



ЧЕЛОВЕК И МИР



Лики культуры



КИНО – ЭТНОГРАФИЯ – АНТРОПОЛОГИЯ*

К.Э. РАЗЛОГОВ

Кинематография возникла, как об этом свидетельствует и сам термин, как техническая форма записи изображения в движении. В этом смысле ее колыбелью были наука и техника XIX в., и неудивительно, что создатели синематографа братья Люмьеры не предполагали, что в будущем их изобретение будет связано со сферой развлечения. Именно укорененность кинематографии в научной практике для изучения движения живой природы, а в дальнейшем и человеческих сообществ, обусловило фундаментальную близость между кино и этнографией – исследованием нравов, обычаев и традиций самых разных народов, населяющих земной шар. Именно «фиксация фактов, способных говорить за себя, чувственное и смысловое воздействие обликом подлинных событий, изображением проходящей жизни на визуальные (и звуковые) каналы восприятия»¹ явилась прерогативой кино, его функциональной значимостью.

Этнография как раздел исторической науки первоначально ставила перед собой задачу фиксировать быт и нравы народов, по своему образу жизни значительно отличавшихся от Европы, которая представлялась центром мира и цивилизации. Таким образом, эта отрасль знаний была изначально посвящена «другим», как объектам записи и изучения. Когда же мы сейчас смотрим первые фильмы истории кино, такие как «Кормление ребенка» или «Выход рабочих с фабрики Люмьер», временная дистанция заставляет нас воспринимать нравы, обычаи и традиции Франции самого конца XIX в. как своеобразную этнографическую реальность, далеко отстоящую от текущих реалий как Франции, так и России. Если посмотреть на эту проблему в ином ракурсе, сам характер кормления ребенка у разных наций и народностей, населяющих земной шар, весьма и весьма различен (даже если при кормлении грудью физиология едина). Поэтому не удивительно, что кино изначально,

* Дни Этнографического кино будут проходить в рамках Года Франции в России и России во Франции (см. с. 157).

я бы сказал имманентно, оказалось связано с исследованием образа жизни людей, которые порой рассматривались камерой как своего рода насекомые.

Великий русский аниматор Владислав Старевич, посвятивший всю свою жизнь кукольному воспроизведению насекомых, имел бы право сказать, что он был одним из первых зоологов в истории кино. Точно так же люди, впервые взявшие камеру и направившие ее на своих собратьев, имеют право называть себя первыми кино-этнографами или даже визуальными антропологами.

Собственно этнографические фильмы, обращенные к удаленным народам, стали снимать уже в конце XIX в. В начале XX специально формировались экспедиции, в рамках которых одна из форм записи чужой и чуждой реальности была отдана кинокамере, осуществлявшей эту свою функцию параллельно с получающей постепенное распространение звукозаписывающей аппаратурой².

Любопытство людей по отношению к жизни других народов привело к тому, что картины такого рода стали неожиданно пользоваться и зрительской популярностью и могли вполне конкурентоспособно демонстрироваться в кинотеатрах. Одним из первых это наглядно доказал американец Роберт Флаэрти. Его «Нанук с севера» превратил длительное наблюдение за повседневной жизнью эскимоса с севера Канады в увлекательное зрелище, вполне конкурировавшее в конце 1920-х годов с игровыми приключенческими лентами или комедиями. Так этнографическое кино постепенно выдвинулось в самостоятельную форму исследования, а потом и в самостоятельный жанр неигрового кинематографа на стыке хроники, научного и научно-популярного кино.

Уже в эпоху Великого немого возникли и первые противоречия в развитии этнографического кино, тесно связанные с эволюцией документалистики в целом. Приведу один пример. Многие историки кино, на мой взгляд, ошибочно, полагают, что свой вклад в киноэтнографию внес такой великий документалист, как Дзига Вертов. А ведь в действительности его роль в развитии киноискусства была диаметрально противоположной. «Новый человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, с точными и легкими движениями машины, будет благодарным объектом кино съемки»³, – провозглашает Вертов в одном из первых вариантов манифеста «МЫ». Его задачей была вовсе не фиксация различных образов жизни, а радикальная трансформация визуальной реальности с целью создания ее идеологизированного образа, – то, в чем он преуспел, хотя в отдельных эпизодах его фильмов, в первую очередь в картине «Шестая часть мира», можно найти следы и этнографического подхода.

Уже тогда между профессиональными историками, использовавшими в своих полевых исследованиях кино как одно из средств записи нравов, обычаев и традиций изучаемых народов, и кинема-

тографистами, которые превращали эти записи в самостоятельные произведения искусства, возникла полемика по поводу того, что именно можно считать собственно этнографическим фильмом — фильм, который бесстрастно фиксирует то, что удалось найти ученому, или иллюстрирует его научные положения, либо картину, которая создает некий образный аналог действительности на документальном материале? Что важнее — бесстрастность наблюдателя или страсть художника? Таким образом, в рамках этнографического кино так или иначе отразились общие идеологические и художественные дискуссии 1920-х, 1930-х и 1940-х годов.

В свое время известный французский киновед Андре Базен делил всех режиссеров на две группы — тех, кто верит в образ и тех, кто верит в реальность. Он полагал, что победили верящие в реальность, и действительно — кинематограф после Второй мировой войны как бы подтверждал его вывод, но это уже был другой кинематограф — кинематограф, который обогатился синхронной записью звука, который трансформировал вновь появившееся определение этнографического кино как визуальной антропологии в антропологию аудиовизуальную, способную запечатлеть и изображение и звук. Кино этого типа напомнило о том, что в течение долгих лет одним из важнейших разделов антропологической науки были музыкальные записи мелодий, песен, разного рода фольклорных произведений изучаемых народов, а теперь на эти музыкальные записи вполне можно было бы наложить и изображение.

Возникли и более глубинные интерпретации этнографического подхода к кинематографу, связанные с теорией и практикой итальянского неореализма. Эстетическим идеалом для его главного теоретика — сценариста Чезаре Дзаваттини была картина, которая бы снималась независимо от режиссера и оператора и следовала бы за человеком, в жизни которого не происходило бы ничего особенного в течение не менее 24 часов. Неореалисты, провозгласившие своим творческим принципом полный разрыв с буржуазным развлекательным кинематографом, стремились по возможности не вмешиваться в течение событий, заставляя зрителя пристальнее вглядываться в окружающую жизнь. Чезаре Дзаваттини говорил: «В самом деле, кино, как ни одно другое средство выражения, обладает присущей ему врожденной способностью фотографировать факты, которые, по нашему мнению, заслуживают, чтобы их показывали в их “повседневности” или, иначе говоря, в их максимальной, наиболее близкой к истинной продолжительности. Ведь у кинокамеры “все перед глазами”, она “видит” самые факты, а не понятия о них...». От бессознательного, но глубоко укorenившегося неверия в действительность, неореалисты пришли к безграничной вере в факты, в подлинные события, в людей.

Иногда такого рода представления моделировались и в игровом кинематографе, например, в знаменитой картине Витторио Де

Сика «Умберто Д». Эпизод пробуждения молоденькой служанки, как и несколько эпизодов из жизни пожилого героя послужили своеобразным воплощением идеи «исчезновения автора». Не случайно фильм был снят по сценарию Чезаре Дзаваттини, который с особой неистовостью верил в реальность. Идеал такого следования за повседневностью, конечно, был недостижим, особенно в игровом кино, но неореалисты к этому безусловно стремились.

Некоторые исследователи считают, что могильный колокол по неореализму прозвонил тогда, когда к реальности обратились документалисты, и оказалось, что хроникальное воспроизведение реальности обладает всеми теми качествами, которых не хватало и к которым стремились неореалисты-игровики. Таким ключевым фильмом стала «Любовь в городе» (1953) – своеобразный манифест аудиовизуальной антропологии, вышедший до появления самого этого термина. Несколько новелл, как документальных, так и игровых, иллюстрировали результаты социологических исследований городского образа жизни.

Со временем стало очевидно, что неореализм претерпел несколько последовательных трансформаций под воздействием самых разных обстоятельств: от экономического кризиса до усталости зрителей от однообразного довоенного репертуара, а затем и до их отумоления от избытка реализма.

В те же 1950 – 1960-е годы вера в реальность нередко объединялась с верой в Бога. В этот момент в этнографическом кино более ярко, чем в других формах как документального, так и игрового кинематографа, проявился парадокс, состоящий в том, что исчезновение автора и режиссера за камерой и превращение технического аппарата в средство прямого отражения самой реальности на самом деле раскрывает красоту божьего творения – ведь если Бог сотворил весь мир, то именно он является в этом случае автором того произведения, которое через посредничество камеры появляется на экране.

Это довольно парадоксально вводило этнографический фильм в рамки теологической теории кино, которая в известной мере поставила финальную точку в стремлении к исчезновению человека-демиурга и его замене демиургом небесным.

В 1960 году из печати вышла книга Зигфрида Кракауэра, известная под двумя названиями: «Теория кино» и «Природа кино». Подзаголовок у обоих изданий был общий – «Реабилитация физической реальности». Именно эту задачу поставил перед собой автор, стремясь доказать, что феномен достоверности киноизображения есть сама природа кино и, соответственно, только на пути фиксации физической реальности, не искаженной эстетическими изысками, седьмое искусство не изменяет своей специфике. В практическом плане основанием для такого вывода был опыт итальянского неореализма, в теоретическом, как это ни

парадоксально, — теологическая концепция кинематографа. Ведь творческая эволюция такого классика неореализма, как Роберто Россellini, к примеру, уже на рубеже 1950-х гг. вывела его именно к религиозному истолкованию реальности в фильмах «Стромболи — земля Божья» и «Франциск — менестрель Божий» (о Святом Франциске Ассизском).

Религиозно-мистическая трактовка кинематографа изначально базировалась на двух различных группах факторов. С одной стороны, «царство теней» связывало экран с древними религиозными представлениями. В этой сфере лежали истоки и определенных кинематографических жанров, в первую очередь фильмов ужасов, и самого формирования культа кинозвезд — жрецов и жриц нового целлулоидного божества, как ныне божества электронного. Этот аспект «религиозного измерения» выражался в своеобразном обожествлении средств коммуникации и мира, искусственно сформированного на экране и вокруг экрана — привилегированный предмет современных антропологических изысканий.

С другой стороны, религиозное начало усматривалось и в специфике кинематографического отражения реальности. Выступая как безличный регистрирующий инструмент, кинокамера, по мнению ряда теоретиков, к которым и присоединяется Кракауэр, раскрывала божественное начало во всем окружающем мире, в единении человека и природы, естественного и искусственного окружения. Эта сторона привела к формированию влиятельной теории «онтологического реализма» кино, исходной точкой которой был не искусственно мифологизированный волшебный мир теней, а сама неприкрашенная реальность — основа визуальной антропологии.

В философии пример кинематографа зачастую использовался как метафора бытия; идея движения, внутренне присущая кино, знаменовала собой переход от метафизической статики к диалектике. Известно, что французский философ Анри Бергсон приводил именно кино в пример иллюзорности движения, якобы не подлежащего рациональной интерпретации: ведь на самом деле движение на экране — только иллюзия, возникающая в результате проекции серии статичных фотографий. Преодолевая односторонность бергсоновской интерпретации движения, известный философ Эрнст Блох ввел пример кинематографа в центр теологической интерпретации бытия, в рамках которой статичный и вечный Бог отвергался во имя «веры в будущее веры». Иными словами, кино религиозно не только тогда, когда само содержание изображений носит религиозный характер, но и, по существу, всегда, поскольку кинообраз своей постоянной изменчивостью и устремленностью в будущее свидетельствует о существовании чего-то потустороннего, вечно ускользающего и здесь, на земле, в поюстороннем мире недостижимого.

Эта философская спекуляция, основанная на некоторых действительных свойствах движущегося изображения, позволяет теологам поставить самое массовое из искусств в центр своего внимания.

Наиболее последовательная попытка сближения кино и теологии была предпринята французскими критиками и теоретиками кино Амедеем Эйфром, Анри Ажелем и Андре Базеном в период с конца 1940-х до начала 1970-х годов⁴.

Хотя религиозные элементы были в той или иной мере присущи взглядам каждого из названных авторов, в вопросах теологии лидером, безусловно, был А. Эйфр – он один был не только верующим католиком, но и аббатом, получившим специальное богословское образование.

Воплощение отца в сыне и Христа в каждом человеке делает возможным мистическое истолкование любого изображения человека на экране. Теологи кино говорили о двух типах изображений, в наибольшей степени способных раскрыть перед зрителем божественное начало. С одной стороны, это условные, возвышенные, отвлеченные и стилизованные образы. Эту тенденцию, связанную со Средневековьем, называют «трансцендентным стилем», способным дать непосредственное представление об ином, потустороннем, божественном мире. Его стихия – скульптура и живопись, хотя он все же может проявиться в высоко формально организованных киноструктурах, таких, как «Иван Грозный» Эйзенштейна.

Второй стиль, который Эйфр называет «стилем воплощения», в высшей степени присущ кино и телевидению, ибо он позволяет обнаружить священное в повседневности, лик Христа в лице каждого человека и след божественного творения, грехопадения и спасения в каждой человеческой судьбе. Это и есть религиозная интерпретация основ аудиовизуальной антропологии.

Вместе с тем специфически кинематографический «стиль воплощения» содержит в себе и определенную внутреннюю опасность. Поскольку изображение сакрализует, то любое появление человека на экране делает его идолом, кумиром толпы, о чем свидетельствуют судьбы не только звезд экрана, но и звезд спорта, бизнеса, политики, старательно рекламируемых средствами массовой коммуникации. Однако этот побочный эффект, весьма существенный для истории кинематографа, не кажется теологам наиболее важным. Им ближе раскрытие священного в простом и повседневном, не отмеченном печатью человеческой (а не божественной) исключительности. Именно в этом простом и повседневном и заключена подлинная тайна бытия и творения, тайна, которая может быть раскрыта преимущественно средствами кинематографа.

Произведения, сфера действия которых ограничивается реальным миром, характеризует вытеснение священного «самым приятным и самым дешевым опиумом»⁵. Приводя в пример ряд

крупных произведений французского кино, в частности получившие широкое признание фильмы 1930 — 1950-х годов «Пепе ле Моко», «Бальная записная книжка», «Дьявол во плоти», «В случае несчастья», А. Эйфр видит их главный недостаток не в проблематике, а в авторском подходе, поскольку они описывают миры, ограниченные, с одной стороны, сферой чувств, страстей, характеров, а с другой — социальной средой...

Основным аргументом теологического контрастования стала абсолютизированная идея «воплощения» божественного в человеческом, священного в мирском, которой придавался всеобщий и вневременной характер.

Действительно, если божественное начало заключено в объективном мире, если печать творца несет на себе не только каждый человек, но и каждый предмет, то что лучше кинокамеры способно уловить мистику природы и человека, приоткрыть сокровенное начало любого бытия? Но тогда ощущение божественного должно быть внутренне присуще каждому произведению, вне зависимости от его направленности. Бесталанный автор способен лишь замаскировать священное пропагандой своих идей или наивной религиозностью, но вытравить его совсем им не под силу. И наоборот, если режиссер преклоняет колени перед актом божественного творения, то его произведение заслуживает самого высокого признания.

Эта концепция возникла не на пустом месте. Ее основанием, как и основанием специальных работ А. Эйфра, написанных им самостоятельно либо в содружестве с А. Ажелем (сами названия книг этих авторов весьма красноречивы: «Есть ли душа у кино?», «Обращение в изображениях», «Кино и святое», «Кино и христианская вера», «Бог в кино», «Кино и его истина», «Кино и тайна» и т.д.), служит анализ фильмов, в первую очередь вышедших на экраны в 1940-х — начале 1950-х годов. В это время наиболее художественно самобытным направлением в западном кино был итальянский неореализм. Однако поэтика «невмешательства» таила в себе внутреннюю опасность, которую и абсолютизировали западные киноведы в рамках концепции «онтологического реализма» кинематографа, создателями которой считаются Андре Базен и Зигфрид Кракауэр.

Тем временем в этнографическом кино, которое уже тогда тяготело к этнологии как науке назревала новая революция. Ее провозвестником стало соединение двух во многом противоположных тенденций в документальном кино, ставших возможными благодаря развитию телевизионной документалистики, в частности появлению легкой звуковой киноаппаратуры. Своеобразным жрецом этого нового направления стал французский режиссер Жан Руш, снявший целый цикл этнографических фильмов на африканском материале и, по мнению его современников — представителей французской новой

волны, раскрепостивший камеру и давший ей большую свободу, чем раньше. Начиная с картины «Я – чернокожий», Жан Руш следовал за своими героями, преимущественно из Нигера, и документировал их образ жизни не только аудиовизуальным языком – камерой и звукозаписывающей аппаратурой, но и длительными интервью, которые пытались проникнуть в суть происходящего.

Подлинную революцию Жан Руш совершил, когда обратил этот взгляд на реальность окружающей его европейской жизни. В содружестве с социологом Эдгаром Мореном он снял картину «Хроника одного лета», сделанную по типу психодрамы, документирующей повседневную жизнь парижан в ключевом 1960 году – году своеобразной эстетической революции, открывшей путь интеллектуальному философскому кино и одновременно кино исследовательскому, действующему уже в рамках нового, нарождающегося представления об антропологии как о своеобразной науке наук о человеке, ибо объединение социолога и этнографа и обращение к повседневной реальности не экзотических стран и народов, а своих современников и соплеменников, было по сути своей революционным.

Сама технология психодрамы вызвала весьма живую полемику, и связано это было с тем, что авторы вторгались в повседневную жизнь людей, сводили их друг с другом, пытались каким-то образом воспроизвести картину становления нового общества, не всегда отдавая себе отчет в том, что это их вмешательство может привести если к не трагическим, то к весьма драматическим последствиям.

Своеобразное соединение двух принципиально разных тенденций – синема-верите и прямого кино – произошло именно на почве этнографического, или теперь уже антропологического фильма, далеко не случайно. Прямое кино было прямым наследником телевизионной хроники и телевизионных фильмов. Синема-верите следовало вновь обрести реальность и актуальность призраку образной документалистики Дзиги Вертова. По сути это был прямой перевод на французский его знаменитой «Киноправды», которая воспринималась как эстетический лозунг, хотя во времена Вертова это было всего лишь названием киножурнала. Для Вертова эстетическим смыслом обладал другой термин – «кино-око», «кино-глаз», отсюда и название его группы «Киноков». Суть «киноглаза» была представлена в манифесте «Киноки. Переворот» (1922): главным для киноков является «использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство»⁶.

Киноглаз, с одной стороны, как глаз механический, с другой стороны, телевизионный глаз, следящий за повседневной социальной реальностью знакомого нам общества, трансформировали этнографическое кино в кино исследовательское антропологического толка и вновь возродили дискуссию, насколько кинематограф может

служить материалом для научного исследования — историческим источником. В свое время я написал статью об игровом кино как историческом источнике, показав, что и в художественных фильмах волей или неволей кинематографисты (те же неореалисты, но не только они одни) фиксируют некую объективную реальность — нравы, обычаи, традиции, манеру одеваться, манеру себя вести, и что в этом смысле игровые фильмы тоже могут быть или, во всяком случае, могут рассматриваться как источники для исторического исследования. Но если это так, то они становятся и источниками антропологического знания и вписываются по-своему, со всеми теми трансформациями, которые они предполагают, в траекторию развития, эволюции и преодоления границ антропологического кино. Киноантропология становится скорее взглядом на экранную реальность, нежели характеристикой самих произведений.

Таким образом, экранная реальность глобально становилась материалом и для этнографа и для антрополога, и не случайно в современной науке продолжают достаточно бурные дискуссии по поводу того, что же представляет собой антропологическое кино, насколько антропология, а в перспективе и культурология, способны справиться со спецификой экранного материала.

Одним из последних свидетельств этому стала дискуссия в рамках первой международной байкальской летней школы, проведенной на озере Байкал, где один из центральных семинаров носил название «Киноантропология». Руководитель семинара известный уральский историк и археолог Андрей Головнев отстаивал идею создания этнографических фильмов как самостоятельных произведений по законам искусства, а не только по законам этнологии как науки. В свою очередь, его собеседники нередко предпочитали простую фиксацию тех или иных нравов, обычаев и традиций, прежде всего северных народов, продолжая линию этнографического фильма, основы которого были заложены еще в конце XIX в.

Своеобразный синтез этих двух начал предложил Алексей Романов, известный якутский киноантрополог, который в своих фильмах соединял и подход ученого-этнографа и опыт профессионального кинематографиста, удостоенного многих кинематографических наград.

Каково же будущее киноантропологии с точки зрения ее существования внутри одновременно двух миров — мира истории и культурологии как науки, с одной стороны, и мира экранного искусства и образного перевоплощения реальности — с другой? Мне кажется, что множественные связи, существующие между киноантропологией и различными формами экранного творчества (последние сегодня, наряду с кинематографом, включают и телевидение, и видео, и разного рода экранные тексты в Интернете) по-своему отражают структуру современной культуры. Здесь, с одной стороны, разворачивается глобальная массовая культура,

реальность которой формируется благодаря распространению экранных образов по всей планете и которая строится на вещах, известных всем и формирующих человечество как единое целое. С другой стороны, нарастает многообразие форм культурного самовыражения, разного рода и типа субкультур, каждая из которых имеет свои особенности, свои исходные определяющие черты, свои границы и свои культурные коды.

В 1960-е годы минувшего века американские антропологи Сол Уорт и Джон Адейр провели целый ряд экспериментов с индейцами племени навахо, дав им в руки камеру и попытавшись выяснить, насколько отсутствие «насмотренности» и кинематографической культуры влияет на создаваемые экранные образы⁷. Противоречия, с которыми они столкнулись, были весьма значительными. Так, первоначально крупный план лиц людей воспринимался зрителями навахо как отрезанные головы; в фильмах, которые снимали сами индейцы, событиям уделялось значительно меньшее внимание, нежели интервалам между ними – проходы занимали ведущее место. Хотя первоначально было искушение признать это особенностью видения необученных индейцев, параллельное распространение в мировом кино такого влиятельного направления, как «роуд муви» (фильм-путешествие) свидетельствовало о том, что и во вполне профессиональном и высокобюджетном художественном кинематографе значение промежутков между событиями резко возрастает, хотя в формах массовой культуры, естественно, акцент на действии, называемом «Экшн», преобладал и продолжает преобладать и сегодня.

Вместе с тем, очевидно, что разные культуры обладают различными особенностями экранного структурирования мира, а иногда и совершенно разным его видением.

Здесь, конечно, важно прояснить разницу между классическим и постклассическим этнографическими подходами. Одно дело, когда сторонний наблюдатель фиксирует жизнь и быт людей другой народности, а другое – когда материалом исследования становятся фильмы, созданные представителем самой этой народности и/или иного изучаемого культурного сообщества. Ясно, что во всех этих случаях мы получаем разные взгляды и разные способы структурирования реальности, хотя материалом остается одно и то же, а именно – нравы, обычаи и традиции определенных групп людей. Думается, что само по себе размножение таких сообществ и осознание ими специфики своих взглядов на жизнь и их отражение на экране – важнейшая составная часть современной культуры. Если одна ее сторона, а именно – многообразие художественных направлений и тенденций, достаточно хорошо изучена, и взгляд кинематографистов определенного направления искусствоведами довольно четко описывается и отделяется от взгляда кинематографистов другого направления, скажем бразильского «синема ново»

от французской «новой волны», французской «новой волны» от деконструкции и дистанцирования политического фильма и т.д., то формы экранного структурирования, присущие носителям разных культур, не оформившиеся в качестве самостоятельного художественного направления, значительно менее изучены. Именно изучение этих особенностей, на мой взгляд, может оказаться в центре современного понимания киноантропологии и обеспечит будущее этого направления, в рамках как искусства экрана, так и системы наук о человеке, в первую очередь, культурологии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Рошаль Л.М.* Эффект скрытого изображения. – М., 2001. – С. 12.

² В отечественной практике формирование кинематографических способов отображения изучаемой действительности фактически началось в 1908 г., когда по инициативе А.А. Ханжонкова, одного из первых российских предпринимателей в области кинопроизводства, была создана серия съемок этнографических и географических сюжетов. Подробнее об этом см.: *Ханжонков А.А.* Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. – М.; Л., 1937.

³ *Дзига Вертов.* Статьи, дневники, замыслы. – М., 1966. – С. 45 – 47.

⁴ В числе основных работ указанных авторов: *Agel H.* Exégèse du film. Soixante années en cinéma (1934 – 1994). – Lyon: Aleas éditeur, 1994; *Agel H.* Le cinéma et le sacré. – Paris: Éd. du Cerf, 1961; *Ayfre A.* Conversion aux images? – Paris: Éd. du Cerf, 1964; *Ayfre A.* Le cinéma et sa vérité. – Paris: Éd. du Cerf, 1969; *Bazin A.* Qu'est-ce que le cinéma? – Paris: Éd. du Cerf, 2003.

⁵ Подробнее об этом см.: *Ayfre A.* Un cinéma spiritualiste / Textes réunis par René Prédal. – Paris: Éd. du Cerf, 2004.

⁶ *Дзига Вертов.* Статьи, дневники, замыслы. – С. 53.

⁷ Подробнее об этом см.: *Worth S.* Through Navajo Eyes. – Albuquerque: New Mexico Press, 1997.

Аннотация

Статья посвящена проблеме взаимодействия этнографии и кинематографа. Автор описывает процесс возникновения этнографического кино, предпосылки к его появлению, противоречия в развитии, его особенности, а также различные точки зрения исследователей на толкование данного феномена.

Ключевые слова:

научная практика, движущееся изображение, этнографический фильм, «синема верите», визуальная антропология.

Summary

The article is focused on the problems of ethnography and cinema interaction. The author analyses processes of ethnography cinema's birth, the background and conditions of its appearing, contradictions of its evolution, the specificities of ethnography cinema and different scholarly points of view on this cultural phenomenon.

Keywords:

academic praxis, moving image, ethnographic film, cinema verite, visual anthropology.