



Этнокино: образ «Другого»

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

УДК 778.5.05:001

АННОТАЦИЯ

В статье обращается внимание на ту сферу кинематографического труда, которая, смыкаясь с наукой, стремится познать смысл и особенность бытия человечества через показ этнографического множества. Речь идет о направлении, не имеющем в настоящее время установившихся терминологических рамок и известном как этнографическое кино, этнокино, аудиовизуальная антропология. Эволюция идеологических мотивировок развития этого вектора кино рассматривается сквозь призму «Запад — Восток» как запечатление образа Другого. Значительное место уделяется понятию «культурная антропология» и его осуществлению в творчестве мэтров мировой документалистики Г. Якопетти, К. Маркера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинохроника,
аудиовизуальная
антропология,
этнографическое
кино,
колониальное
мышление,
культурная
антропология,
кинодокумента-
листика

Появление в XX веке различных каналов информации, постоянных «посредников» между человеком и окружающей действительностью, создает новые константы восприятия мира и его осознания. Начиная от первых сюжетов братьев Люмьер, экран стремился воссоздать прежде всего узнаваемый мир действительности. Документация картин мира в его многоликом своеобразии породила устойчивое внимание зрителей к кинохронике и документальному кино. Категории «правды», «достоверности», «истинности», которые всегда сопрягались только с научным принципом понимания окружающей жизни, становятся главными положениями в теоретическом осмыслении и реальной практике всех экранных форм. Эта ситуация создала особую драматургию оппозиционных прежде понятий — искусство и наука.

Именно поэтому стоит обратить внимание на ту сферу кинематографического творчества, которая, смыкаясь с наукой, стремится познать смысл и особенности бытия человечества через показ этнографического множества. Речь идет о направ-

лении, которое сейчас не имеет установившихся терминологических рамок и известно как этнографическое кино, этнокино, аудиовизуальная антропология. Ученые ищут нюансировки этих терминов для реального использования экрана в научном процессе. Но поскольку ключевым и объединяющим словом в этом процессе является «кино», вряд ли стоит входить в ненужную детализацию, так как практика совместной научной работы с учеными убеждает, что «вместе им не сойтись» — в одном экранном тексте обе стороны видят совершенно разные смыслы и значения.

Вспоминается общение с архивистами при просмотре фильма Дзиги Вертова «Симфония Донбасса» (1930), безусловный для киноведов художественный документ исторического времени. Архивисты же тяжело вздыхают: «Тут нечего брать, только несколько пейзажей». С некоторым изумлением приходится читать о том, что документальный фильм Роберта Флаэрти «Нанук с Севера» (1922) является родоначальником этнографического кино, так как в нем тщательно запечатлены особенности жизни канадских эскимосов. И здесь тоже можно говорить о принципиальной разности мышления ученых и художников, но обращает на себя внимание очевидный факт: один и тот же экранный текст открывает разные смыслы в зависимости от «зрительского кода» прочтения, что свидетельствует о неисчерпаемости содержания экранного документа, о роли кинематографа как инструмента, одинаково обращенного как к художественному сознанию, так и научному. Именно на скрещении «зрительских кодов» с восприятием документально запечатленной реальности и родился вектор кино и науки, способствовавший формированию планетарного мышления, побуждающий осознавать себя в рамках общества под названием «человечество».

Кино как инструмент познания мира

Операторы братьев Люмьер, снимая сюжеты вначале во Франции, потом в Европе, а затем в Азии, Африке и на Дальнем Востоке, последовательно собирали мир не в рациональных формах знания, но в чувственных картинах, основанных на впечатлениях, которые интегрировались в личный опыт зрителей. Мотивом тематических интересов первых хроникеров и стал девиз Люмьеров «Объектив, открытый на мир», что важно как для географических маршрутов людей с кинокамерой, так и ожиданий зрителей. Заметим, что хроникеры стремились расширять тематику видовых впечатлений, все далее продвигаясь на Восток и Запад и снимая наиболее удаленные точки Земного шара, ибо

зрители жаждали новых и малознакомых картин о жизни людей, похожих на них самих и отличающихся по образу жизни.

Понятие «видовое кино», принятое в киноведении для обозначения этих Люмьеровских сюжетов, не совсем точно, так как указывает только на географическую сторону запечатляемой жизни. Но снимая «города и веси», пейзажи и архитектуру, операторы показывали жизнь представителей разных рас, национальностей, их повседневный быт, ритуалы. Уже в первые десятилетия XX века появляется термин «экспедиционное кино» — об освоении таких точек Земного шара, как Арктика и Антарктика. Среди кинолент этого жанра сразу выделяется классический фильм Г. Понтинга, рассказывающий о путешествии капитана Скотта в Антарктику и его трагическом финале, где демонстрируются кадры, снятые самим капитаном Скоттом. Благодаря достоверности подобных фильмов кинозритель начинает идентифицировать себя как часть большого целого, где среди множества видов природы и городов встречаются непохожие лица, странные одежды, непривычные манеры бытия, то есть отождествлять себя с сообществом, обитающим на Земле и именуемым человечеством.

Вместе с тем, это любопытство к *Другому* довольно долго сопровождалось особым чувством, которое этнографы именуют «колониальным превосходством» в отношении тех народов, чья жизнь и обычаи находятся на иной ступени цивилизации. В большей степени это касается народов Востока и Африки, в начале века колонизованных европейскими государствами. Снисходительное отношение к экзотическим ритуалам и образу жизни «малоцивилизованных», как тогда говорили, народов приобрело устойчивое обоснование, чему способствовало появление множества хроникальных сюжетов, снятых хроникерами во всех доступных и малодоступных точках планеты. Чувственное восприятие зрителей таких кинокадров предопределило и успех больших лент, открывавших неведомые картины мира. К примеру, такие фильмы, как «Нанук с Севера», «Трава» (1925), «Чанг» (1928), где экзотика пространства, странный быт и облик населяющих эти просторы людей позволяли зрителям метрополий осознавать себя существами иного, более высокого человеческого звания, нежели эти маргиналы цивилизации, воспринимавшиеся чужаками, *Другими*. Подобный взгляд вполне четко определял специфику менталитета народов стран-метрополий. Обывательский подход к восприятию мира как множеству разных и самостоятельных цивилизаций отображался хроникерами того времени поверхностным запечатлением внешней экзотики.

Отметим, что в российском дореволюционном кинематографе внимание к видовым формам хроники занимало весьма существенное место: в иные годы видовые сюжеты составляли около 40–60% от всего массива отснятой хроники. Да и зрители стремились познать свою необъятную родину, а потому в программе тогдашних киносеансов всегда значились киноленты сериалов «Живописная Россия», «Обозрение России» и другие. Так происходило «собрание» в личный чувственный опыт образов разных уголков России, формировалось ощущение целостного «российского пространства». Добавим, что так как Россия, никогда не имевшая колоний, впитывала завоеванные народы и территории в свою структуру, то и восприятие запечатленных уголков страны и их обитателей не носило высокомерного дистанцирования. Это не был мир *Других*, это была странная, порой неожиданная, жизнь, но всегда — Россия.

Пути этнографического фильма

Сознательное вторжение науки в мир разных лиц и ритуалов наступило в конце первой трети XX века, когда появилась *ЭТНОГРАФИЯ*, объектом научного изучения которой стало изучение бытия *Других*. Довольно быстро стало ясно, что наиболее удобной формой «полевых работ» ученых становится не рисунок, не стенография, а фотография и кино. Родоначальниками в этой области считаются американские антропологи Г. Бэйтсон и М. Мид, которые в ходе этнографических экспедиций на остров Бали в 1930 году использовали кинокамеру для фиксации своих наблюдений.

Освоение этой проблематики есть и в опыте советского периода. Здесь присутствует, в первую очередь, претворение национальной политики «равных народов» в рамках программы по поддержке национальных киностудий и созданию новых (в частности, студии «Восток-кино»), ставивших целью показ жизни всех народов Советской России еще в двадцатых годах. Помимо специальных этнографических кинолент, темы Востока и взаимодействия *нас* и *других* встречаются в фильмах, ставших теперь классическими.

Тема Востока играла особую роль, к примеру, в творчестве Дзиги Вертова. Экранный поэт, видевший свою главную задачу в «коммунистической расшифровке мира», во многих своих лентах включал в повествование образ Востока и, в частности, восточной женщины как наглядное образное воплощение «светоносности» новой жизни, преобразующей темное угнетение прошлого. Знаменитый кадр из фильма «Три песни о Ленине» (1934), где

из темноты тени женщина в парандже вступает на ярко освещенное солнцем открытое пространство, много раз описан как метафорическое воплощение идеи освобождения женщины. В «Ленинской киноправде» (1925) девушка прямо перед камерой демонстративно сбрасывает чадру. Именно с восточных окраин приходят трогательные письма вождю пролетариата в той же ленте «Три песни о Ленине». Вертов осознал мир Востока не столько как *Другой*, иной, а как *Свой*, но уязвимый, наиболее угнетенный, и именно там декларируются перемены в жизни как творческая жизнеспособность создания «светлого мира» будущего.

Заслуживает внимания и широкая практическая программа производства этнографических фильмов. К примеру, в 1925 году было создано 70 лент этой тематики, а в 1930 году — уже около 200. Был профинансирован и заказ на производство 100-серийного «Киноатласа СССР», где среди реализованных киноэкспедиций, ставших вехами в истории советского научного кино, стоит особо выделить ленты В. Ерофеева «Крыша мира» (1928), «Афганистан» (1929), «Далеко в Азии» (1934), «Персия» (1935), А. Литвинова «Лесные люди» (1930) и «В дебрях Уссурийского края» (1928), В. Турина «Турксиб» (1930). Последующая смена национальной политики резко сократила производство лент этой тематики. Но важно отметить, что логика этнографического видения восточного мира, который в контексте России затрагивает обширные территории от Урала до Сахалина, где проживает множество разных народностей, сосредоточена не на *разности* несмыкаемого пространства цивилизации и дикости, а на ступенях изменений привычных ритуалов и незыблемых схем бытия в условиях становления новой жизни. Лучше всего это видно в метафорическом финале картины М. Калатозова «Соль Сванетии» (1930), где рубят скалы для прокладки восточной дороги в этом крае, чтобы улучшить коммуникативные возможности горцев-сванов.

Мутация видения мира «Другого»

Интерес к этнографической проблематике всегда присутствовал в практике документалистов всего мира. Но именно в послевоенные десятилетия была создана устойчивая форма использования киноэкрана для исследований жизни народов разных стран. Это связано с развитием самосознания народов, с ростом национально-освободительного движения в странах третьего мира, со стремлением заявить о своеобразии своей страны, ее природы, культуры, истории. Одновременно происходит перелом в системе научно-исследовательских методов

наук, которые изучают человеческое сообщество, в итоге кино съемка становится неотъемлемой, а иногда и основной, формой научного опыта.

Так, Жан Руш, один из лидеров «синема-верите», основатель отдела этнографического фильма в Музее человека в Париже, почитается многими учеными как основатель особого направления в антропологии, а именно *визуальной антропологии*. Вместе с немецким ученым Готтардом Вольфом он основывает антропологический киноархив в Геттингене. Сходные процессы происходят и в других странах. В США Поль Фейос, успешно работавший в 1930-е годы в Голливуде, после войны увлекается антропологией и организывает специальный Фонд для поддержки использования кино для научных исследований.

Появившиеся в 1950-е годы фильмы, такие как, к примеру, «Транс и танцы Бали» (1952), «Новая Гвинея» (1952), созданные Г. Бейтсоном и М. Мид, были частью их научной работы, «полевые исследованиями». Фильм «Охотники» (1958) режиссеров Р. Гарднера и Дж. Маршалла стал результатом многолетней работы ученого среди бушменов пустыни Калахари. Р. Гарднер в ленте «Мертвые птицы» (1963) снимает ритуалы Новой Гвинеи не столько как кинозрелище, сколько как материал для научного анализа. Антрополог Асен Балиски из университета Монреаля с группой кинооператоров в течение 1963–1967 годов снимает фильмы о жизни эскимосов, которые складываются в целую образовательную серию.

Одновременно и сама тема *Других* в этнографическом кино начинает претерпевать в эти годы серьезные изменения. Так, в картине Ж. Руша и Э. Морена «Хроника одного лета» (1961) в социально-психологическом пространстве исследований появляется темнокожий студент, как бы внося острающую ноту в мир европейской цивилизации. Увидев татуировку номера на руке собеседницы, что нами читается как знак ее пребывания в годы войны в концлагере, он игриво спрашивает: «Это номер телефона, чтобы не забыть?». В итоге возникает ситуация, когда столкновение с *Другим*, с иной цивилизацией не требует уже далеких путешествий. Происходит интеграция несоединимых прежде Запада и Востока — вопреки Кипплингу, они сходятся. Так мы вступаем на новую ступень отношений этих понятий, культур, цивилизаций, рассматриваемых не в качестве оппозиции, но как взаимодействие.

В том же контексте стоит подходить к анализу поруганной критиками и на первый взгляд непонятой киноленты Г. Якопетти «Собачий мир» (1963). В ней образ жизни Запада и Востока

исследуется и сопоставляется в остром аттракционном монтаже не во имя их противопоставления, а ради сближения; и то, что могло бы удивить при обычном показе, оборачивается в контексте фильма весьма мизантропическим, но целостным взглядом на далеко не совершенную суть человека, присущую ему независимо от географии или уровня цивилизации.

Категории поляризации *Другой*, *Иной* смещаются из географии внутрь личности, в диалектику его мировидения и соотношения с природой, с социумом конкретной страны. Фильм породил немало подражаний, даже обозначил целое направление «мондо-фильмы», где собираются пестрые факты по всему миру, но они лишены авторского концептуального взгляда. Более внятная позиция проявилась в репортажной ленте режиссера Г. Якопетти «Прощай, Африка!» (1965), где засняты людские столкновения и потери от разрушения дистанции Восток — Запад при разломе колониальной системы. Многие в Европе не поняли эту ленту, более того, ее создатели преследовались судом за расизм. Но лента середины 1960-х, лишенная розовых очков политкорректности, оказалась пророческой, и следующие полвека показали жесткость и неразрешимость столкновений разных мировоззрений¹.

¹ См.: анализ фильма в книге «Документальные шедевры мирового кино» Прожико Г. СПб.: Реноме, 2015.

От визуальной антропологии — к культурной

К концу XX века в мировой документалистике, как и в искусстве в целом, рождается поток произведений с новым подходом к отображению традиционной оппозиции Восток — Запад. Здесь следует назвать как ленты, где запечатлены разнообразные впечатления от континентов и стран («Дом. Свидание с планетой», 2009; «Жизнь за один день», 2013), так и художественные полотна, выстраивающие авторскую концепцию на пестром материале многообразия фрагментов жизни человека на Земле (вспомним ленты Г. Реджио). Происходит глобализация ракурса видения мира, вбирающего все многообразие географии и этнографической многоликости. Именно переживание мира как целого мы находим, в частности, в творчестве французского кинодокументалиста Криса Маркера — «Без солнца» (1983) и «Пятый уровень» (1994).

Имя К. Маркера неотделимо от истории документального кинематографа второй половины XX века. Человек активной жизненной позиции, К. Маркер широко известен за пределами Франции. Многие его произведения становились явлением даже не столько искусства, сколько политических перипетий. Фильм «Статуи тоже умирают» (совместно с А. Рене, 1948) был запрещен

цензурой за антиколониалистский пафос; в дни «красного мая» в Париже его видели на баррикадах студентов; вместе с Годаром он создает антивоенный альманах «Далеко от Вьетнама» (1965), и политическая киноактивность побуждает его помогать рабочим Безансона использовать кино в борьбе за свои права; он называет киногруппу в честь советского документалиста А. Медведкина и вместе с А. Варда работает над кинолентой в поддержку молодой Кубы («Привет, кубинцы», 1962); стремясь к анализу недавнего политического напряжения в стране и мире, он снимает картину «Цвет воздуха — красный» (1974); он также пытается выстроить концепцию отношений личности и строя в Советском Союзе («Поезд в пути», 1974; «Последний большевик», 1991), путешествует по миру (Китай, Куба, Вьетнам, Советский Союз, Америка и Латинская Америка, Африка, Япония...). Эти поездки дают импульс к созданию книг, фотографий, поэзии и, конечно, фильмов. Впрочем, автора заботят путешествия иного рода — во времени: в цепочку его размышлений активно входят факты и образы как прошлого, так и будущего.

В кинематографическом творчестве К. Маркера всегда выделялась самостоятельность авторского почерка, преграждая путь унификации популярных приемов. Возможно, это связано с тем, что Крис Маркер никогда не был только кинематографистом, и круг его интересов простирался в литературу, фотографию, поэзию... Есть даже список его актерских работ. Именно широта практического опыта сформировала уникальную фигуру в искусстве XX века, весьма знаковую для полиформной линии развития творчества. Одновременно Маркер демонстрирует принципиально новый взгляд на мир как объект видения и размышлений. Сохраняя калейдоскопичность наблюдений и географическую широту съемочных путешествий, режиссер включает это многообразие в личное пространство. И пространственные и культурные миры, признанные раньше быть *Иными, Другими*, включаются в целостный персонифицированный текст, подчиняясь движению авторского размышления.

В картине «Без солнца» (1983) властвует *внутреннее время* автора, превращенное в визуальную цепочку ассоциаций. В едином потоке раздумий сопрягаются кадры, снятые на разных континентах, запечатлевшие важные политические события, иные мимолетности. Какие-то образы утрачивают ощущение реальности, превращаясь в почти условный знак, как, к примеру, голова птицы, кажется, эму, увиденная в парке, но возникающая в совершенно неожиданных географических и смысловых контекстах.

Человеческая память самостоятельна в отборе фрагментов прошлого и впечатлений настоящего, они упрятаны в дальних тайниках, неведомы человеку. Но вдруг возникают в цепочках сравнений и сопряжений, вывязывая нетривиальный узор значений и намеков. Это фильм — о памяти, которая не принадлежит нам. Точнее, мы принадлежим ей, и по ее воле начинают тикать *часы внутренней жизни*. Значимое и случайное уравнивают свой масштаб в этой жизни, и мир обретает иной облик, как бы побывав в машине спецэффектов, где хроникальный кадр приобретает лишь условный соляризированный абрис. Реальность, когда-то запечатленная в этом кадре, уходит из него, оставляя флер своего несовершенства, силуэтный намек на привычные сюжеты исторических реалий.

Эссе свободно от сюжета, мысль автора вольно движется в любом направлении. Мы привыкли наслаждаться выразительной вязью опытных литераторов, причудливостью смены ритмов речи и ассоциативными парадоксами. К. Маркер предлагает кинематографический аналог литературной формы, нисколько не забываясь о требованиях «понятности» и «логичности». Для зрителя важно довериться ему и вместе с ним путешествовать «по волнам памяти». И тогда внешне рассыпающийся калейдоскоп далеких по смыслу и географии кадров собирается в яркую картину внутреннего мира автора, в круг его размышлений над пестротой и многообразием жизни. Так создается единая монтажная цепочка: мелькнувшие три девочки на сельской дороге в Исландии и женский взгляд в толчее африканского базара в Биссау, виртуозное мастерство уличного повара из Токио и собаки, ждущие самолет на морском берегу Соляного острова... Особое место в этом визуальном калейдоскопе реалий мира занимает Япония с ее историей, культурной инакостью и трагедией Хиросимы. Казалось, чужое *Иное* включено в личный опыт и память чувств. Мир становится неделимым, уходят и географические, и этнографические оппозиции. Категории *Другого* смещаются в художественном тексте в сторону этических норм и противостояний.

Наблюдая за жизненной пестротой, удивляясь причудливости уличной толпы в изобретении странностей поведения (не случайно большая часть съемок происходила в толпе Токио, известной своей многочисленностью, смесью традиционного и ультрамодного образа жизни), режиссер ведет нас к поиску самостоятельного ответа на волнующий его вопрос о несовершенстве мира, об ответственности памяти перед прошлым и будущим. К. Маркер предстает здесь в своем привычном образе неравнодушного к событиям в мире журналиста².

² Подр.: о творчестве К. Маркера см. в книге Прожиго Г. Экран мировой документалистики. М.: ВГИК, 2011.

Но в отличие от прямого повествования, рассказа о проблемах людей планеты, картина «Без солнца» обращена не к внешней, но *внутренней истории* человека XX века, истории его познания мира и людей, открытий и разочарований. Так мы вступаем на территорию, которую ученые-этнографы называют «культурной антропологией», имея в виду возможности познания отличительных черт ментальности разных этносов через его бытование в пространстве искусства.

Но эта «дорога» требует новых исследований... ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. — М.: ВГИК, 2004.
2. Александров Е. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии. — М.: Пенаты, 2003.
3. Хайдер К. Этнографическое кино. — М.: Российская академия наук, 2000.
4. Прожико Г. Экран мировой документалистики. — М.: ВГИК, 2011.
5. Вишневецкий Вен. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907–1916 / ГФР, РГАК; сост. и общ. ред. Н. Изволова. — М.: Музей кино, 1996.
6. История советского кино. 1917–1967: в 4-х т. / Ин-т истории искусств, НИИК. — М.: Искусство, 1969–1978. — Т. 1.
7. Прожико Г. Документальные шедевры мирового кино. — СПб.: Реноме, 2015.
8. Barnouw E. *Documentary*. — Oxford, 1983.

REFERENCES

1. Prozhiko G. *Koncepciya real'nosti v ehkrannom dokumente* [Prozhiko G. *The concept of reality in a screen document*]. — М.: VGIK, 2004.
2. Aleksandrov E. *Opyt rassmotreniya teoreticheskikh i metodologicheskikh problem vizual'noj antropologii* [Alexandrov E. *Consideration of theoretical and methodological problems of visual anthropology*]. — М.: Penaty, 2003.
3. Hajder K. *Etnograficheskoe kino* [Ethnographic cinema]. — М.: Rossijskaya akademiya nauk, 2000.
4. Prozhiko G. *Ekran mirovoj dokumentalistiki* [Screen of World Documentary]. — М.: VGIK, 2011.
5. Vishnevskij Ven. *Dokumental'nye fil'my dorevolucionnoj Rossii. 1907–1916* [Pre-revolutionary Russian documentaries. 1907–1916]. — GFR, RGAK; sost. i obshch. red. N. Izvolova. — М.: Muzej kino, 1996.
6. *Istoriya sovetskogo kino. 1917 — 1967* [The history of Soviet cinema. 1917–1967]. V 4-h t. / In-t istorii iskusstv, NIIK. — М.: Iskusstvo, 1969–1978. — Т. 1.
7. Prozhiko G. *Dokumental'nye shedevry mirovogo kino* [Documentary masterpieces of world cinema]. — СПб.: Renome, 2015.
8. Barnouw E. *Documentary*. — Oxford, 1983.

Ethnographic Cinema: the Image of the Other

Galina S. Prozhiko

Doctor in Arts, Professor

UDC 778.5.05:001

ABSTRACT: The author draws attention to that sphere of film creation which, in closing with science, tries to reveal the meaning and peculiarity of mankind's existence through the showing of the ethnographic multiplicity. This is a direction that now does not have a fixed terminology and is known as ethnographic cinema, ethnocinema, audiovisual anthropology. Author pays attention to the evolution of the ideological motivations for the development of this vector of cinema through the "West-East" topic as an imprint of the image of the Other. Specially considered is the concept of "cultural anthropology" and its implementation in creation of masters of world documentary: Gualtiero Jacopetti, Chris Marker.

The article considers the role of cinema as a factor of forming of planetary thinking, which encourages a person to realize oneself in a community known as "humanity". Since the first shooting of the Lumiere cameramen, newsreel sought to bring to the screen images of other geographical and ethnographic realities of the planet. In the process of imprinting inevitably was reflected the vision of other people as the image of another world, an oppositional to habitual European civilization. The emergence of ethnography as a science and the active integration of cinema as an instrument of scientific "field work" created a fertile ground for the development of ethnographic cinema. The article drew attention to the experience of Soviet Russia in the systematic development of the ethnographic material of the country, as well as the special attention of filmmakers in understanding the opposition "West-East", particularly in the works of Dziga Vertov. The second half of the 20th century created a new situation in the cognizance of this opposition, which led to the birth of the concept of "audiovisual anthropology", whose father Jean Rouch is famous a documentary writer and scientist.

The dynamics of the socio-political development of the world has shifted the view of research from the factographic description to the conceptual awareness of the integration processes of previously only ethnographically autonomous human worlds. The author examines the experience of documentary directors Gualtiero Jacopetti, Chris Marker, who clearly reveal the notion of "cultural anthropology", where the polarization categories of the Other and the Stranger are displaced from the geography of inhabitation inside the human personality, the dialectics of his worldview and correlation with nature and society.

KEY WORDS: newsreel, audiovisual anthropology, ethnographic cinema, colonial thinking, cultural anthropology, documentary