Международная научно-практическая конференция
в рамках 5-го Московского международного
фестиваля визуальной антропологии
«КАМЕРА-ПОСРЕДНИК»

Москва, 20-24 сентября 2010 г.

СБОРНИК СТАТЕЙ

International Conference
V Moscow International Festival of Visual Anthropology
“MEDIATING CAMERA”

Москва
2010

ИНСТИТУТ ЭТНОЛОГИИ И АНТРОПОЛОГИИ им. Н. Н. МИКЛУХО-МАКАЛАЯ РАН
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА

Редакторы-составители:

кандидат искусствоведения Е. В. Александров
доктор исторических наук Е. С. Данилко

Международная научно-практическая конференция (в рамках 5-го Московского международного фестиваля визуальной антропологии «КАМЕРА-ПОСРЕДНИК»). Москва, 20-24 сентября 2010 г.: Сборник статей. – М.: Изд. МГУ ТЕИС, 2010. 263 с.

ISBN 978-5-7218-1150-0

Настоящий сборник продолжает традицию издания материалов и статей, приуроченных к Московским международным фестивалям визуальной антропологии и отображает характер осмысления проблем визуальной антропологии в российском (преимущественно) гуманитарном сообществе. Работы иностранных авторов включаются в сборник для ознакомления российской аудитории с подходами отдельных исследователей за рубежом.

Рассчитан на этнологов, социологов, философов, культурологов, фольклористов.

*Издание осуществлено при поддержке
Комитета межрегиональных связей и Национальной политики*

*Правительства Москвы
Российского фонда фундаментальных исследований.
Проект № 10-06-06108-г*

© ИЭА РАН, 2010

© МГУ имени М. В. Ломоносова, 2010

Фильм о религиозном милленаризме в постколониальном мире

Виктор Круткин
(Ижевск, Россия)

Victor Krutkin
(Izhevsk, Russia)

On Millenarian Religious Movement in Postcolonial World

The film directed by G. Kildea, «Koriam's Law – and the dead who govern», is about today's life on the islands of Papua New Guinea. These places are no longer colonies, but the problem of racial inequality is still valid. An approach to this problem is a millenarian religious movement that combines the Christian ideas, the ancient pagan beliefs, institutions, public authorities, which were included in life, along with white people.

Речь и молчание на экране

Как отмечала Анна Гримшоу, этнография и кинематограф возникают примерно в одно и то же время, более того, наблюдается параллельность в их развитии. А. Гримшоу размещает рядом имена знаменитых антропологов и знаменитых кинематографистов. С антропологией А. С. Хэддона, по ее мнению, соотносятся фильмы Л. и О. Люмьеров; с функционализмом Б. Малиновского перекликаются фильмы Р. Флаэрти; с антропологией У. Х. Р. Риверса соотносятся фильмы таких титанов как Д. У. Гриффит и Д. Вертов; к антропологии А. Р. Рэдклиф-Браун тяготеют работы английского документалиста Д. Грирсона¹. Продолжая эту логику можно антропологические идеи Пьера Бурдьё о

¹ Grimshaw Anna. The eye in the door; anthropology, film and the exploration of interior space // Rethinking visual anthropology / edit by Marcus Banks and Howard Morphy. Yale University. Wiltshire, 1999. P. 37.

чувственных аспектах социального ландшафта и социальной эстетике соотнести с фильмами Д. МакДугалла². В фильме Г. Килдея «Закон Кориама, умершие, которые правят»³ теоретик не просто мыслится в подтексте, антрополог Андреа Латтас помещен в фильм как один из его персонажей. Он известен как автор работ о тихоокеанской культуре⁴.

Г. Килдея показывает его за работой, фильм построен на основе встреч исследовательского коллектива с жителями Новой Гвинеи. Фильм можно рассматривать как повествование о работе (профессии) антрополога.

Основные причины, по которым все большее число социальных наук используют визуальные образы, по мнению Джона Грэди, заключаются в том, что сообщения визуальных медиа начинают доминировать в массовой коммуникации в современном обществе. Образ – это уникальная форма данных, которая сохраняет сложные многослойные значения в формате, непосредственно открытом для исследования, а создание документов (фотографий, фильмов) – это средство для коммуникации специалистов разных отраслей знания. Наконец, работа с образами идеально подходит для аудиторного обучения анализу социальных и культурных процессов.⁵

Если предположить, что в индустриальном мире за год производятся миллиарды предметов, то, скорее всего, техногенных изображений окажется еще больше. Если предметы потребляются, что происходит с изображениями?

Образы входят в нашу жизнь, мы образы не потребляем, мы можем в них как-то участвовать, приближаться или дистанцироваться от них. Люди с ними что-то делают, но верно и обратное – образы тоже что-

² MacDougall David. «Social Aesthetics and The Doon School» *Visual Anthropology Review*, 1999, P. 15.; Круткин В. Л. Антропология детства в фильме Дэвида МакДугалла «Возраст разума» // *Аудиовизуальная антропология: теория и практика. Международная научно-практическая конференция 4-го Московского международного фестиваля визуальной антропологии. Сборник статей.* М., 2008.

³ Полное название фильма: «Koriam's Low – and the dead who govern». Gary Kildea, Andrew Lattas and Andrea Simon. A co-production of Arcadia Pictures. New York and The Ethnographic Film Unit, RSPAS, ANU, Canberra, 2005.-110 mins.

⁴ Lattas Andrew. *Cultures Of Secrecy: reinventing Race In Bush Kaliai Cargo Cults.* Madison:University of Wisconsin Press, 1998.

⁵ Grady J. *Working with visible evidence // Picturing the social landscape: Visual methods and the sociological imagination.* London, 2004. P. 19.

то делают с людьми. Обнаруживается, что понятия «чтение образа» недостаточно, чтобы раскрыть процессы бытования изображений в жизни людей. Сегодня становится все заметнее, что образы – не просто базы данных, которые подлежат нашим интерпретациям.

От эпохи мифа до нового времени доверие к визуальной сфере не раз циклически сменялось на недоверие, «иконопочитание» сменялось «иконоборчеством». Сегодня это доверие заметно выросло, оно опирается на техногенные изображения, поставляемые самыми разными медиа. Можно сказать, что визуальные образы борются за свои права, в том числе за право выступать в роли тезисов, вокруг которых выстраивались бы языковые аргументы.

Фотография появляется в шумном мире социальных движений, стремительных коммуникаций, информационных взрывов⁶. Но парадокс нового медиа заключался в том, что фотография начинает демонстрировать сопротивление всему перечисленному – она мобилизует фотографическое молчание, неподвижность, возвращает миру таинственность, ставит под вопрос любые принудительные сигнификации⁷.

Кинематограф наследник фотографического письма начинает с немой стадии, с тем чтобы через синхронный звук приблизить опыт «жизни врасплох», опыт киноправды, уже через это несущий познавательный научный потенциал.

Речь и молчание глубоко связаны, с этими чертами складываются основания для появления двух парадигм, на которые опираются визуальные исследования. Условно эти парадигмы можно назвать «репрезентативным подходом» и «нерепрезентативной теорией». С 80-х годов в визуальных исследованиях становятся доминирующими теории репрезентации (они обобщены в исследованиях Стюарта Холла⁸). Но только-только стали складываться исследовательские привычки интерпретативного подхода к техногенным изображениям, как неожиданно они начинают сталкиваться с «новой» убедительностью «нерепрезентативных теорий» (они представлены работами Найджела Трифта⁹).

⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 27.

⁷ Бодриар Ж. Фотография или письмо света / Пер. А. Меликяна. из L'Echange Impossible. Paris: Galilee, 1999 // <http://dironweb.com/klinamen/dunaev1.html/>.

⁸ Hall S. Representation: cultural representation and signifying practice. Sage Publication London, 1997.

⁹ Thrift N. Halos: Making More Room in the World for New Political Orders. University of Warwick // nigelthrift.files.wordpress.com/2008/09/halos7.pdf.

В репрезентативной модели под культурой понимаются не предметы, а процессы и практики, «весь образ жизни, а не просто самое лучшее из того, что было сказано или подумано». Репрезентация пронизывает все виды активности людей, где на первом месте будет активность когнитивная. Смыслы вовлечены в круговорот культуры, где ее продукты «ведут себя как язык». «Участники одной и той же культуры должны совместно использовать множество понятий, образов и идей, это предоставляет им возможность думать о мире и чувствовать его, а значит и интерпретировать мир, приблизительно подобным образом»¹⁰.

Нерепрезентативные теории (иногда говорят «more-than-representational approach») складываются сравнительно недавно, хотя они восходят к идеям Спинозы. Здесь считается, что следует различать образ и изображение¹¹. Изображение в этом подходе выступает как презентация образа, изображение – это способ, каким образ становится видимым, сам образ – невидим. Репрезентация предполагает интерпретативные действия субъекта, здесь мы нечто привносим в опыт. Презентация предполагает, что семиотические аспекты образа не исчерпывают его сути. Мы сталкиваемся здесь «с другой стороной опыта, которая нас там скорее встречает, нежели мы ее туда привносим»¹².

Часто задачу субъекта, которому предстоит образ, именуют «интерпретацией», но не всегда обращают внимание на существующие здесь ограничения. Иногда используют слово «чтение», но в таком контексте это слово остается метафорой. В прошлом остались попытки прямолинейно сближать изображения и текст таким образом, чтобы развить технологию чтения изображений. Все обещания – научить чтению фотографий, оказались невыполненными. Как утверждал В. Бёргин: «Исследования в семиотике показали, что не существует «языка» фотографии, нет единой означающей системы, от которой бы все фотографии зависели (в том смысле, как любые тексты в английском языке зависят от грамматики этого языка)»¹³.

¹⁰ Hall S. Representation: cultural representation and signifying practice. Sage Publication London, 1997.

¹¹ Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства Прогресс-Традиция. Москва. 2002.

¹² Moxey K. Visual Studies and the Iconic Turn // *Journal of Visual Culture* 2008; 7; P. 133.

¹³ Burgin V. Looking at Photographs // *Thinking Photography* Edited by Victor Burgin / L. 1982. P. 143.

Казалось бы, что изображения возникают в результате физического процесса, но вместе с тем, в изображение оказывается помещено обоснование его появления, а значит указание на то, как надлежит его понимать. Как писал Д. Бергер, «фотография является автоматической записью посредством света какого-то события, но здесь событие используется для того, чтобы объяснить его записывание. Фотографирование – это процесс привнесения самосознания в наблюдение»¹⁴.

В философии нового времени чувственность человека находилась в тени разума, а с ним отождествлялась сущность человека. Чувственность рассматривалась как природная, а не человеческая характеристика. Но образы – это не оболочки для идей, не иллюстрации для понятийного мышления. Образы – это другое мышление. Как в языке слова отображают и порождают свои объекты, так и образы – отражают и порождают свои объекты. Как пишет Джон Грэди, «фактом является то, что существует информация, которая содержится в образе, она, в конечном счете, обладает силой захватывать нас. И до тех пор, пока мы покоряемся, эмоционально отвечаем на эту силу, у нас есть несомненный указатель, определяющий то, что придает информации значение»¹⁵.

Сам опыт надлежит понять как континуум значений, где противоположные полюсы занимают когнитивные и аффективные процессы. Репрезентативные теории имеют дело с завершившимися процессами и явлениями, когда знаки или образы, подлежащие репрезентации, будут по одну сторону, а репрезентируемая реальность – по другую сторону. Усилия Н. Трифта и его сторонников по развитию «более чем репрезентативного подхода» направляются осознанием того, что мы живем в мире, где ничто не завершается. Сторонники этой позиции считают, что «репрезентативные системы не ошибочны: скорее таковым является убеждение, что они предлагают полное понимание – вот это убеждение ныне лишается силы»¹⁶.

С появлением современной техники в научном обиходе возникает соблазн смешения науки и искусства. Как об этом пишут Д. и М. Коллиеры, «Когда антропологи принимаются за создание филь-

¹⁴ Berger J. Understanding a Photograph // shawnashapiro.com/courses/wrpr0100a - f09/Berger_photograph_3pp.pdf.

¹⁵ Grady J. Working with visible evidence // *Picturing the social landscape: Visual methods and the sociological imagination*. London Routledge. 2004. P. 25.

¹⁶ Цит по: Hayden Lorimer *Cultural geography: worldly shapes, differently arranged* // *Progress in Human Geography* 31(1) (2007).

ма, они часто с воодушевлением оставляют исследовательские намерения и создают фильмы все же больше художественные, чем научные»¹⁷. Как сочетать теоретическую (вербальную) и выразительную (экранную) репрезентации культуры? Введя антрополога в ткань фильма, показывая его полевую работу с жителями далеких островов, режиссер не просто документирует его интервью с местным жителем, мы видим, как камера «берет интервью» сразу у того и другого, камера размышляет над своим полем, где вопросы и ответы звучат как с той, так и с другой стороны, где исчезает односторонняя власть знания европейской науки.

Фотографии получают значение, подобно всем культурным объектам, от их контекста. Думается, что в кинокадре дело обстоит также. «Если мы думаем, что контекста нет, это означает, что создатель произведения искусно передоверил нам право и даже преимущество обеспечить самих себя этим контекстом»¹⁸.

Иногда о контексте прямо в кадре говорит Латтас. Иногда контекстом снабжают изображенные люди. Иногда такой контекст открывает камера. Мы видим разговор антрополога Латтаса с пожилой женщиной, она рассказывает о своей нелегкой жизни, и мы видим, как Латтас не может справиться со своим волнением, он вынужден прервать беседу, камера же передает недоумение этой женщины, ей непонятно волнение белого мужчины по поводу такой малости – ее бед. Это тоже контекст для изображения.

Камера способна делать то, что остается за пределами ориентированной на слова теории, ибо антропологический фильм «создается не для того, чтобы повторить этнографические концепты»¹⁹.

Фильм решительно сторонится внешней экзотики, фантастическую красоту тех мест камера показывает очень скупой, давая понять, что здесь в центре людских забот нечто иное.

Гари Кильдеа – обладатель многих наград международных фестивалей антропологического кино. Наиболее известны такие его рабо-

¹⁷ Collier John, and Collier Malcolm. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. University of New Mexico Press Albuquerque. Foreword by Edward T. Hall / 1986. P. 151.

¹⁸ Becker H. S. Backup of Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context/<http://home.earthlink.net/~hsbecker/>.

¹⁹ Collier John, and Collier Malcolm. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. University of New Mexico Press Albuquerque. Foreword by Edward T. Hall / 1986. P. 152.

ты как «Тробрианский крикет», «Селсо и Кора», «Закон Кориама, умершие, которые правят». Уже о первом из них высоко отзывался Жан Руш. Фильм «Селсо и Кора» стал победителем лондонского кинофестиваля. Фильм «Закон Кориама, умершие, которые правят» получил первую премию на международном кинофестивале в Оксфорде в 2005 г. (См большое интервью Кильдеа и МакДугалла)²⁰. Общая тема этих фильмов – различные проявления постколониального мира. В «Тробрианском крикете» (1974) мы видим метаморфозу, которую претерпевают правила крикета, светской забавы белых людей, когда эту игру осваивают жители прежних колоний. Измененная игра – метафора масштабной идеи о пластичности культуры, ее устойчивости, нацеленности на автономию, сопротивляемости внешним воздействиям. Жители Тробрианских островов трансформировали игру в тщательно продуманный ритуал, здесь зрелищность не самоценна. Игра выступила средством преобразования прежних аспектов локальной культуры – особых ритуальных сражений между племенами, ибо они были запрещены белой администрацией. Состязательная структура игры в крикет хорошо подходила для такой цели. И это был ответ местной культуры на вызов колонизаторов.

Фильм «Селсо и Кора» (1983) раскрывает нам другую сторону той же проблемы. Автор несколько месяцев снимает молодую филиппинскую пару, живущую на окраине Манилы, его интересует жизненный мир этой семьи. У героев двое маленьких детей, у них непростые отношения с родичами, их заработок случаен – торговля сигаретами на улице. Они теряют арендуемую лачугу, но находят другую в тех же в труппах, стараются сделать жилье пригодным, добывают денег для лечения детей, стремятся как-то наладить отношения друг с другом, грозящие порой разрывом, трогательно любят своих малышей, доверительно говорят с автором, которого они впустили в свой мир. Как живут люди, оказавшиеся на дне? Что представляет собой это дно, если не ставить вопрос «кто виноват»? Обнаруживается, что ярлык «бедность», мало что добавляет к характеристике жизни этих людей. Бедность – это не просто отсутствие богатства, это присутствие целого космоса бедности – еды, вещей, речей, образов, звуков, запахов, наконец, хотя фильм это и не может пере-

²⁰ Александров Е. В. Интервью с Дэвидом МакДугаллом и Гари Кильдеа. // Аудиовизуальная антропология: теория и практика. Международная научно-практическая конференция 4-го Московского международно-го фестиваля визуальной антропологии. Сборник статей. М., 2008.

дать. Когда герои фильма, наконец, попадают с ребенком на прием к врачу, в бедной больнице гаснет свет. Наблюдающая документальная камера создает образ «жизни врасплох», где, казалось бы, все против героев. Для автора на первом месте не политическое осуждение капитализма, который делает людей уязвимыми, вырывая их целыми континентами из привычного уклада традиций. Его интересует антропология – как люди действуют, изобретая формы и способы решения вечных проблем – чтобы еда была в семье три раза в день, и чтобы еще переживалась полнота бытия, без чего люди тоже не могут обойтись. Их действия и жизненный опыт – это своеобразный ответ колониализму.

Андреа Латтас и Петер Авареа

Фильм «Закон Кариама» начинается без привычных представлений, мы видим пожилого чернокожего мужчину, который говорит в камеру: «Видишь крест? Вон там на кладбище похоронен мой брат. Мы установили крест, когда похоронили его. Но не раз я потом слышал, как люди говорили об этих крестах – они не от наших предков. Человек, умерший на кресте, не был черным человеком. Иисус – не один из нас. После его смерти и воскресения происходили важные вещи, ты знаешь о них. Но что бы ни происходило после его смерти, все это способствовало развитию там, где живут белые. Но не в наших краях». Подобное начало сразу вводит нас в основную проблематику фильма – связи знания и власти, борьбы за знание как за власть. Один из основных информантов говорит, что европейцы имеют привилегированный доступ к миру ушедших, обладают знаниями, делающими их более развитыми. Он считает, что Запад эгоистично удерживают свои знания, с тем, чтобы подчинить черное население.

Острова Папуа Новой Гвинеи до первой мировой войны находились под опекой Германии, затем здесь утвердилось влияние Австралии, в годы второй мировой войны на островах появляются японцы и американцы. Архаику традиционного общества сменяет колониализм белого человека. Как пишет А. Латтас, «культ карго» – это вариант миллениаристического движения, он появляется в Меланезии после контактов с европейцами. «Карго» – это любые товары (рис, консервы, железные топоры, лопаты и т. д.), они жизненно необходимы. Иногда туземцы считали, что эти блага на самом деле были произведены предками меланезийцев, но белые люди получили над ними тайный контроль. Культ карго менял свое очертание, но общим

было желание предметов потребления. Но, как объясняет А. Латтас, суть этого движения – стремление обрести равноправие с белыми. Эта направленность глубоко проникла в структуру личности, стала формой объективизации новой меланезийской самости, нового меланезийского социального порядка²¹.

В 60-70 гг. на острова приходит самоуправление, но свобода оказывается специфической. Зависимость от белых колонизаторов вытесняется зависимостью теперь уже от местной бюрократии. Чернокожая администрация вполне наследует привычки белых предшественников, теперь уже они летают самолетом по предвыборным делам, носят галстуки и перстни. И теперь для них, как некогда для белых, местное начальство устраивает праздничные шествия и народные гуляния, где население танцует с копьями и в экзотической одежде из травы, хотя обычно они ходят в джинсах и платьях. Именно в это время изобретается религиозное и философское движение, провозглашающие новый закон жизни. Это движение называется «кивунг», его сторонники разделяют многие идеи христианства, в частности заповеди Моисея, но трансцендентальную силу спасения видят не в богочеловеке, а в силе, восходящей к предкам.

Подобно другим миллениаристским религиозным движениям, Кивунг говорит о времени в будущем, когда идеальное государство осуществится в реальности, когда живые и умершие будут жить вместе в материальном и духовном совершенстве. Жители островов, как их показал нам Г. Кильдеа, приспособили христианскую веру, собственные языческие верования и бюрократическую систему под свои нужды. Местные культы – не просто гиря и инерция прошлого. Они являются ответом местной культуры на вызов времени. Классический пример здесь – фильм Ж. Руша «Безумные господа» (1955) об африканском культе «хаука».

Настоящей находкой для фильма «Закон Кариама» оказалась фигура главного информанта – Петера Авареа. Ему около шестидесяти лет, он выполняет обязанности местного руководителя общины (говорит по-английски, склонен к философским размышлениям о специфике мировоззрения соплеменников). Ему трудно ходить из-за больных ног, но он виртуозно подвижен, когда рассуждает, шутит, поет (ковбойские) песни. Он не просто информант, он теоретик своей

²¹ Lattas Andrew. Cultures Of Secrecy: reinventing Race In Bush Kalial Cargo Cults. Madison:University of Wisconsin Press, 1998. P. XI.

культуры. Этот человек хорошо знает, как может быть (небескорыстно) искажен образ культуры его соплеменников. Именно от него исходит просьба к человеку с камерой, чтобы в фильме была правда. Аудитория антропологического знания, а фильм делается для нее – это не только белая публика европейских университетов.

Нам подробно и не раз показывают детали ритуала поклонения предкам. Поминование – это не только словесная процедура, которая включает в себя слова молитвы и поклон, жесты признания значимости опыта предков, подчеркивание определенных норм, выраженных как заповеди, готовность к покаянию, если какая-то заповедь была нарушена. Поминование предполагает еще и обязательное оставление в поминальной хижине еды для предков. Это называется «кормлением». Но кроме еды на столе в хижине для поминования в простой стеклянной банке оставляются деньги. Из фильма осталось непонятным, что происходит с едой дальше, но деньги там накапливаются.

Иногда такая поминальная процедура совершается в присутствии всей деревни, когда все по очереди подходят к столу, совершают молитвенный поклон. И снова оставляются деньги в специальной коробке. Мы понимаем, что вклады бывает семейными и общинными. Можно ли сказать, что это своеобразное налогообложение, которое окружается метафизическим покрывалом? Остаются сомнения в том, что это покрывало достаточно прочное. Сигналом наступления времени кормления предков служат удары в ржавый кусок рельсы, которые производит малый ребенок. В самой хижине для кормления предков в коридоре висит плакат, агитирующий за депутатов на выборах в местное правительство (потом мы увидим их на митинге). Верят ли люди и их деревенский лидер Петер в действенность этого кормления? Что здесь важнее – символическая значимость оставляемой еды или реальность накапливаемых денежных знаков? Мы видим соединение традиционного символизма и символизма новейшего,

Форму фильму придает перемещение авторов (вместе с Петером) от малой деревни в деревню побольше, оттуда уже в крупное поселение. Сюда прибывает местное начальство, здесь родина и мемориальный комплекс одного из основателей движения «кивунг». Мы видим пожилую женщину, это его дочь, она назначена поддерживать харизму отца, для этого ей присвоено мужское имя Джо. Через ее руки проходит уже ставший немалым денежный поток.

Прибывшее самолетом начальство приветствует хор. Отлажено и красиво звучат мужские голоса, когда исполняется гимн, прослав-

ляющий местных предков. Просто так ничего не дается – мы видели репетиции этого хора в ходе подготовки к празднику. Но вот незадача – в числе делегации оказался член парламента, а это означает, что нужно спеть еще и общий государственный гимн. И он тоже звучит (по просьбе гостей), но сразу делается понятно, что этот гимн не репетировали. Каждый хор – манифестация определенной силы. В фильме звучит еще и третий хор, он дополняет картину хрупкого баланса противостоящих сил. Это церковный хор женщин. По отлаженному пению этого хора можно судить о том, что над укоренением евангелических идей постоянно работают. Американская евангелическая миссия на островах весьма активна. Мы присутствуем на воскресной службе. Священник прибывает на остров на быстроходном катере, ведет службу в здании просторной церкви, выступает с проповедью, где звучат слова осуждения языческих поползновений паствы, пресловутого «культа карго». Мы видим, как послушно в конце службы прихожане подходят к священнику для причастия. И мы видим лица прихожан, которые накануне почитали предков в традиции движения кивунг. Как люди живут, разрываясь меж этих сил? Вот вопрос, который ставит фильм.

Характерной чертой местного движения является то, что традиционный образ власти, который всегда связывался с умершими, теперь соединяется с тем, что входит в жизнь вместе с белыми людьми – деньгами, письмом, учетом. Как в фильме говорит А. Латтас, здесь берут западную бюрократию и используют как язык, через который вступают в коммуникацию с умершими. Офисная структура используется для связи с умершими, чтобы посылать им свои сообщения. В традиционных культурах люди никогда не посылали сообщений умершим. Они общались с ними в сновидениях или в состояниях одержимости.

Собираемые по всем островам деньги складываются до поры в семейных хижинах почитания, в обязанности деревенского администратора по культу входит учет этих накоплений в особом журнале. В фильме мы увидим, какую сложную траекторию обретут собранные в малых деревнях деньги. Эти потоки укрупняются при продвижении от деревень к провинциям и округам, они разделяются на три части. Часть денег уйдет в адрес центрального правительства (оно обещает школы и дороги), другая часть уйдет на то, чтобы умиловить евангелическую миссию (здесь тоже есть свои обещания), наконец, третья часть идет на нужды ритуального отправления куль-

та Кориама. Поминальные хижины нужно строить, существуют затраты на контакты с представителями властей земных и небесных. Петер не делает никакого секрета из отношений с администрацией и миссией. Он со смехом говорит: «Мы покупаем их молчание», «Мы зашиваем им рты этими деньгами».

Кажется, что центральные власти и христианская миссия не упускают случая высказать слова озабоченности по поводу того, что аборигены придерживаются культа карго. Что, якобы, они сидят на берегу и ждут манну небесную. Но создается впечатление, что это во многом лишь словесная озабоченность. Как можно понять Петера, мало кого волнуют мировоззренческие проблемы островитян, будь то центральное правительство, или, тем более, американские миссионеры. А. Латтас в своей книге пишет, что миссионеры смотрят на антропологов с ревностью, видя в них конкурентов²². По фильму никак не скажешь, что существует заинтересованность властей в результатах исследования, которое проводил Г. Кильдеа. Немаловажной для понимания фильма является деталь – он создан за счет средств автора. Еще один важный поворот темы. В какой степени территориальные власти нуждаются в социальной теории? Известно, что антропология как наука складывается в тени колониализма. Не оказывается ли так, что в тени постколониализма эта наука уже выживает с трудом?

Контрастно не похожи друг на друга чернокожий Петер и европеец Андреа, но они с удовольствием беседуют на самые разные темы. И очень далекими друг от друга выглядят простые островитяне и приехавшие на праздник представители власти от центрального правительства. Нет глубинного единства рядом живущих людей, о чем страстно мечтает Петер. Может ли их объединить культ умерших?

На трибуне выступают приехавшие начальники из центра, на сцене их окружают лидеры местных общин, все расположены строго иерархически. Мы уже знаем, каким ярким лидером является Петер, но видим какое неприметно малое место бюрократическая система отводит ему, искреннему борцу за новую идентичность островитян. Камера фиксирует выражение горечи на его лице, так всегда переживается неправда происходящего. Здесь торжествуют внешние, но не глубинные правила жизни, о чем Петер с жаром проповедовал в самом начале фильма.

²² Lattas Andrew. Cultures Of Secrecy: reinventing Race In Bush Kaliai Cargo Cults. Madison:University of Wisconsin Press, 1998. P. X1V.

Петер ходит, опираясь на палки. «Мне бы четыре ноги» – шутит он. «В сновидениях своих я могу обходиться без костылей, но как только проснусь, убеждаюсь, что это не так. Нам нужно развитие науки, образования, медицины» – признает он. – «А пока эти блага на стороне белых людей. Но нужно что-то делать и кроме принесения жертв». В конце фильма он признается А. Латтасу, что «кормить умерших – это впустую тратить время» (и оба по этому поводу смеются).

Но инерция сильна. Не случайно Г. Кильдеа оставляет в фильме кадры, где островитяне демонстрируют ему, как они возделывают свою пищу. Похожий на нашу репу или свеклу корнеплод («таро») размножают следующим образом – выдергивают из земли, ножом срезают верхнюю часть с листьями, нижняя часть идет в пищу, а срезанный верх укореняют в грунт. В том климате все растет непривычно – не корни дают листья, а листья вызывают корень. Выходит, что надземная часть порождает подземную часть. Не всякий сможет поверить что поземный мир умерших определяет будущее для живых. Фильм «Закон Кориама» рассказывает о людях, которые, казалось бы, в это верят. Но лента не ставит задачи, чтобы зритель в это поверил тоже. Сила фильма заключается в другом – он создает условия, когда нам открываются уверенность, мужество, юмор, интеллект и снисходительность людей, которые позволили европейцам с камерой войти в их жизнь.