НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ CINEMA VERITE И ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ: АНАЛИЗ РАННИХ КАРТИН РЕЖИССЁРА ЖАНА РУША (НА ПРИМЕРЕ «ОХОТА НА ЛЬВА С ЛУКОМ» И «ЯГУАР»)

**Введение**

В контексте разговора об основополагающих принципах визуальной антропологии на поверхность неизбежно всплывают особенности техник кино-репрезентации, предложенные кинематографистами смежного направления *синема-верите.* К подобным техникам относятся такие приемы, как, например, использование ручной камеры, попытки кинематографическими способами дестабилизировать взгляд зрителя, и многие другие радикальные приемы, которые французские кинорежиссеры Ж. Руш и Э.Моран использовали в своем фильме «Хроника одного лета». Картина явила пример абсолютно новых способов работы с кинематографическим повествованием, оказала влияние на формирование визуальной антропологии, в качестве отдельной дисциплины, и стала одним из первых примеров так называемого *«участвующего» документального кино*. Известный кино-теоретик Б. Николс, выделяя этот тип документалистики в отдельную категорию, подчеркивает нетипичную форму ведения повествования, представленную в фильме «Хроника одного лета» – которая выстраивается в форме своеобразной беседы и предполагает ярко выраженное авторское присутствие в фильме.[[1]](#footnote-1)

Однако в противовес изучению ставшей уже культовой ленты кажется любопытным обратиться к работам Ж.Руша, которые предшествовали «Хронике одного лета», особенно принимая во внимания тот факт, что до того, как начать снимать фильмы, Руш вплотную занимался этнографией в Западной Африке, изучая быт и культуру различных африканских племен. Его короткометражный фильм об американских племенах «Initiation a la danse des possedes» был впервые показан в рамках фестиваля Festival au Film Maudit, организованного А. Базеном в 1949 году, с тех пор и началось серьезное увлечение Руша кинематографом. Визуализировать коллективную деятельность племен с разрешения самих участников представлялось для Руша особым методом изучения их повседневности. Изначально режиссер снимал фильмы без надобности записанного на месте звукового сопровождения, прибегая к использованию музыки уже на стадии постобработки материала, но позже осознал необходимость включения в картины комментариев, данных самими героями его лент.

Будучи одним из основоположников кинематографа синема-верите Ж. Руш стал одним из первых режиссеров, который предложил новые методы выстраивания работы с этнографическим материалом визуальными средствами. Здесь в контексте существующего противопоставления этнографического фильма принципам визуальной антропологии, становится особенно любопытным проследить, как различные методы работы с материалом, присущие каждому из направлений, находят свое отражение в первых работах Руша.

Таким образом, основные вопросы, поднимаемые в данном исследовании, заключаются в следующем: в чем именно состояли особенности работы с материалом классическим режиссером французского «синема-верите» на примере его первых фильмов? Как в работе с кинематографическим текстом при этом были совмещены методы антропологические и визуальные? Были ли первые ленты Руша по различным особенностям повествования ближе к течению этнографической документалистики, либо уже тогда предлагали иные варианты работы с нарративом (более близкие к направлению визуальной антропологии?)

В своем исследовании мне хотелось бы рассмотреть, какова была конвенциональная специфика научного документального фильма на примере картин Ж. Руша *«Охота на льва с луком»* и *«Ягуар»*. Фильм «*Охота на льва с луком*» представляет большой исследовательский интерес – будучи с одной стороны классическим (и с другой - малоизученным) примером документального кино, он демонстрируют совершенно новые способы ведения повествования (визуальные приемы, специфические монтажные формы). *«Ягуар»* также любопытный с исследовательской точки зрения фильм: в нем документальные и игровые элементы совмещаются, что уже само по себе является новой особенностью кино-языка, а также подразумевает иные формы антропологического/кинематографического высказывания.

Итак, в процессе анализа фильмов *«Охота на льва с луком» и «Ягуар* будет предпринята попытка поиска и изучения тех приемов, которые предвосхитили появление культового фильма «Хроника одного лета» и обозначили зарождение нового направления в лице визуальной антропологии.

**Cinema verite и визуальная антропология: на стыке смежных направлений**

Прежде всего, кратко обозначая исторические предпосылки возникновения и специфику самого направления *cinema verite* (появление которого предвосхитили фильмы французских режиссеров Ж. Руша и Э. Морана), надо отметить сходную идейную основу с классическими работами советского документалиста Дзиги Вертова и его серии фильмов, выпущенных в период с 1922 по 1924, объединенных под одним названием «Киноправда».

Французское cinema verite 1960-х гг. представляло собой особый метод документальной съемки, включающий в себя интервью, а также наблюдение за реальными или воссозданными искусственным образом ситуациями. На развитие этой документальной ветви французского кинематографа во многом повлияло появление нового съемочного и звукозаписывающего оборудования, которое позволяло фиксировать реальность без вмешательства посторонних шумов. 16-миллиметровая зеркальная полностью звукоизоляционная камера, при этом достаточно легкая для того, чтобы можно было снимать с плеча, нашла свое воплощение в устройстве Éclair NPR, разработанном французским инженером Андре Кутаном в 1960 году.

Вместе с новой камерой появилось также новое звукозаписывающее устройство Nagra III, легкое по весу и эффективно синхронизируемое с камерой, которое предложил швейцарский ученый польского происхождения Стефан Кудельский. «Предпочитая 16 - миллиметровую пленку более глянцевой 35 – миллиметровой, использование ручной камеры (или плечевого упора) вместо того, чтобы фиксировать камеру на штативе или плавно передвигать при помощи монтажной тележки, и отказываясь от комментариев в пользу записанного на месте диалога, группа режиссеров из Канады, США и Франции революционировала мир документального кино»[[2]](#footnote-2), - пишет кинотеоретик Д. Ноуэлл-Смит, рассказывая о факторах, повлиявших на возникновение новой документальной ветви в кинематографе.

Несмотря на то, что движение начало развиваться параллельно в трех странах (США, Канаде и Франции), название оно получило французское. Оба варианта обозначения этой ветви – cinema verite и cinema direct имеют французское происхождение. Термин Cinema Verite был использован режиссерами Ж. Рушем и Э. Мораном в их фильме «Хроника одного лета», в первых кадрах которого они сразу обозначили жанр, называя его «*эксперимент с киноправдой*». Прибегнув к концепции киноправды, предложенной еще Д. Вертовым и в целом следуя предложенным им документальным конвенциям, Ж. Руш и Э. Моран, однако, отмечали, что в отличие от фильмов Вертова, они ставили перед собой задачу заставить людей говорить на камеру в таком ключе, который до этого был невозможным[[3]](#footnote-3). Здесь можно судить об одном из основополагающих принципов визуальной антропологии, отмене нарративной закрытости и наделение голосом самих персонажей. Подобные нововведения стали принципами, повлиявшими на изменение парадигмы в контексте работы с материалом для антропологического фильма.

Если говорить о других отличительных чертах фильма, выполненного в жанре визуальной антропологии, надо отметить следующие характеристики, которые выделяет исследовательница К. Рассел в своей работе “Experimental Ethnography*”*: отсутствие дистанции между зрителем и экраном, здесь же - отмену жесткого правила отсутствия взгляда в камеру (с целью не разрушать пространство фильмического повествования), отмену канонов реалистического стиля документального фильма (на достижение которого всегда направлено использование стандартного фокусного расстояния, «нормальной» точки зрения) и выбор в пользу дестабилизации взгляда, репрезентации позиции видящего. При этом сам режиссер\автор фильма выходит в исследовательское поле.[[4]](#footnote-4) Такой тип работы с документалистикой исследователь Билл Нихолс называет «участием» (*participatory mode*) в своей работе «Types of Documentary: from Introduction to Documentary»,предлагая особую систему классификации документальных лент[[5]](#footnote-5). Также нужно отметить такую особенность работы с материалом в рамках синема-верите, как использование поэтического монтажа, который был особенностью фильмов жанра так называемой «поэтической документалистики» (как, например, в фильмах *«Человек с киноаппаратом»* Д. Вертова, 1928, или «*Берлин: симфония большого города»* В. Руттмана, 1927).

Здесь же нужно внести поправку о том, что синема-верите не является прямым эквивалентом визуальной антропологии, и необходимо уметь четко разграничивать их. В поисках объяснений я предлагаю обратиться к работе исследователя Люка Пауэлса, который пишет об антропологической съемке. «Творческая или конструирующая редактура изображений в фильме, как полагали, особенно несовместима с научной практикой – или, по крайней мере, предполагалось, что она должна быть сведена к минимуму, потому что влекла за собой момент субъективного отбора, который разрушил бы истинную ценность изображения»[[6]](#footnote-6), - пишет он. Интересно, что такой подход разделял даже и известный французский кинотеоретик А. Базен. Пауэлс, однако, ссылаясь на работы некоторых других солидарных ему исследователей (таких, как К. Янг, например), ставит под сомнение верность подобной позиции, предлагая контраргумент, связанный с тем, что сама редактура и выбор того, что, где и как снимать – уже предполагает субъективный и противоречивый момент. При этом автор все-таки настаивает на том, что научные критерии должны быть на первом месте, в то время как художественность и эксперименты с киноформой, направленные не на иллюстрацию исследовательского замысла, должны быть сведены к минимуму (если и вовсе не включены в фильм). И здесь, возможно, и кроется радикальное различие синема-верите от фильма в жанре визуальной антропологии: не отказываясь от интенции проводить антропологическое исследование визуальными методами, кинематографисты синема-верите все же уделяют достаточно большое (если не первостепенное) значение и экспериментам с самой кино-формой.

Важно понять, позволяет ли ранний фильм Руша уже говорить о некоторых трансформациях, предшествующих зарождению новой парадигмы визуальной антропологии как обособленного жанра со свойственным только ему набором техник, попробовать проследить, как встраиваются в картины элементы поэтического монтажа, как осуществляются экспериментальные включения, как именно выстраивается работа с визуальным слоем и звуковым рядом и рассмотреть ряд других вопросов.

**Концепт “Shared anthropology” на примере фильмов «Ягуар» и «Охота на льва»**

Фильм «Ягуар», который принято относить к жанру этнофикшн, снимался в течение года (1954-1955), и впервые был представлен аудитории в 1967. Это фильм, в котором Руш работает над созданием концепта «shared anthropology», впервые привлекая персонажей к активному взаимодействию со съемочной командой, вместо отвлеченного наблюдения со стороны. Интересно, что в фильме присутствует и полностью игровой элемент – частью истории становится инсценировка, согласно которой главные герои на время превращаются в иммигрантов, покидая Нигер, и пробуют себя в разных сферах занятости.

Обращаясь к анализу выразительных компонентов фильма, надо в первую очередь отметить работу закадрового голоса, который оказывается включенным в повествование с самых первых кадров фильма, так же как титры и еще один недиегетический элемент (помимо закадрового голоса) – в виде фоновой музыки. Зрителю представлены несколько общих планов, снятых «с руки»: камера сама погружается в экзотическую повседневность, уже с завязки фильма трансформируя реалистический канон традиционного этнографического фильма. Используемый эффект ручной камеры становится своего рода иллюстрацией выхода самого режиссера в поле, о котором писал Б. Николс, называя такой режим документальной съемки «наблюдением» (observational mode) – когда позиция режиссера становится позицией наблюдателя, что выступает в какой-то степени в качестве призыва и к более активной позиции зрителя.





Закадровый голос представляет первого главного героя «Это Лан», и в следующем кадре мы видим общий план главного героя Лана. На уровне звука присутствует шумовое сопровождение, записанное синхронно; через какое-то время оно дополняется музыкальным фрагментом, а затем историей Лана, которую продолжает рассказывать закадровый голос. В следующем кадре герой сам начинает говорить о себе на камеру. Здесь наблюдается очень интересная игра со звуковыми элементами (закадровый голос, шумы, музыка, голос персонажа), которые, сменяясь, и вытесняя друг друга, образуют разнообразный и насыщенный звуковой слой.



Съемка кадров с природными ландшафтами характеризуются многообразием форм внутрикадрового монтажа: помимо активного панорамирования и трэвэллинга камеры, есть кадры, снятые ручной камерой. Прежде чем представить зрителю второго главного героя – Илло, камера движется сквозь заросли, и как только персонаж входит в поле зрения (будучи показанным общим планом со спины), закадровый голос начинает рассказывать его историю. «Это наш второй главный герой, Илло», - говорит он, и рассказ нарратора сопровождает секвенция, где мы видим Илло, плывущего на каноэ. Устремив взгляд прямо в камеру, Илло, подобно Лану, сам рассказывает о себе. В сцене присутствуют только шумовые синхронные эффекты. Немного опережая события, надо сказать, что такое использование звука в какой-то степени оказывается символичным: истории Лана и Дамура, сопровожденные музыкой, заканчиваются успехом, в то время как рабочий опыт Илло оказывается наиболее неудачным и драматичным из всех (равно как и наиболее короткое и минималистичное в аудио-визуальном плане представление его истории).

 



Сцена сменяется, и начинается представление третьего главного героя – Дамура. В кадре общим статичным планом показаны несколько лошадей, звуковой план характеризуется появлением нарастающей музыки. Далее следует панорамный план: камера панорамирует слева направо, показывая героя, который врывается в кадр, оседлав лошадь. После нескольких кадров, в которых Дамур ведет диалог с другими наездниками, снова используется панорама: на этот раз за движением героя камера следит уже справа налево: третий герой удаляется туда, откуда появился, и представление всех основных персонажей завершено.

Путешествие всех героев начинается уже со следующего кадра: они прибывают на рынок в Айуру. Закадровый голос сообщает, что оттуда герои принимают решение отправиться в Аккру (в то время как Лам отправляется в Кумасси). Отправление обозначает кадр, где общим планом сняты удаляющиеся фигуры трех персонажей, которые идут пешком, следуя старинным маршрутам рабов и воинов. Для съемки выбран нижний ракурс, но в этом случае едва ли с целью подчеркнуть доминантную позицию героев. Помимо особой драматичности, которую имеет значимый момент отправления в путь, важно рассмотреть и предшествующую сцену, где, расстелившись на земле, герои сидели, беседуя. После того, как они уходят, выбранный ракурс скорее снова указывает на *авторское присутствие*: автор все это время находился вместе (и среди) героев, и теперь, оставшись на месте, провожает их взглядом. О позиции автора, оставшегося на предыдущей позиции, свидетельствует и само построение кадра: обрамленный по краям фигурами людей, как бы образуют особый сегмент видения внутри кадра.



Первой получает развитие история Дамура. В целом по мере повествования ведется параллельный монтаж нескольких историй. По причине того, что Дамур умеет читать и писать – он сразу же получает повышение на найденной работе в лесном складу, будучи назначенным на руководящую должность. Он открывает для себя новый облик городской повседневности: с культурой алкоголя и баров, возможностью романтических активностей, и наряду с этим – существование ярко выраженной социальной иерархии и несправедливости. Вскоре, по мере продвижения по карьерной лестнице, он и сам начинает позволять себе словесно и физически оскорблять подчиненных. Такую трансформацию личности персонажа очень четко очерчивает сцена, где Дамур покупает себе солнцезащитные очки, впервые появляется в них на работе, где вместе с изменением его внутреннего настроя и состояния меняется и специфика монтажа: он становится более резким, отрывочным и динамичным. Здесь же оказывается понятным и само название фильма: интегрировавшись в новую городскую культуру и ощутив собственную властность, Дамур идет по городу походкой ягуара (jaguar walk), сцена которой стала одной из визитных карточек фильма, выполненная в серии динамичных кадров jump cuts (нескольких секвенционных кадров, точка обзора которых лишь незначительно отличается). В некоторых из кадров герой курит сигарету, в то время как голос за кадром (принадлежащий самому герою, но записанный не синхронно) говорит о всевозможных аттракциях, которые предоставила герою новая городская жизнь (кино, бары, сигареты и пр.).

   

Второй персонаж Лам, также как и Дамур, добивается успеха, открыв небольшой магазинчик. Образ рыночной культуры, в которую встраивается Лам, также представлен в фильме посредством особой работы с монтажом: помимо динамичности в модусе самого темпа подачи монтажных кадров, в сценах с рынком присутствует очень много деталей, не относящихся конкретно к персонажу, но направленных на конструирование образа оживленной рыночной повседневности – детали, общие планы разнообразия представленных товаров, крупные планы покупателей и пр.

 

 

В сценах с рынком почти отсутствует закадровый голос, рынок, являя зрителю автономный набор различного рода синхронных шумов и голосов, будто бы не нуждается в комментарии сверху, сцены лишь изредка дополняет комментарий самого героя Лама.

Третий герой, Илло, в отличие от двух других персонажей, успеха не достигает, устроившись на работу в порт в Акре, он работает очень много и не получает достаточной оплаты за свой труд. Монотонность и рутинность его работа подчеркивается за счет монтажа, который в целом соответствует отражаемым событиям: кадры цикличны, одно и то же событие (передачи и погрузки коробок на баржи) показано с одного ракурса большое количество раз. Музыкальное сопровождение отсутствует, есть только закадровый голос самого Илло, который комментирует ту рутинную и тяжелую работу, которую он должен выполнять. Опять же, в отличие от историй других персонажей, музыкальные вставки так и ни разу не появляются в случае с повествованием Илло.

 

Фильм заканчивается тем, что все три героя возвращаются в Нигер, с заработками, превышающими их обычные, и снова занимаются тем, куда они были вовлечены ранее.

На протяжении всего фильма три главных героя активно вовлекаются в повествование: они высказывают предположения по различным вопросам, выступают, дают импровизированный комментарий в режиме voice-over. В фильме ставилась задача через трио главных героев репрезентировать примитивный образ жизни людей из племени Сомба, и посредством постепенного раскрытия персонажа каждого из них, создается коллективный образ экзотической культуры с акцентированием проблем миграции в колониальном мире. Посредством такой коллаборации между режиссером и субъектом в фильме получается отразить целый спектр этнических, культурных, географических различий и социальных изменений в контексте миграции, которая во-многом определила специфику африканской жизни.

У Л. Пауэлса есть очень важное замечание о необходимости перестройки отношений между исследователем и исследуемым в рамках этнографического фильма – он пишет о том, что необходима обратная связь. «Нужно предоставить голос полю исследования»[[7]](#footnote-7), - пишет он, обозначая новую и интересную перспективу. И это как раз то, что делает Руш, используя как аудиальные, так и визуальные приемы, давая голос персонажам, уже не рассматривая их как экзотичных «Других», но делая полноценными участниками повествования. Также о «голосе поля исследования» свидетельствует и активность включенной позиции самого режиссера (что, как и в «Хронике одного лета» уже проявляется в фильме «Ягуар»).

Переходя к обзору следующего фильма Руша «Охота на льва с луком», предлагаю по аналогии с рассмотрением «Ягуара» начать с первых же кадров фильма – еще во время показа стартовых титров, в повествование включаются отрывки звуков приманивания льва – первый поэтический прием, символический шум, четко очерчивающий рамки грядущего повествования без надобности даже визуальных подтверждений слышимому. Далее зрителю представляется долгий план человека, который играет на музыкальном инструменте – музыка синхронна, она фактически звучит в момент записи, и являясь неотъемлемой частью передаваемой действительности, образует (вместе со вступительными титрами) выполненный полностью в документальных канонах поэтический introduction к истории.



Далее следует крупный план ребенка и начинается закадровый голос. «Дети, во имя всего святого, послушайте!». Взгляд ребенка после этих слов устремляется прямо в камеру.



То есть, по сути, разворачивается диалог между закадровым голосом и персонажами, и при этом интересно, как уже с первых кадров включается радикальный прием взгляда в камеру (по сути разрывающий пространство киноповествования, равно как и дистанцию между зрителем и киноэкраном, и временные рамки фильма) – и он в этом случае оказывается абсолютно закономерным, тогда как закадровый голос становится голосом самого автора и проецируется на зрителя: получается, что размываются роли не только между исследователем и исследуемым, но между исследователем и зрителем, которому эта история адресована. После ухода в черное история продолжается уже в стране, о которой идет рассказ.

Закадровый голос комментирует действия съемочной группы («мы остановимся в деревнях, чтобы залить воды»), после чего высказывание подтверждается визуально, и зритель видит кадры, иллюстрирующие остановку для заправки водой. Закадровый голос будто бы озвучивает авторские полевые заметки, в то время как изображение становится подтверждающим звука. «Больше нет деревень», - говорит голос, и идут кадры пустыни, несколько планов, снятых с движущейся точки, подряд. Тут необычной является и выбранная цветовая гамма: выцвевшие, блекло-желтые цвета, как бы иллюстрирующие первое знакомство съемочной команды с пустыней.

 

 

Отдельно следует обозначить фрагмент фильма, когда съемочная группа находит пещеру, представляющую немалый исследовательский интерес. Закадровый голос сообщает зрителю, что когда-то в ней жили люди, после чего его сменяет музыкальный фон недиегетического характера и следует ряд кадров с деталями (наскальные рисунки в пещере). Закадровый голос продолжает рассказывать историю появления рисунков, в то время, как кадры сменяют друг друга быстро, резко и отрывочно (в противовес плавному началу сцены: она начинается с плавного наезда). Завершается сцена также плавным отъездом и камера возвращается к пейзажу, где машина удаляется вглубь кадра, а история нарратора заканчивается.

 

 

Повествование об охоте на льва начинается со сцене, где все, собравшись, сидят у огня. Съемка целиком ведется с руки (как и во многих сценах фильма «Ягуар»). Здесь уже отсутствует музыка, и в целом последующие сцены (например, процесс изготовления стрел и наконечника) несут более репортажный характер (четкое разделение по планам, чередование через один, обилие включенных деталей) – в них нет комментария закадрового голоса, есть только шумы, принадлежащие самой истории.

 

Интерес представляет и сцена изготовления яда. Из предшествующего комментария голоса нарратора становится понятно, что это достаточно серьезное ритуальное действо, поэтому предпочитаемая автором форма ее репрезентации – в отсутствии каких-либо лишних сопроводительных звуковых элементов, оказывается более чем понятной. В визуальном плане – тоже умеренный выбор, использованы только общие планы. На территорию изготовления яда не разрешено входить никому, исследователь тоже не вторгается, лишь наблюдает издалека, экспериментируя с ракурсами.

В сцене непосредственной охоты на льва, когда разъяренный лев набрасывается на пастуха, камера временно останавливает съемку. Вместо нее использованы графические иллюстрации, звук рыка разъяренного льва и закадровый голос, который с точки зрения автора объясняет причину приостановки съемки.

 

**Выводы**

Кратко подводя итоги анализа фильмов, необходимо отметить, что в обоих фильмах зрителю представлен очень яркий авторский нарратив, о чем свидетельствует целый набор визуальных и аудиальных приемов.

Подтвердить эту позицию можно, говоря о звуковом плане фильма «Охота на льва»: на примере фильма четко прослеживается, что закадровый голос представляется не в качестве субъекта, передающего единственно верное знание, но скорее как репрезентирующий субъективную позицию и переживания самого автора – его мысли, путевые заметки, наблюдения. В фильме «Ягуар» немного иная ситуация, но не менее выразительная: закадровые комментарии принадлежат в большинстве своем самим героям (в этом фильме и его изначальная игровая составляющая накладывает отпечаток: запись звука в виде комментариев персонажей в процессе пост-продакшна была одной из замыслов фильма), что способствует еще более выраженному вовлечению героев в историю, для полного раскрытия быта, этноса, культуры (пусть даже и постановочными средствами).

О сильной авторской позиции в фильме свидетельствуют также и эксперименты с киноформой (использование резкого динамичного монтажа, художественных вставок, символических шумов, возложением особой роли на работу звука, эксперименты с цветовым решением фильмов и пр.). Оба фильма также отходят от конвенциональности, присущей этнографическому фильму и представляют новый взгляд на работу с этнографическим материалом: все элементы такие как (децентрализация взгляда, эксперименты со взглядом в камеру, эффект ручной камеры и пр.) уже на начальном этапе могут быть прослежены в обоих изучаемых фильмах.

Говоря о монтажных формах, которые чаще всего используются в фильмах, надо отметить помимо обращения к весьма традиционным формам (таким, как частое использование монтажной восьмерки при съемке диалогов, чередование планов через один (общий-крупный), включение fades), и тот факт, что монтаж (и монтаж звука в том числе) часто становится основным поэтическим элементом, иллюстрирующим настроение или содержание той или иной сцены. Также, впервые в документальном фильме появляются jump cuts, которые также были свойственны исключительно игровому кино (например, являясь особенностью фильмов Ж.Л. Годара), что подчеркивает тесную связь направления синема-верите с французской новой волной. Во-многом рассмотренные фильмы (в особенности фильм «Охота на льва») напоминают по своей стилистике фильмы-эссе, включая в себя путевые заметки автора (в звуковом и визуальном плане) и выстраивая нарратив неконвенциональным образом, что опять-таки отсылает к смежному направлению во французском кинематографе 1960-х (наряду с Французской новой волной) – кинематографу «Левого берега», в частности к фильмам Криса Маркера, который также экспериментировал с подобной киноформой.

В обеих своих картинах Руш выстраивает работу с этнографическими материалами с одной стороны следуя достаточно стабильным канонам съемки, с другой – уже начиная внедрять экспериментальные компоненты в исследовательское высказывание. И здесь мы сталкиваемся с тем, что в конечном итоге и привело режиссера Ж. Руша к синема верите от начального этапа исследовательских выходов в поле и этнографических съемок: перевесу не желания передачи научного антропологического знания, обладающей первостепенной важностью, но скорее идее о работе с поэтикой кино, оставаясь при этом в рамках документалистики. В антропологическом фильме с его акцентом на знание, как отмечал Л. Пауэлс, форма в абсолютном большинстве случаев строго должна соответствовать излагаемому сюжету, а не противоречить, предлагать новые формы коммуникации со зрителем, смешивая все жанровые конвенции. Именно поэтому Ж. Руш в итоге и обращается к тому, что происходит в рамках «Хроники одного лета» – к авторской теории, еще более плотной работе с персонажами, поэтике в монтаже изображения и звука и в целом к размыванию существующих жанровых границ, одним словом: к киноформе, не как к иллюстрации и рамке для исследования, но как к автономному полю исследования.

**Список литературы:**

1. NICHOLS B., What types of documentary are there? In: Introduction to documentary, Indiana University Press, p.101
2. NOWELL-SMITH, G. Making Waves. New cinemas of the 1960-s. Bloomsbury Academic, 2013, 250 p.
3. Russel, C. Experimental Ethnography, The Work of the Film in the Age of Video Durham, London: Duke University Press, pp. 4-15, 1999.
4. Пауэлс Л. Репрезентируя движущуюся культуру: проблемы и возможности антропологической и социологической киносъемки, // Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова.М.: ООО «Вариант»: ЦСПГИ,.c .41 2009
1. NICHOLS B., *What types of documentary are there*? In: Introduction to documentary, Indiana University Press, p.101 [↑](#footnote-ref-1)
2. NOWELL-SMITH, G. Making Waves. New cinemas of the 1960-s. Bloomsbury Academic, 2013. P. 84. «Using 16 mm rather than the glossier 35 mm, hand holding (or shoulder mounting) the camera rather than having it fixed on a tripod or moved smoothly on a dolly, and abandoning commentary in favor of on-the-spot synched dialogue, a handful of film-makers from Canada, the USA, and France revolutionized the world of documentary». [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же. P. 92. [↑](#footnote-ref-3)
4. Russel, C. Experimental Ethnography, The Work of the Film in the Age of Video Durham, London: Duke University Press, pp. 4-15, 1999. [↑](#footnote-ref-4)
5. Nichols B. *Types of Documentary from Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001 [↑](#footnote-ref-5)
6. Пауэлс Л. *Репрезентируя движущуюся культуру: проблемы и возможности антропологической и социологической киносъемки*, // Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова.М.: ООО «Вариант»: ЦСПГИ,.c .41 2009 [↑](#footnote-ref-6)
7. Пауэлс Л. *Репрезентируя движущуюся культуру: проблемы и возможности антропологической и социологической киносъемки*, // Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова.М.: ООО «Вариант»: ЦСПГИ,.c .47 2009 [↑](#footnote-ref-7)