрості проблеми цілісного відтворення природних звуків, шумів, тиші, яку поглинає та підпорядковує візуальність.

До речі, такий екологічно-слуховий підхід Вертов несподівано втілює в авторській ідеї про використання кіно як комплексного засобу естетичного виховання, яка збігається із його теоретичними викладками стосовно монтажу. На думку кінорежисера, монтаж покликаний допомогти кінематографісту створити багатобразні візуальні ритмічні побудови, розкрити внутрішні смислові змісти кінооповіді, які слугуватимуть розширенню навичок сприйняття не тільки кінематографічного образу, але й писемного слова, збагаченого кінорядом. Наприклад, фільм «Шоста частина світу» був побудований Вертовим як музичний твір на основі співвіднесення, чергування та розвитку зорово-пластичних тем різної часової тривалості. У художній структурі даного фільму документальні кадри, як музичні теми, повторювались, організуючи особливий ритм кінооповідання, дисонували, коли режисер зіштовхував полярні плани (наприклад, піски та сніги), взаємно збагачували один одного на підставі емоційно-смислового співвідношення різної візуальної інформації.

Якщо продовжувати вибудовувати історію цих двох підходів, то виникає певна культурна закономірність – «зроблений звук» нівелюється у тих ситуаціях, коли важливим стає прагнення завоювати довіру кіноглядача або дати максимально цілісну картину, у якій всі складові органічно взаємодіють. Нарочито підкреслено репрезентується даний підхід у таких сучасних режисерів, як Ж.-Л. Годар, А.Тарковський, Л. фон Трієр, О.Сокуров, О.Герман.

Таким чином візуальна антропологія як актуальна галузь культурологічного пізнання репрезентує ще одну можливість вивчення людини в культурі та культури в людині. Не заперечуючи необхідність традиційних наукових підходів, візуальна антропологія у всій різноманітності та різноспрямованості демонструє інтерес до чуттєвих проявів культури. Відомо, що вербальна мова вважається більш важливим та значущим інструментарієм наукового пізнання. А необхідні для сприйняття не вербального антропологічного тексту навички позиціонуються як очевидні (природні) – як такі, яким не потрібно навчатись. Вважає, що зображення саме по собі містить мовчазну правду є недопустимим анахронізмом: через призму візуальної антропології заговорюється питання про виховний потенціал антропологічного кіно, яке виходить за межі традиційних запитань на кшталт «про що кіно?». Для антропологічного кіно ціннішим матеріалом знання про культуру стає контекстний бік репрезентацій, інтерпретація яких дає багатий культурологічний матеріал. Отже сучасні візуальні дослідження породжують багато нових запитань, теоретичне обґрунтування яких дозволить розширювати межі культурологічного пізнання.

Список використаних джерел

1. Адыбеков К. «Фасцинация: звук» [Электронный ресурс] / К.Адыбеков. – Режим доступа: <http://www.kinote.info/articles/5553-avtorskaya-programma-fastsinatsiya-zvuk>.

2. Александров Е. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии // Е.В. Александров. – М.: Изд-во «Пенаты», 2003. – 97 с.
3. Барт Р. Удовольствие от текста / Р.Барт; [пер. с фр. Г.Косиков] // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. Прогресс, 1989. – С.462–518.
4. Барт Р. Camera lucida; [пер. с фр. М.Рыклин] / Р.Барт. – М.: Издательство «Ad Marginem», 1997. – 223 с.
5. Головнёв А.В. Антропология движения / Андрей Головнёв. – Екатеринбург: НИМП «Волот» УрО РАН, 2009. – 496 с.

Кривошея Т.А. Визуальная антропология в системе культурологического знания

Исследуются методологические перспективы применения визуальной антропологии в построении культурологического знания. Доказывается, почему понимание антропологического кино не следует ограничивать жанровой принадлежностью к кинодокументалистике. Делаются выводы, что визуально-антропологические тексты обеспечивают основу для расширения границ культурологической деятельности.

Ключевые слова: визуальная антропология, культурология, антропологическое кино.

Krivosheya, T.O. Visual Anthropology in the cultural studies

The article examines the methodological perspectives of visual anthropology. The article discusses the types and genres of anthropological cinema. The author explains the need for the use of audio-visual texts in the system of cultural studies.

Key words: visual anthropology, cultural studies, anthropology cinema.