



**КИНО АБОРИГЕНОВ ДЛЯ АБОРИГЕНОВ:  
АВСТРАЛИЙСКИЙ ИГРОВОЙ ФИЛЬМ «ДЕСЯТЬ ЛОДОК»  
КАК ФЕНОМЕН ЭТНИЧЕСКОГО КИНО**

*Светлана Алексеевна Глазкова*

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения  
13 ул. Правды, Санкт-Петербург, Россия  
svetlagl@mail.ru

**Аннотация:** В первые десятилетия XXI в. в разных странах началось производство фильмов, как документальных, так и художественных, в создании которых принимают участие представители социокультурных сообществ, ранее ставших только объектом этнографического исследования или экзотическим этническим компонентом мейнстримных игровых фильмов. Документальные и игровые фильмы помогают таким сообществам в формировании собственной этнической идентичности и выстраивании кросс-культурного диалога. Однако этнические кинонарративы могут быть непрозрачны для аудитории, не знакомой с отраженными в них социальными и культурными реалиями, и некорректно ею интерпретироваться. В статье представлен анализ такой коллизии на примере австралийского игрового фильма «Десять лодок», снятого при активном участии аборигенного народа в 2006 г. Фильм адресован сразу двум аудиториям: он предлагает аутентичную историю про аборигенов для аборигенов, но как экранный медиапродукт предназначен для широкой аудитории, далекой от жизни коренного населения Австралии. Для создания баланса между аборигенной и инокультурной аудиторией создатели фильма «Десять лодок» используют ряд нарративных и дискурсивных стратегий, адаптирующих этнические характеристики под стандарт мейнстримной экранной культуры.

**Ключевые слова:** этническое / этнографическое кино, визуальная антропология, кросс-культурный диалог, Австралия, «Десять лодок».

**Для ссылок:** Глазкова С. Кино аборигенов для аборигенов: австралийский игровой фильм «Десять лодок» как феномен этнического кино // Антропологический форум. 2024. № 63. С. 157–182.

doi: 10.31250/1815-8870-2024-20-63-157-182

URL: <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/063/glazkova.pdf>

**ABORIGINAL CINEMA FOR ABORIGINAL PEOPLE:  
THE AUSTRALIAN FEATURE FILM “TEN CANOES”  
AS A PHENOMENON OF ETHNIC CINEMA**

*Svetlana Glazkova*

St Petersburg State Institute of Film and Television  
13 Pravdy Str., St Petersburg, Russia  
svetlagl@mail.ru

**Abstract:** In the first decades of the 21st century there began in different countries the production of documentaries and feature films in the creation of which there took part representatives of a wide variety of sociocultural communities that were previously only objects of ethnographic research or an exotic ethnic component of mainstream feature films. Documentary and feature films help such communities form their own ethnic identity and build cross-cultural dialogue with representatives of other cultures. However, ethnic film narratives may not offer complete transparency to foreign audiences unfamiliar with the social and cultural realities depicted in such films. The article offers an analysis of this conflict using the example of the Australian feature film “Ten Canoes,” filmed with the active participation of the Aboriginal people in 2006. The film is addressed to two audiences at once: it offers an authentic story about Aborigines for Aborigines, but as a screen media product it is also addressed to a wider audience, far from the cultural realities of the Aboriginal people of Australia. To create a balance between indigenous and foreign audiences, the filmmakers use a number of narrative and discursive strategies that adapt ethnic characteristics to the standard of mainstream screen culture.

**Keywords:** ethnic / ethnographic cinema, visual anthropology, crosscultural dialogue, Aboriginal people, Australia, “Ten Canoes”.

**To cite:** Glazkova S., ‘Kino aborigenov dlya aborigenov: avstraliyskiy igrovoy film “Desyat lodok” kak fenomen etnicheskogo kino’ [Aboriginal Cinema for Aboriginal People: The Australian Feature Film “Ten Canoes” as a Phenomenon of Ethnic Cinema], *Antropologicheskij forum*, 2024, no. 63, pp. 157–182.

doi: 10.31250/1815-8870-2024-20-63-157-182

URL: <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/063/glazkova.pdf>

## Светлана Глазкова Кино аборигенов для аборигенов: австралийский игровой фильм «Десять лодок» как феномен этнического кино

В первые десятилетия XXI в. в разных странах началось производство фильмов, как документальных, так и художественных, в создании которых принимают участие представители социокультурных сообществ, ранее становившихся только объектом этнографического исследования или экзотическим этническим компонентом мейнстримных игровых фильмов. Документальные и игровые фильмы помогают таким сообществам в формировании собственной этнической идентичности и выстраивании кросс-культурного диалога. Однако этнические кинонарративы могут быть непрозрачны для аудитории, не знакомой с отраженными в них социальными и культурными реалиями, и некорректно ею интерпретироваться. В статье представлен анализ такой коллизии на примере австралийского игрового фильма «Десять лодок», снятого при активном участии аборигенного народа в 2006 г. Фильм адресован сразу двум аудиториям: он предлагает аутентичную историю про аборигенов для аборигенов, но как экранный медиапродукт предназначен для широкой аудитории, далекой от жизни коренного населения Австралии. Для создания баланса между аборигенной и инокультурной аудиторией создатели фильма «Десять лодок» используют ряд нарративных и дискурсивных стратегий, адаптирующих этнические характеристики под стандарт мейнстримной экранной культуры.

Ключевые слова: этническое / этнографическое кино, визуальная антропология, кросс-культурный диалог, Австралия, «Десять лодок».

### Введение

В настоящем исследовании, выполненном в рамках визуальной антропологии, рассматриваются особенности репрезентации и саморепрезентации аудиовизуальными средствами социокультурных сообществ, не обладавших письменностью до контакта с европейцами. Историческое развитие дописьменных сообществ реконструировалось учеными по устным фольклорным материалам, археологическим раскопкам, предметам материальной культуры и этнографическим наблюдениям. Последние также давали возможность понять особенности мышления аборигенного населения, его картину мира, что декларируется антропологами в качестве главной цели исследований («осмысление мировоззрения туземца, отношения аборигена к жизни, понимание *его* взглядов на *его* мир» [Малиновский 2004: 42]).

Фото- и кинофиксация повседневных практик аборигенов как инструмент антропологического исследования позволили сформировать значительный объем документальных материалов об их культуре, однако сегодня такие этнографические фильмы вызывают

**Светлана Алексеевна Глазкова**  
Санкт-Петербургский  
государственный институт  
кино и телевидения,  
Санкт-Петербург, Россия  
svetlagl@mail.ru

критику как пример колониального способа взаимодействия с коренным населением и его культурой. Эта критика исходит и от кинематографистов аборигенного происхождения, которых не устраивают формы репрезентации их сообщества, используемые в этнографических и мейнстримных кинофильмах, снятых представителями западной культуры [Lempert 2012: 25]. Для аборигенных сообществ становится крайне важным создание собственных кинонарративов. В полной мере это относится к Австралии. С политическими изменениями в отношении прав коренного населения и с появлением цифровых технологий, которые удешевили производство аудиовизуального продукта, малочисленные этнические группы стали создавать экранные нарративы о себе, своей жизни и культуре. Отсутствие авторепрезентации этих сообществ в истории страны, которую до последнего времени писали колонисты, определяет запрос аборигенной аудитории на такие документальные и художественные фильмы.

Помимо саморепрезентации, важной для формирования идентичности сообществ, эти экранные произведения работают как послания в кросс-культурном диалоге и на уровне австралийского общества, и на глобальном уровне, становясь доступными для широкой аудитории. Вместе с тем такие кинонарративы могут некорректно интерпретироваться инокультурной аудиторией, привычно воспринимающей их как «экзотику» и популярную этнографию. Непрозрачность этнического кино для незнакомого с отраженными в нем реалиями зрителя может стать серьезным препятствием для полноценного кросс-культурного диалога. Наиболее явно эта коллизия проявилась в случае с австралийским игровым фильмом «Десять лодок» (“Ten Canoes”, 2006)<sup>1</sup>.

Настоящее исследование опирается на теоретические подходы в изучении аборигенного сторителлинга и его нарративной структуры, представленные в работах Р. Баумана, Дж. Шерцера и Д.М. Клапрот [Bauman 1986; Sherzer 1987; Klapproth 2004]. В них акцентируется различие между текстуальной и устной, перформативной, структурой нарратива. Анализ устного нарратива не ограничивается правилами текстуального, который целеориентирован, тогда как перформативный структурируется по критериям значимости: это событие, в котором важны участники, обстоятельства и способ представления, фигура

---

<sup>1</sup> Фильм «Десять лодок» (“Ten Canoes”) снят в 2006 г. Режиссеры Рольф Де Гир и Питер Джигирр, представитель аборигенной группы из Рамингинина (Северные территории); оператор Иан Джонс, кинокомпания “Adelaide Film Festival, Fandango Australia”. Жанр — комедия, драма; длительность — 92 минуты. Бюджет 2,2 млн австралийских долларов; собрал в прокате более 3 млн австралийских долларов.

рассказчика. В этнических фильмах структура устного нарратива воспроизводится в экранных формах.

Одна из особенностей аборигенных устных нарративов — их непрозрачность для инокультурной аудитории, привыкшей к нарративам с другой структурой (так называемым западным нарративам, получившим глобальное распространение). Так, Д. Хортон в «Энциклопедии аборигенной Австралии» пишет, что «смысл аборигенной устной литературы почти невозможно передать для неаборигенной аудитории» из-за различий в отношении к окружающему миру и в избираемых стратегиях поведения, что отражается на разных уровнях структуры нарратива [Horton 1994: 827]. Некоторые исследователи настаивают на полной непрозрачности этнических дискурсов для аутсайдеров. Д. Фолли, опираясь в том числе на собственный опыт взаимодействия с семейной аборигенной традицией, утверждает, что часть концептов культуры коренного населения, таких как «священный мир австралийцев», «мир разума и духа», т.е. то, что нигде не записано, а «хранится в ландшафте, артефакте, танце и истории, — закрыта для нас, посторонних» [Foley 2007: 180]. Однако помимо ограничений межкультурного диалога, которые накладывает такая не(полная) прозрачность дискурса этнических нарративов, она может становиться и его отправной точкой, поскольку предлагает зрителю загадку, тайну, что оказывается важным для кино как зрелищного искусства.

Методология исследования построена на нарративном анализе аудиовизуального материала фильма «Десять лодок» с элементами дискурс-анализа коммуникативной ситуации вокруг фильма. Фильм рассматривается в контексте истории документального этнографического и игрового кино Австралии, определившей стратегию работы над фильмом и повлиявшей на приемы создания его нарратива: сочетание этнографических способов визуализации событий прошлого и мифологических представлений аборигенного населения с подходами современного игрового сторителлинга.

### Этническое / этнографическое кино

Известная дискуссия о возможностях разных стратегий в этнографическом кино, таких как “cinema direct” («прямое кино») и “cinema-verite” («кино-правда»), поставила вопрос о том, какая из них наиболее правдива и продуктивна при создании реалистичного образа наблюдаемой культуры [Александров 2017]. Однако в обоих случаях в кинофиксации культур ведущую роль играет антрополог, какую бы позицию он ни занимал в ситуации этнографического кинонаблюдения. Даже вживаясь в изучаемую культуру и ее повседневность и входя в изучаемое сообще-

ство, он все равно остается внешним наблюдателем либо «относительным аутсайдером». Дистанцирование от объекта исследования, обеспечивающее научную объективность, может рассматриваться как преимущество при создании документального кинофильма. Однако, оставаясь внешним наблюдателем, антрополог не может обладать достаточным знанием, чтобы представить аспекты другой культуры тем же образом, как это практикуют ее носители [Asch 1991: 103].

Этническое кино стало формироваться с того времени, когда при производстве фильмов началось сотрудничество исследователей с представителями изучаемой культуры. В результате такого совместного медиапроцесса появились визуальные нарративы о том, что хотят сообщить субъекты этого медиапроцесса, и теми способами, которыми они хотят это сообщить [Chalfen 2011]. Можно предположить, что нарративы, созданные таким образом, должны отличаться от создаваемых антропологами (этнографическое кино) и режиссерами, не принадлежащими этнической культуре (мейнстримное кино).

Этнографическое кино как результат внешнего или включенного наблюдения, даже если к его созданию были привлечены представители изучаемых культур, всегда остается документальным, ставящим задачу понять и объяснить чужую культуру. Этническое кино как способ саморепрезентации и самовыражения может быть и документальным, и игровым, но оно исключает позицию «внешнего наблюдателя», т.е. антрополога и не-аборигена, и не может рассматриваться в качестве научного инструмента. Такие медийные продукты служат саморепрезентации аборигенного сообщества и не ставят своей главной задачей объяснить аборигенную культуру для аутсайдеров. Вместе с тем важной функцией этих фильмов становится формирование кросс-культурного диалога. И здесь позиция кинематографистов из коренного населения, одновременно ин- и аутсайдерская, позволяет им выступать в качестве культурных посредников, основывающихся на собственном опыте и отношениях с местным сообществом [Lempert 2012].

Этническое кино (этнокино) пока относительно новое явление. Сам термин в российских академических исследованиях встречается редко и без разграничения понятий «этнографическое кино» и «этническое кино». Как правило, в научных работах пишут об «этничности в кино» [Перевалова 2018], а термин «этнокино» обычно используют в отношении этнографических фильмов [Горохова 2021], а не профессиональных игровых или неигровых. П.Н. Соколова отмечает, что если этническое искусство можно считать естественной формой жизнедеятельности этической группы, то в профессиональных видах твор-

чества этнические характеристики не всегда очевидны или доминируют [Соколова 2021: 4]. Кинопроизводство изначально профессиональный вид деятельности. Феномен кинематографа с ярко выраженными этническими характеристиками возник сравнительно недавно. Развитие медиатехнологий сделало возможным создание малобюджетной аудиовизуальной продукции (информационных, документальных, публицистических, развлекательных и художественных фильмов) локальными и этническими сообществами, в том числе на профессиональной основе. Однако в отдельных случаях понятие «этническое кино» получает признание и в России: в профессиональной рецензии на фильм бурятского режиссера Баира Дышенова «Отхончик» (2013) констатируется переход («дрейф» — у автора) от локального кино к этническому [Анашкин 2013]<sup>1</sup>. В российском медийном дискурсе встречается термин «этническое кино», причем в значении, отличном от этнографического кино. Об этом, в частности, свидетельствуют названия и программы фестивалей, проходивших в 2022 г. в рамках Года культурного наследия. Так, в программе Фестиваля этнических и локальных фильмов и пьес (ноябрь 2022, Москва, Казань, Петрозаводск) были представлены короткометражные и полнометражные фильмы на национальных языках с русскими субтитрами [Фестиваль 2022].

Документальные и игровые фильмы, создаваемые на профессиональной и любительской основе, могут содержать элементы, позволяющие отнести их к этническому кино:

- 1) герои и исполнители их ролей, принадлежащие к этническому сообществу;
- 2) диалоги и/или закадровый текст на языке этнического сообщества;
- 3) структурные особенности этнических нарративов;
- 4) предметы этнической повседневной культуры (пища, одежда, элементы домашнего и традиционного хозяйственного обихода);
- 5) этнические обычаи и ритуальные формы поведения;
- 6) фольклорные образы и сюжеты;
- 7) музыка и шумы, формирующие звуковой образ культуры.

Первые три элемента репрезентируют этническую культуру, работают на формирование этнической идентичности и особенно важны для этнического кино. Остальные сообщают

<sup>1</sup> В России этнический кинематограф стал развиваться в 2000-е гг. Помимо якутского кино, получившего признание в профессиональном сообществе и у широкой аудитории, выходят художественные фильмы по произведениям Анастасии Лапцуй «Семь песен тундры» (2000), «Небесная невеста» (2003), «Пудана — последняя в роду» (2010), по автобиографическим повестям Анны Некаги, в которых, за исключением главных ролей, снимались ямальские ненцы, «Белый ягель» (2014) и «Анико из рода Ного» (2014).

фильму зрелищность и/или экзотику, которые призваны привлечь внимание инокультурного зрителя.

Наиболее надежным признаком, позволяющим считать современный художественный фильм этническим, служат диалоги на языке этнокультурного сообщества, переводимые для большой аудитории субтитрами, а иногда и оставленные без перевода, что подталкивает зрителя-аутсайдера к разгадыванию их смысла по контексту<sup>1</sup>. Именно неполная прозрачность этнокино отличает его от этнографического (где важно понять и объяснить «другого») и при этом делает притягательным для зрителя, заставляя его угадывать смысл за незнакомой формой. Однако если зритель этнографического или этнического фильма не знаком с представленной в нем культурой, он определенно нуждается в прояснении ряда неизвестных ему явлений.

Объяснение смысла происходящего на экране — обязательный элемент этнографического кино, как научного, так и популярного. Документальной фиксации визуальных фактов обычно недостаточно для аудитории, в том числе научной, поэтому антропологи часто прибегают к разным технологиям для расширения визуальной информации: переводу с помощью субтитров или звуковой дорожки, наррации и/или субтитров, выполняющих роль «всеведущего голоса» / рассказчика [Chiozzi 2012: 7]. И. Джекнис указывает, что антропологи М. Мид и Г. Бейтсон при подготовке своих киноматериалов из экспедиции на Бали озвучивали фильмы дикторским голосом и сопровождали их пояснительными брошюрами [Jacknis 1988: 168]. Таким образом, для правильной (в понимании антропологов — авторов фильмов) интерпретации содержания фильма создавалась специальная дискурсивная ситуация: по ходу просмотра давались пояснения диктора, а перед ним предлагались текстовые материалы, расширяющие смысловой контекст.

В этнических кинокартинах используются те же технологии, без которых инокультурная аудитория может упустить значительный пласт смыслов. Наиболее часто применяются субтитры или озвучивание на языке зрителей, а также закадровые пояснения по ходу сюжета (с позиции автора фильма), если его структура может быть непонятна широкой аудитории. Расширение интерпретационного контекста для неподготовленной аудитории художественных этнофильмов достигается не с помощью научных брошюр (пояснительных текстов), а за счет более привычных для их аудитории маркетинговых мероприятий — пресс-китов, пресс-показов, интервью с создателями

---

<sup>1</sup> Например, в фильме Мартина Скорсезе «Убийцы цветочной луны» (“Killers of the Flower Moon”, 2023) часть диалогов дана на языке осейдж и не сопровождается переводом.

фильмов, интерактивной коммуникации с аудиторией в интернет-пространстве. Именно так осуществлялось и продвижение фильма «Десять лодок» для австралийской англоязычной аудитории. Внеэкранная коммуникация со зрителем готовила его к восприятию фильма «Десять лодок» как совершенно нового культурного явления в Австралии.

### «Десять лодок» в историческом контексте колонияльного кинематографа

Аборигены Австралии становились объектом этнографической кино съемки и звукозаписи со времени Британской этнографической экспедиции в Торресов пролив Альфреда Корта Хаддона (Alfred Cort Haddon) 1898 г. [Чистякова 2014: 208]. По мнению Дж. Дебенхам, всем австралийским документальным фильмам первого периода, который датируют 1901–1966 гг., свойственна европоцентричная концепция «примитивности» аборигенов [Debenham 2020: 17]. В этих фильмах транслировалась идея, что единственными «аутентичными» аборигенами страны остаются жители отдаленных районов, однако не принималось во внимание, что и в этих местах колониальные интересы существенно нарушили традиционный уклад жизни. Аборигенные народы Австралии подвергались одной из самых длительных в мировой истории дискриминаций со стороны государства. Хотя закон о расовой дискриминации, запрещающий любые ее формы на всей территории Австралии, был принят еще в 1975 г., правительственные доклады и сообщения международных организаций регулярно фиксируют сохранение разных форм косвенной дискриминации в отношении аборигенного населения<sup>1</sup>.

С 1957 по 1972 г. были сняты три документальных фильма с привлечением коренных жителей: «Аборигены Уорбертона» (“Warburton Aborigenes”, 1957, реж. Уильям Грейден), «Перемена в Груте» (“The Change at Groote”, 1968, реж. Стефан Сарджент) и «Нингла-А-На» (“Ningla-A-Na”, 1972, реж. Алессандро Кавадини). В них можно проследить переход от этнографической репрезентации «другого» к политической постановке вопроса о реалиях жизни коренных австралийцев: в последнем фильме аборигены выступили политическими активистами

<sup>1</sup> В 1991 г. Совет по примирению с аборигенами декларировал 10-летний (до 1 января 2001 г.) срок реализации Международной конвенции о ликвидации всех форм расовой дискриминации, а в следующем году Верховный суд аннулировал декларации британских колонизаторов о том, что к их прибытию в Австралию континент не был заселен (*terre nulla*). Однако в 2023 г., когда был проведен референдум о внесении в конституцию поправок, позволяющих аборигенам создать в парламенте собственный консультативный комитет с особым правом голоса, они не были приняты, поскольку более 60 % австралийцев проголосовали против <<https://tass.ru/mezhdunarodnaya-panorama/19022031>>.

[A Short History]. Однако, как упоминает Дж. Дебенхам, сами жители Уорбертона оказались неудовлетворены тем, что в фильме их семьи показаны неприглядно — жертвами обстоятельств, социальной и политической несправедливости [Debenham 2020: 93]. Тем не менее в этих фильмах происходит «звуковой сдвиг»: помимо авторской закадровой речи заговорили сами аборигены, что придало «звуковую идентичность их ранее немому образу», а это, в свою очередь, «привело к сдвигам в эмоциональном взаимодействии зрителей с изображением аборигенов в документальном фильме» [Ibid.: 75].

С конца 1970-х гг. в кинематографе происходит тематический переход к вопросам социальной справедливости, развивается сотрудничество между съемочными группами и коренными жителями. К числу таких кинокартин можно отнести «Мое выживание в качестве аборигена» (“My Survival as an Aboriginal”, 1978), снятый представительницами аборигенного населения Эсси Коффи и Мартой Ансара. Фильмы «Паршивый маленький шестипенсовик» (“Lousy Little Sixpence”, 1983, реж. Алек Морган и Джеральд Босток), «Дневник связи» (“Link-Up Diary”, 1987, реж. Дэвид Макдугалл) и «Вернув их домой. Репортаж» (“Bringing Them Home Report”, 1997) документируют устные истории представителей «украденных поколений». Они считаются самыми ранними документальными кинолентами, показанными широкой аудитории и представившими личные отчеты аборигенов о социальном травмирующем опыте.

Репрезентация коренных жителей в австралийском игровом кино, где они появились еще в 1900-х гг. в фильмах о бушрейнджерах, развивалась сходным образом. Первоначально аборигены составляли экзотический фон повествования (например, исполняя мистические танцы), причем их роли играли белые актеры. В таких фильмах аборигены представляли в трех ипостасях: добрые и верные коренные австралийцы, которые могут прийти на помощь белым; наивные недотепы, нуждающиеся в руководстве; дикари, порой жестокие и кровожадные [Звегинцева 2017: 46].

Впервые главные роли коренных австралийцев исполнили актеры-аборигены в фильме Чарльза Шовеля «Джедда» (“Jedda”, 1955), который стал и первым цветным игровым австралийским фильмом. В центре его сюжета драматичная история аборигенки в современном колониальном обществе. В других известных игровых кинолентах тех лет коренные австралийцы нередко предстают персонажами, связанными с насилием — совершающими его или подвергающимися ему. В фильме Фреда Скеписи «Песнь Джимми Блэксмита» (“The Chant of Jimmie Blacksmith”, 1978), снятом на материале реального преступле-

ния, ее герой абориген-полукровка совершает убийство белых из мести. В кинокартине Филлипа Нойса «Проселочные дороги» (“Backroads”, 1978) доверчивый абориген сопровождает белого преступника. В фильме Джона Хани «Манганиния» (“Manganinnie”, 1980) в центре сюжета истребление племени аборигенов в 1830 г.

Такие отрицательные или трагические образы коррелируют с темами документального кино об аборигенах, которые характерны для начала их активной политической борьбы за свои права. Коренные жители предстают в них уязвимыми и притесняемыми, изгнанными из пространства современной жизни. Трагические образы аборигенов в документальном и игровом кинематографе последней трети XX в. создают негативную репрезентацию, которая не отвечала видению самих аборигенов. Показательно, что в фильме «Манганиния» главная героиня, оставшись единственной представительницей племени после его истребления, передает свои знания и умения маленькой белой австралийке [Звегинцева 2017: 121–122]. Однако этот вариант преемственности культурных традиций и ценностей не мог удовлетворять коренных жителей.

В киноленте «Тропы» (“Tracks”, 2013, реж. Джон Керран), снятой по одноименному автобиографическому роману Робин Дэвидсон<sup>1</sup>, главную героиню на пути через пустынные области Австралии сопровождает пожилой проводник-абориген, который почти не говорит по-английски, и девушке приходится понимать его объяснения интуитивно. Выразительные сцены их общения в фильме воспроизводят ситуацию 1970-х гг.: коренные австралийцы и их труднопроходимые земли остаются загадкой для потомков белых поселенцев. Скудная природная среда обитания дополняется нищей предметной обстановкой: старые машины, плохо устроенные лачуги, люди, живущие «на краю мира» и предоставленные сами себе, — стереотипная, хотя и реалистичная репрезентация аборигенов и их мира в игровом кино.

Королевская комиссия по расследованию случаев смерти аборигенов в отчете за 1991 г. рекомендовала средствам массовой информации разработать кодексы и политику освещения проблем коренных народов и организовать их обучение для работы в медиа. Эти рекомендации стали поворотным пунктом в телевизионной индустрии Австралии [A Short History]. За ним последовали изменения и в киноиндустрии. В 1993 г. Австралийская комиссия по кинематографии (AFC) заказала Ш. Макферсон и М. Поупу отчет «Содействие участию аборигенов

<sup>1</sup> В русском переводе: [Дэвидсон 1991].

и жителей островов Торресова пролива в кино- и телеиндустрии» (1992). По его итогам AFC учредила Отделение коренных народов, и таким образом аборигенное население получило доступ к технологиям, обучению и ресурсам, необходимым для написания, режиссуры и производства фильмов. В рамках первой инициативы в 1996 г. было выпущено шесть короткометражных фильмов под общим названием «От песка до целлулоида» (“From Sand to Celluloid”), героями которых стали представители аборигенных сообществ.

С появлением в 2000-х гг. крупных аборигенных медийных компаний<sup>1</sup>, а также с переходом на цифровые кинотехнологии коренные жители Австралии получили возможность представлять свою культуру самостоятельно [Пале, Другомилова 2021]. Первые работы имели малобюджетные форматы: документальные фильмы, репортажи, короткометражные видеофильмы. Однако им было трудно достичь широкой аудитории, которая предпочитает большие и зрелищные форматы. Таким значимым и зрелищным медиапродуктом стал художественный фильм «Десять лодок».

#### **«Десять лодок» — фильм для аборигенов (игровая реконструкция доконтактного прошлого)**

Фильм «Десять лодок» — первый австралийский полнометражный художественный фильм на туземном языке, созданный в 2006 г. голландско-австралийским режиссером Рольфом де Гиром (Rolf de Heer) в коллаборации с представителем аборигенного народа йолунгу Питером Джигирром (Peter Djigirr) и другими членами общины Рамингинин Центрального Арнемлинда (Arnhem Land). Кинолента была отмечена премиями Австралийского института кинематографии как новое явление в австралийском кинематографе. Для нас она представляет интерес в качестве художественного этнического кино, адресованного и аборигенному, и массовому зрителю.

Одна из важных новаций фильма — его тематика. Это первая австралийская кинолента о коренных жителях Австралии, которая не фокусируется на взаимодействии или столкновении общины аборигенов и белых поселенцев. Вместо этого привычного конфликта ее сюжет строится вокруг особенностей социальной жизни и повседневного быта аборигенов доконтактных времен. Над созданием фильма (от идеи и сценария до исполнения всех ролей) впервые работали представители аборигенного сообщества.

---

<sup>1</sup> Например, Imparja TV.

Кинокартина начинается с традиционной для австралийских устных текстов истории о двух братьях, которые отправляются на охоту: старший — более сведущий, младший — неопытный (тип «два брата, мужчина и мальчик, отправляются в путешествие») [Klapproth 2004: 219]. Рассказчик, роль которого сыграл известный аборигенный актер Дэвид Гулпилил, излагает историю братьев, их предков, случившуюся в сезон постройки каноэ и охоты за гусиными яйцами. Младший брат Даинди (Джейми Гулпилил) испытывает страсть к младшей жене старшего брата Миньгулулу (Питер Миньгулулу). Во время ежегодной экспедиции, на которую собираются охотники из разных племен, старший брат рассказывает младшему историю о том, как опасны неправильные чувства. История, о которой повествует Миньгулулу, произошла в мифическое время — время сновидений, поэтому она снята в цвете (хроматическая часть фильма), в отличие от недавнего прошлого, когда герои строят лодки, охотятся и старший брат рассказывает историю (ахроматическая часть фильма).

Это не единственный визуальный прием, используемый для временного разграничения. В ахроматическом нарративе преобладают общие и средние планы и групповые сцены. Действия героев в этой части фильма функциональны, а их набор невелик. Это производственные работы, снятые по большей части статичной камерой: сбор коры деревьев, выделка коры и постройка лодок (каноэ), постройка настилов для сна на деревьях, сбор яиц, охота, отдых, совместная еда, разговор [Ten Canoes]<sup>1</sup>. Связующее действие — рассказ старшего брата, который должен научить младшего правильному образу действий. В этой части почти нет драматизации. Показ производственных работ в общих планах создает впечатление документального фильма, подобного тем, которые в этих местах снимали антропологи. Это сходство подтверждает история создания фильма: визуальные образы каноистов были созданы по материалам архивных фотографий. Перед съемками Рольф де Гир изучал фотоколлекцию антрополога Дональда Томсона, запечатлевшего жизнь аборигенов в Арнемленде в 1930-х гг. (около 4000 снимков). Фотографии Томсона стали своего рода инструкцией в работе де Гира и сообщества Рамингинин по реконструкции каноэ, копей, хижин и стоянок. Одна из них была использована как отправная точка в визуализации истории — снимок десяти молодых людей йолнгу, которые, стоя каждый в своем каноэ, пробираются через болота Арафура. При ориентации на такие визуальные этнографические стандарты подлинность понима-

<sup>1</sup> Здесь и далее дается ссылка на версию фильма с закадровым переводом на русский и хронометражем описываемых сцен <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_ToEELi\\_xjM](https://www.youtube.com/watch?v=_ToEELi_xjM)>.

ется как верность прошлому, и фильм должен соответствовать тому, каким было это воображаемое прошлое до контакта [Thorner 2009: 519].

Цветное представление мифического времени соответствует стилистике художественного фильма: здесь много средних и крупных планов, фокусирующих внимание зрителя на внутренних переживаниях героев. Если главная история взаимоотношений братьев и членов племени разворачивается в цвете, то ахроматические сцены работают как паузы, во время которых Даинди обдумывает услышанное, а Миньгулулу предостерегает его от слишком поспешной оценки рассказа. Такие остановки в повествовании зрителю-аутсайдеру могут показаться ненужным затягиванием сюжета, поскольку никаких важных событий во время них не происходит. Рассказчик с самого начала предупреждает зрителей, что «истории [его] народа очень стары и порой требуются дни, чтобы их рассказать» [Ten Canoes: 12:48]. Повествование старшего брата длинно еще и потому, что перемежается с повседневной деятельностью. Паузы, которые он делает, заполняются рутинной работой, и это длящееся прошлое из-за своей будничности и традиционности совершаемых действий похоже на длящееся настоящее. Такой нарративный прием удлинения повествования, с одной стороны, характерен для устных аборигенных нарративов, а с другой — фиксирует внимание зрителя на быте коренных австралийцев.

Главный герой истории старшего брата — Риджимирарил, древний общий предок. У него было три жены: старшая Баналанджу (мудрая, занимавшая важное место в племени), средняя Навалингу (ревнивая, но сама часто заглядывавшаяся на других мужчин) и младшая Мунанджара, в которую был влюблен младший брат предка Иралпарил, жен еще не имевший. В течение всей истории Иралпарил ищет встреч с Мунанджарой, о чем известно и старшему брату, и всем жителям деревни и лагеря холостяков. Параллель между парами Риджимирарил — Иралпарил и Миньгулулу — Даинди очевидна с самого начала: в обоих случаях младший брат влюблен в младшую жену старшего. Помимо сюжетного совпадения в обоих случаях роли братьев играют одни и те же актеры. Таким образом задается параллельная структура повествования: одна и та же история происходит одновременно во времени сновидений и в недавнем прошлом с той лишь разницей, что первая история — это урок, который должен усвоить молодой потомок, чтобы порядок жизни не был нарушен.

Помимо главной сюжетной линии в повествовании развивается еще одна — появление в деревне чужака и последующее исчезновение второй жены Риджимирарила Навалингу. Муж-

чины племени увязывают между собой эти два события и начинают поиски женщины (традиционный тип «похищение»). Попытки найти Навалингу и отбить у предполагаемых похитителей не увенчиваются успехом, и Риджимиарил впадает в удручение. Он узнает от своего дяди, что Навалингу в соседней деревне, но считает, что жену убили, а дядя видел ее призрак. Когда чужак (по версии жителей деревни, колдун) появляется снова, Риджимиарил не выдерживает и убивает его. Как выясняется, это другой человек, мужчины соседней деревни находят тело убитого и требуют правосудия. Риджимиарил признается в содеянном и готов понести наказание — пройти «церемонию расплаты». Во время обряда кто-то из племени должен встать рядом с Риджимиарилом, в которого будут метать копья, это делает его брат Иралпарил. Риджимиарила ранят, и таким образом правосудие совершается. Раненого приносят в деревню, его состояние ухудшается, и после неудачной попытки колдуна «изгнать колдовство» Риджимиарил умирает. Его душа возвращается в «рай», где будет ждать своего нового рождения. Так в сюжет фильма вписывается важный принцип общественного уклада древних австралийцев — воздаяние за преступление в обрядовой форме. Церемония расплаты за убийство чужака имела вариации у разных аборигенных сообществ. В работе «Мир первых австралийцев» даны варианты этого обряда, называемого «суд испытанием» [Берндт, Берндт 1981: 270, 274].

В фильме фигурирует немало традиционных верований и обрядов аборигенов, описанных в этнографических исследованиях. Специальное место в сюжете отведено представлениям о влиянии магии на жизнь человека. Это рассказы о способностях колдуна и о влиянии злых духов, вера в черную магию, которую связывают с чужаком, обряды, совершаемые живущим в деревне колдуном. Непонятное для соплеменников беспокойное и агрессивное состояние Риджимиарила после неудачных поисков жены они склонны объяснять влиянием злых духов: если кто-то ведет себя опрометчиво, скорее всего, он заколдован или его душа похищена [Берндт, Берндт 1981: 252]. По версии рассказчика, Риджимиарил умирает вовсе не от раны, а из-за вселившихся злых духов. Колдун сообщает, что колдовство «слишком сильное», он не может спасти больного и тот умрет (традиционный тип «нападение / похищение злыми духами», в данном случае похищение души).

Риджимиарил исполняет перед духами танец смерти, который заканчивают двое воинов деревни [Ten Canoes: 1:14:00–1:16:57]. После смерти Риджимиарила оплакивают и готовят к похоронам: на его теле рисуют белой краской «образ его последнего пристанища», чтобы «дух нашел путь обратно», когда наступит

перерождение. Рассказчик сообщает, что церемония мертвых продлилась «многие дни и месяцы» [Ten Canoes: 1:25:12]. По свидетельству этнографов, на северо-востоке Арнемленда и на севере его центральной части погребальные церемонии были особенно впечатляющи и сложны [Берндт, Берндт 1981: 293]. В фильме саму церемонию не показывают, но она задана звуковым фоном — обрядовым пением. Рональд и Кэтрин Берндт упоминают, что похоронные песни Северо-Восточного Арнемленда имеют особый характер, в них идет речь о Стране мертвых, куда отправляются души умерших [Там же]. В фильме Риджмирарил хочет дослушать песню, которую ему поют соплеменники перед смертью [Ten Canoes: 1:18:16]. Дух Риджмирарила покидает тело и отправляется «в рай» — в воду, о которой в начале фильма говорится как о месте, где все души ожидают своей очереди родиться.

Вместе с тем мистические события в фильме не демонстрируются. Несмотря на вселение в героя злых духов, появление духов во время сцены смерти, путешествие души героя «в рай», в кадре эти явления не визуализируются, а задаются рассказчиком. Так, в сцене смерти рассказчик сообщает: «Смотрите, его предок входит в его сердце, чтобы освободить его душу» [Ten Canoes: 1:18:46], но зритель видит только Риджмирарила. Присутствие мистического только на вербальном уровне отличает фильм от привычного мейнстримного кинонарратива, где такие элементы визуализируют ради зрелищности. Такой «реалистичный», документальный способ повествования соответствует устной традиции аборигенов, воссоздает ситуацию рассказывания о деяниях предков и будит фантазию слушателей. Для аборигенного же зрителя визуальным воплощением мистического события становятся обрядовые танцы, во время которых и происходит общение с духами.

Возвращение второй жены Риджмирарила в момент его похорон подчеркивает ситуативность истории: хотя она была украдена, истинные виновники избежали наказания, а усилия героев привели к изменениям в их собственной жизни. Внезапное появление Навалингу — элемент драматизации, подчеркивающий роковое для главного героя стечение обстоятельств, несвойственный аборигенной традиции. Историю завершает спор старших жен о том, кто из них имеет приоритетное право на Иралпарила, унаследовавшего их от брата. Таким образом, Иралпарил не может сразу завладеть желанной Мунанджарой, потому что обязан соблюдать первенство старших жен (еще одна черта традиционного уклада). Этот итог становится моралью для Даинди, который ждал другого окончания рассказа, но понимает, что даже смерть старшего брата и наследование его жен не может стать решением его проблемы.

В исследовании особенностей нарратива аборигенов Австралии, построенном на анализе устной традиции жителей Западной пустыни, Д.М. Клапрот выделяет три структурных принципа в практике сторителлинга: 1) путешествие как принцип организации истории; 2) нарративное взаимодействие с концептами культурного ядра, которое реализуется в ситуациях, когда главных героев провоцируют действовать в нарушение принятых правил и иерархий; 3) следование, понимаемое как процесс ретроспективных открытий и восприятия рассказываемой истории [Klapproth 2004: 269–270].

Эти три принципа использованы в нарративе фильма. 1. История рассказывается в ходе путешествия — сезонного сбора мужчинами гусиных яиц. Рассказ длится столько же, сколько продолжается эта экспедиция и оканчивается вместе с ней. Однако исчерпание истории и конец коллективного действия не являются окончательным завершением: через год мужчины вновь встретятся в том же месте для сбора яиц, и будет рассказана новая история. 2. Важность культурных ценностей подчеркивается демонстрацией негативных последствий, возникших в результате неправильного поведения и несоблюдения внутригрупповой иерархии. Древний предок Риджимиарил попадает под власть злых духов, которые провоцируют его на неправильное поведение и в конечном счете ведут к гибели. Младший брат стремится заполучить младшую жену Риджимиарила, нарушая иерархию внутри семьи, но в итоге получает старших жен брата, которые заявляют свои права. Повествование должно научить другого молодого героя, Даинди, необходимости следовать культурным принципам: соблюдать иерархию, не нарушать принятый порядок. 3. Рассказчик выбирает стратегию ретроспективных открытий и обретаемого понимания, представляя слушателям обе истории эпизод за эпизодом и поясняя в дальнейшем, почему получилось так, а не иначе.

В фильме два рассказчика. Первый — главный, он излагает зрителю историю своего народа (Дэвид Гулпилл). Второй — один из героев этой истории, Миньгулулу. При этом он не имеет собственного голоса, главный рассказчик рассказывает за него. Это увеличивает временную дистанцию между зрителем и происходящим на экране. Роль рассказчика вполне традиционна, но описание событий, происходящих сразу в двух временах, можно рассматривать как прием современного сторителлинга, повышающий зрелищность сюжета. Так, рассказчик сообщает зрителю: «После обеда Миньгулулу дорасскажет историю, но мы с вами не будем ждать, потому что церемония расплаты вот-вот начнется» [Ten Canoes: 1:06:24]. Время в ахроматической части истории похоже на наше, оно длится одновременно с нашим временем (временем зрителя), поэтому

рассказчик пересказывает в рассказываемую историю и возвращается к двум братьям на охоте только после ее окончания.

Закадровый голос — это еще и информатор (инсайдер), вводящий непосвященного зрителя в смыслы чужой культуры. Он объясняет ему ценности народа йолнгу, в том числе иерархию между поколениями и полами, авторитет старейшин, примат родства, значение магического странствия душ. В традиционных устных рассказах аборигенов особую роль играли разнообразные речевые средства, которые дополняют создаваемые образы: модуляции голоса рассказчика, темп, интонации [Klapproth 2004: 221]. Однако в фильме фигура рассказчика замещена закадровым голосом. Решение вывести рассказчика за кадр, возможно, вызвано желанием адаптировать нарративную структуру к правилам западного сторителлинга: в современном игровом кинематографе закадровый рассказ от автора или от первого лица достаточно распространен. В то же время присутствие в кадре рассказчика, ведущего повествование сразу от двух лиц, могло затруднить восприятие фильма для инокультурной аудитории.

Принцип подбора актеров для съемок был ориентирован на ценности сообщества Рамингинин: на роли женатых персонажей фильма выбирали актеров, которые тоже были женаты или как минимум помолвлены, чтобы их отношения соответствовали правильным отношениям родства [Thorner 2009: 520].

### **Кросс-культурный диалог**

Фильм был выпущен в трех версиях для трех разных аудиторий. В основной версии диалоги на языке йолнгу сопровождаются английскими субтитрами, закадровый рассказчик (Дэвид Гулпилл) также говорит на английском с аборигенным акцентом. В другой версии диалоги на йолнгу и закадровый голос на языке мандалпингу сопровождаются английскими субтитрами. Третья версия — на языке йолнгу и на языках исполнителей ролей (не все актеры говорили на йолнгу) без субтитров. Именно третья версия показывалась на открытом воздухе в Рамингинине до всех публичных показов готового фильма [Huijser, Collins-Gearing 2007], будучи предназначена аборигенному зрителю.

Для широкой аудитории фильм сразу дает установку на инаковость истории: первые слова рассказчика обращены к зрителю, не являющемуся йолнгу: «Это не ваша история, это моя история. Но это хорошая история» [Ten Canoes: 1:26]. Очевидно, что именно англоязычная версия фильма предназначена для инокультурной аудитории. Речь с аборигенным акцентом маркирует «чужую» для англоязычного зрителя историю. Рассказчик

дает зрителю обширный устный экскурс в систему традиционных представлений аборигенов и делает пояснения всех «странных» с точки зрения такого зрителя моментов в фильме — действий героев, обрядов, даже их образа мысли.

Режиссер картины Рольф де Гир довольно подробно говорит в интервью о процессе коллаборации с этнокультурным сообществом Рамингинин. В частности, он объясняет выбор «этнографического» способа визуализации, который был определен визуальным автостереотипом аборигенов: «Для них [членов общины] старые времена воплощены в фотографиях Томсона. Что они хотели сделать, так это изобразить старые времена <...> нужно было в некотором смысле понимать это довольно буквально, чтобы они убедились, что это точно. Классический снимок десяти каноистов наиболее широко известен в сообществе, и если бы они не видели именно его, он [фильм] не был бы точным» [Rutherford 2013: 141]. Визуальный реализм с правдоподобными этнографическими деталями был обеспечен задокументированными свидетельствами этнографов и антропологов.

В то же время создатели фильма отмечают, что сама история — сбор гусиных яиц — абсолютно не драматичная в парадигме западного кинематографа. Задача заключалась в том, чтобы создать историю, которая не только отвечала бы вкусам и требованиям местной аудитории, но и удовлетворяла бы западную аудиторию, т.е. необходимо было рассказать аборигенную историю по правилам западного сторителлинга [Huijser, Collins-Gearing 2007: 8]. Отсюда сложное построение сюжетных линий и их структурные особенности. Де Гир также говорил о сложности адаптации аборигенного стиля повествования, который он называет «каскадным повторением», заключающимся в многократном воспроизведении фрагментов рассказа при добавлении какого-то нового элемента, уточняющего действие или контекст. Режиссер отмечает, что для зрителя, привыкшего к современному западному стилю сторителлинга, отличающемуся динамичностью, это «болезненный способ повествования» [Starrs 2007: 6]. Однако он сохранил его в фильме (в рассказе Гулпилила) как один из признаков подлинности аборигенного нарратива. Этот прием анализирует в своем исследовании устных текстов аборигенов Западной пустыни Д.М. Клапрот [Klaproth 2004: 221–235].

Часть исследователей и критиков фильма разделяют позицию Д.Б. Старра, писавшего, что «Десять лодок» — это «аборигенный фильм, рассказывающий аутентичную аборигенную историю в аутентичной аборигенной манере» [Starrs 2007: 6]. Однако, рассмотрев совокупность приемов и смыслов, которые легли

в основу фильма, стоит согласиться с мнением, что это скорее гибридная работа, которая «заново изобретает пространство между культурами коренных и некоренных народов» [Huijser, Collins-Gearing 2007: 7].

Для создания интерпретационного контекста вокруг фильма были использованы разнообразные дискурсивные средства: интервью де Гира и другие информационные материалы пресскита, выпущенного к премьере, специально созданные сайты для коммуникации с заинтересованной частью зрителей. В феврале-марте 2006 г. в музее Южной Австралии (Аделаида) работала выставка «Тринадцать лодок» (“Thirteen Canoes”), на которой были представлены произведения трех поколений художников народа ганалбингу. Название выставки намеренно сделано созвучным названию фильма и отсылало к вышеупомянутой серии фотографий Дональда Томпсона. Это мероприятие привлекло дополнительное внимание к аборигенной культуре и сработало на расширение информационного и культурного контекста вокруг мировой премьеры фильма, состоявшейся 19 марта 2006 г. в рамках кинофестиваля в Аделаиде (The Adelaide Film Festival) [Starrs 2007: 9].

Дополнительным каналом коммуникации стали веб-сайты, посвященные как самому фильму, так и сюжетам о первых австралийцах на канале SBS<sup>1</sup>. На веб-сайте “Ten Canoes” было размещено двадцатистраничное методическое пособие по визуальной антропологии для студентов и всех интересующихся с разъяснениями, как интерпретировать этнографические фотографии, отдельные факты из фильма и представленную культуру аборигенов в целом. Онлайн-приложение на сайте позволяло делать клипы на основе кадров из фильма, создавая собственные краткие версии нарратива [Vanderknyff 2009: 521]. Новые возможности интерактивного взаимодействия с материалами фильма расширяют пространство кросс-культурного диалога: более детализированное знакомство с героями, фактами, предметами культуры делают их более понятными для инокультурной аудитории. Сайт «Двенадцать лодок»<sup>2</sup> стал продолжением инициативы создателей фильма. Этот видеопроект предназначен прежде всего для местной австралийской молодежной аудитории, однако у него есть две версии — на языке йолнгу и на английском, что делает его доступным для инокультурной аудитории. На сайте можно получить визуальную информацию о культуре аборигенов Рамингинина.

---

<sup>1</sup> SBS: First Australians <<http://www.sbs.com.au/firstaustralians/>> и другие, сейчас уже недоступные.

<sup>2</sup> Twelve Canoes <<http://www.12canoes.com.au/>>.

Фильм «Десять лодок» привлек внимание и русскоязычной аудитории<sup>1</sup>. Подтверждением непрозрачности кинонарратива можно считать интерес к вариантам его интерпретации, например в программе «Деконструкция» с антропологом-популяризатором Станиславом Дробышевским [Деконструкция 2019]. В серии передач антрополог дает заинтересованной аудитории необходимый минимум антропологических и этнографических знаний, позволяющий верно интерпретировать сюжетные элементы фильмов с этническим содержанием. В указанном выпуске Дробышевский подробно рассказывает об особенностях аборигенной мифологии, мировосприятия, материальной культуры и социальных отношений, представленных в фильме, которые он характеризует как «уровень верхнего палеолита и ниже». Этот комментарий интересен еще и тем, что фильм оценивается (возможно, излишне категорично) как достоверное воспроизведение антропологических знаний о древнем обществе коренных австралийцев, однако его автор излишне примитивизирует сюжет и культурные реалии<sup>2</sup>. Множество просмотров программы и комментариев к ней свидетельствуют об интересе к таким объяснениям и их востребованности у аудитории, мало знакомой с австралийским этнографическим материалом. Чуть позже вышло продолжение программы — «Постдеконструкция со Станиславом Дробышевским. Фильм “Десять лодок”. Ответы на вопросы», где комментарии к фильму были расширены [Постдеконструкция 2020].

Отдельные комментарии русскоязычной аудитории фильма «Десять лодок» вызывают интерес как пример восприятия кинонарратива инокультурной аудиторией. В одном из них автор подчеркивает неудачную, на его взгляд, манеру повествования (у этой рецензии 20 отметок «полезно»), а именно «беспрестанное акцентирование внимания на второстепенных мелочах» (Andron, 11.04.2011) [Кинопоиск]. Это наблюдение подтверждает существенную разницу между западным и аборигенным принципом организации сторителлинга (например, «каскадное повторение элементов повествования»). Остальные отзывы преимущественно положительные [Кинопоиск; Окко; Отзовик], в качестве достоинств фильма в них подчеркивается «документальное» отображение жизни австралийских аборигенов, географическая и культурная экзотика, экскурс в первобытную историю.

<sup>1</sup> Фильм «Десять лодок» доступен в русском дубляже на канале YouTube, а также на сайтах российских онлайн-кинотеатров, например «Окко».

<sup>2</sup> Подход Дробышевского к интерпретации содержания этнических кинофильмов с позиции антропологического и этнографического анализа служит примером ограниченного взгляда «антрополога-аутсайдера», критикуемого сегодня аборигенными кинематографистами.

## Выводы

Созданный в межкультурной коллаборации фильм «Десять лодок» представляет собой оригинальное и по многим характеристикам уникальное аудиовизуальное произведение в жанре этнического игрового кино. Визуально и содержательно фильм воспринимается как этнический: в нем широко представлены предметы материальной культуры (пища, одежда, элементы домашнего и традиционного хозяйственного обихода); изображены обычаи, ритуальные формы поведения, связанные с восстановлением нарушенного порядка и состоянием перехода (обряды смерти); использованы сюжеты и образы устных нарративов (путешествие двух братьев, похищение, вмешательство злых духов); музыка и шумы формируют звуковой образ культуры аборигенов.

Помимо этих характеристик, которые встречаются и в мейнстримном кино, в фильме «Десять лодок» есть и более важные характеристики этнического кино: герои и их исполнители относятся к аборигенному сообществу, диалоги и закадровый текст даны на языке аборигенов, в структуре повествования использованы особенности аборигенных нарративов. К последним следует отнести следующие: 1) путешествие как принцип организации истории; 2) нарративное взаимодействие с концептами культурного ядра как принцип тематической организации, обеспечивающий этический смысл истории; 3) процесс ретроспективных открытий как принцип развития сюжета, временные перескоки в повествовании, отличающие его от линейного повествования в западных нарративах; 4) аборигенный стиль «каскадного повторения повествования».

Тематика фильма (история из доконтактного прошлого аборигенов), структура нарратива, отвечающая аборигенному стилю повествования, звуковое оформление — диалоги и рассказ (в разных киноверсиях) на аборигенных языках, отказ от приемов мейнстримного сторителлинга, которые обеспечивают большую зрелищность (визуализация магического), следование принципам родственных отношений в ходе съемок (соблюдение брачных уз между актерами и их персонажами) — все это работает на создание такой истории и таких образов аборигенов, которые отвечают их запросам. Это новый вариант репрезентации аборигенной культуры и самих аборигенов, резко отличающийся от предыдущих, которые определялись колониальной и постколониальной тематикой. Фильм «Десять лодок» рассказывает не об угнетаемых, испытывающих лишения, обделенных и вытесненных на обочину современного мира, а о независимых и самодостаточных людях. Это аборигенное кино для себя, а не для «других».

В то же время тематическое новаторство фильма и его аутентичность создают некоторое препятствие для кросс-культурного диалога с широкой аудиторией. В качестве культурного посредника фильм нуждается в том, что может расширить его смысловой контекст и обеспечить понимание и восприятие инокультурной аудиторией. Для этого создано несколько версий фильма для разных аудиторий, а также использованы коммуникативные технологии: художественная выставка, приуроченная к премьере и посвященная культуре аборигенов и ее современному состоянию, пресс-кит с информационными материалами, онлайн-проекты просветительского и творческого характера. Все эти мероприятия способствовали созданию условий для кросс-культурного диалога и признанию фильма глобальной аудиторией. Для австралийского кинематографа и аборигенных медиа кинолента «Десять лодок» стала культурным прецедентом, открывающим новые возможности для развития игрового этнического кино.

### Источники

- Берндт З., Берндт К.* Мир первых австралийцев / Пер. с англ. В.А. Жерновой, В.М. Кудиновой. М.: Наука, 1981. 448 с.
- Деконструкция — Десять лодок (рассказывает Станислав Дробышевский) // YouTube. Кино-Театр.Ру. 2019, 19 нояб. <<https://www.youtube.com/watch?v=qayeXDxYV5o/>>.
- Дэвидсон Р.* Путешествия никогда не кончаются. М.: Мысль, 1991. 218 с.
- [Кинопоиск] Десять лодок (2006) // Кинопоиск. <[https://www.kinopoisk.ru/film/232684/?utm\\_referrer=www.google.com](https://www.kinopoisk.ru/film/232684/?utm_referrer=www.google.com)>.
- [Окко] Рецензии и отзывы на фильм «Десять лодок» (2006) // Онлайн-кинотеатр «Окко». <<https://okko.tv/movie/ten-canoes/reviews>>.
- [Отзовик] Фильм «Десять лодок» (2006) — отзывы // «Отзовик». <[https://otzovik.com/reviews/film\\_desyat\\_lodok\\_2006/](https://otzovik.com/reviews/film_desyat_lodok_2006/)>.
- Постдеконструкция со Станиславом Дробышевским. Фильм «Десять лодок». Ответы на вопросы // YouTube. Театр.Ру. 2020, 16 мая. <<https://www.youtube.com/watch?v=IKBNcp-MOnE>>.
- Фестиваль этнических и локальных фильмов и пьес начнется с Москвы // Год Литературы. 2022, 11 нояб. <<https://godliterature.ru/articles/2022/11/07/festival-etnicheskih-i-lokalnyh-filmov-i-pes-nachnetsia-s-moskvu>>.
- A Short History of Indigenous Filmmaking // Australian Screen an NFSA Website. <<https://aso.gov.au/titles/collections/indigenous-filmmaking/>>.
- “Ten Canoes” [закадровый перевод на русский] // YouTube. 2014, 5 сент. <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_ToEELi\\_xjM](https://www.youtube.com/watch?v=_ToEELi_xjM)>.

### Библиография

- Александров Е.В.* Центростремительный вектор в безграничьи визуальной антропологии // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 11–28. doi: 10.17223/2312461X/17/2.

- Анашкин С.* Буряткино и бурятское этно // Искусство кино. 2013, 18 апр. <<https://old.kinoart.ru/blogs/buryatkinо-i-buryatskoe-etno>>.
- Горохова А.И.* Звуковое пространство в этнокино о якутском севере // Арктика XXI век. Гуманитарные науки. 2021. № 2 (24). С. 39–46.
- Звегинцева И.А.* Кинематограф Австралии и Новой Зеландии: Учеб. пособ. М.: ВГИК, 2017. 305 с.
- Малиновский Б.* Избранное: Аргонавты западной части Тихого океана. М.: РОССПЭН, 2004. 552 с.
- Пале С.Е., Другомилова М.А.* Образ аборигенов Австралии в отражении современных СМИ // Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития. 2021. Т. 2. № 2 (51). С. 232–242. doi: 10.31696/2072-8271-2021-2-2-51-232-242.
- Перевалова Е.В.* Этничность в кино: ненцы, ханты и манси на экране // Кунсткамера. 2018. № 2. С. 184–192. doi: 10.31250/2618-8619-2-184-192.
- Соколова А.Н.* Содержание понятия «этническая живопись»: к постановке проблемы // Культура и искусство. 2021. № 9. С. 1–17. doi: 10.7256.2454-0625.2021.9.36273.
- Чистякова В.О.* Визуальная антропология в системе cultural sciences // Вестник РГГУ. Сер.: Философия. Социология. Искусствоведение. 2014. № 14 (136). С. 200–213.
- Asch T., with Cordoza J.I., Caballero H., Bortoli J.* The Story We Now Want to Hear Is Not Ours to Tell: Relinquishing Control Over Representation: Toward Sharing Visual Communication Skills with the Yanomami // Visual Anthropology Review. 1991. Vol. 7. No. 2. P. 102–106.
- Bauman R.* Story, Performance and Event: Contextual Studies of Oral Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. X+130 p.
- Chalfen R.* Differentiating Practices of Participatory Visual Media Production // Margolis E., Pawels L. (eds.). The SAGE Handbook of Visual Research Methods. L.: Sage, 2011. P. 186–200. doi: 10.4135/9781446268278.n10.
- Chiozzi P.* Beyond the Ethnographic Film? Visual Anthropology and the Promotion of Intercultural Dialogue // Культурологический журнал. 2012. № 4 (10). С. 1–14.
- Debenham J.* Celluloid Subjects to Digital Directors: Changing Aboriginalities and Australian Documentary Film, 1901–2017. Oxford; N.Y.: Peter Lang, 2020. XVI+232 p.
- Foley D.* Leadership: The Quandary of Aboriginal Societies in Crises, 1788–1830, and 1966 // Macfarlane I., Hannah M. (ed.). Transgressions: Critical Australian Indigenous Histories. Canberra: ANU ePress, 2007. P. 177–192.
- Horton D.* (ed.). Encyclopaedia of Aboriginal Australia: Aboriginal and Torres Strait Islander History, Society and Culture: In 2 vols. Canberra: Aboriginal Studies Press, 1994. Vol. 1. XXXIII+1340 p.
- Huijser H., Collins-Gearing B.* Representing Indigenous Stories in the Cinema: Between Collaboration and Appropriation // The International Journal of Diversity in Organizations, Communities and Nations. 2007. Vol. 7. No. 3. P. 1–10. doi: 10.18848/1447-9532/CGP/v07i03/39400.

- Jacknis I.* Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film // *Cultural Anthropology*. 1988. Vol. 3. No. 2. P. 160–177. doi: 10.1525/can.1988.3.2.02a00030.
- Klapproth D.M.* Narrative as Social Practice: Anglo-Western and Australian Aboriginal Oral Traditions. Berlin; N.Y.: Mouton de Gruyter, 2004. XIII+456 p. (Language, Power, and Social Process. Vol. 13).
- Lempert W.* Telling Their Own Stories: Indigenous Film as Critical Identity Discourse // *The Applied Anthropologist*. 2012. Vol. 32. No. 1. P. 23–32.
- McCredden L.* *Ten Canoes*: Engaging Difference // *Studies in Australasian Cinema*. 2012. Vol. 6. No. 1. P. 45–56. doi: 10.1386/sac.6.1.45\_1.
- Rutherford A.* *Ten Canoes* as “Inter-Cultural Membrane” [Interview with Rolf de Heer] // *Studies in Australasian Cinema*. 2013. Vol. 7. No. 2–3. P. 137–151. doi: 10.1386/sac.7.2-3.137\_1.
- Sherzer J.* A Discourse-Centered Approach to Language and Culture // *American Anthropologist*. New Series. 1987. Vol. 89. No. 2. P. 295–309. doi: 10.1525/aa.1987.89.2.02a00010.
- Starrs D.B.* The Authentic Aboriginal Voice in Rolf de Heer’s “Ten Canoes” (2006) // *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*. 2007. Vol. 7. No. 3. P. 1–10. <<https://eprints.qut.edu.au/9366/>>.
- Thorner S.* *Ten Canoes* // *American Anthropologist*. 2009. Vol. 111. No. 4. P. 519–521. doi: 10.1111/j.1548-1433.2009.01160.x.
- Vanderknyff J.* SBS: First Australians; *Ten Canoes* // *American Anthropologist*. 2009. Vol. 111. No. 4. P. 521–522.

---

## **Aboriginal Cinema for Aboriginal People: The Australian Feature Film “Ten Canoes” as a Phenomenon of Ethnic Cinema**

**Svetlana Glazkova**

St Petersburg State Institute of Film and Television  
13 Pravdy Str., St Petersburg, Russia  
svetlagl@mail.ru

In the first decades of the 21st century there began in different countries the production of documentaries and feature films in the creation of which there took part representatives of a wide variety of sociocultural communities that were previously only objects of ethnographic research or an exotic ethnic component of mainstream feature films. Documentary and feature films help such communities form their own ethnic identity and build cross-cultural dialogue with representatives of other cultures. However, ethnic film narratives

may not offer complete transparency to foreign audiences unfamiliar with the social and cultural realities depicted in such films. The article offers an analysis of this conflict using the example of the Australian feature film “Ten Canoes,” filmed with the active participation of the Aboriginal people in 2006. The film is addressed to two audiences at once: it offers an authentic story about Aborigines for Aborigines, but as a screen media product it is also addressed to a wider audience, far from the cultural realities of the Aboriginal people of Australia. To create a balance between indigenous and foreign audiences, the filmmakers use a number of narrative and discursive strategies that adapt ethnic characteristics to the standard of mainstream screen culture.

Keywords: ethnic / ethnographic cinema, visual anthropology, cross-cultural dialogue, Aboriginal people, Australia, “Ten Canoes”.

### References

- Aleksandrov E. V., ‘Tsentrostremitelnyy vektor v bezgranichyi vizualnoy antropologii’ [A Centripetal Vector in the Boundlessness of Visual Anthropology], *Sibirskie istoricheskie issledovaniya*, 2017, no. 3, pp. 11–28. (In Russian). doi: 10.17223/2312461X/17/2.
- Anashkin S., ‘Buryatkinno i buryatskoe etno’ [“BuryatKino” and Buryat Ethno], *Iskusstvo kino*, 2013, April 18. <<https://old.kinoart.ru/blogs/buryatkinno-i-buryatskoe-etno>>. (In Russian).
- Asch T., with Cordoza J. I., Caballero H., Bortoli J., ‘The Story We Now Want to Hear Is Not Ours to Tell: Relinquishing Control Over Representation: Toward Sharing Visual Communication Skills with the Yanomami’, *Visual Anthropology Review*, 1991, vol. 7, no. 2, pp. 102–106.
- Bauman R., *Story, Performance and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, X+130 pp.
- Chalfen R., ‘Differentiating Practices of Participatory Visual Media Production’, Margolis E., Pawels L. (eds.), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. London: Sage, 2011, pp. 186–200. doi: 10.4135/9781446268278.n10.
- Chiozzi P., ‘Beyond the Ethnographic Film? Visual Anthropology and the Promotion of Intercultural Dialogue’, *Kulturologicheskiy zhurnal*, 2012, no. 4 (10), pp. 3–14.
- Chistyakova V., ‘Vizualnaya antropologiya v sisteme cultural sciences’ [Visual Anthropology in the System of Cultural Sciences], *Vestnik RGGU, series: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie* [Philosophy. Sociology. Art History], 2014, no. 14 (136), pp. 200–213. (In Russian).
- Debenham J., *Celluloid Subjects to Digital Directors: Changing Aboriginalities and Australian Documentary Film, 1901–2017*. Oxford; New York: Peter Lang, 2020, XVI+232 pp.
- Foley D., ‘Leadership: The Quandary of Aboriginal Societies in Crises, 1788–1830, and 1966’, Macfarlane I., Hannah M. (ed.), *Transgressions: Critical Australian Indigenous Histories*. Canberra: ANU ePress, 2007, pp. 177–192.

- Gorokhova A. I., 'Zvukovoe prostranstvo v etnokino o yakutskom severe' [Sound in the Ethnographic Film about Yakut North], *Arktika XXI vek. Gumanitarnye nauki*, 2021, no. 2 (24), pp. 39–46. (In Russian).
- Horton D. (ed.), *Encyclopaedia of Aboriginal Australia: Aboriginal and Torres Strait Islander History, Society and Culture*, in 2 vols. Canberra: Aboriginal Studies Press, 1994, vol. 1, XXXIII+1340 pp.
- Huijser H., Collins-Gearing B., 'Representing Indigenous Stories in the Cinema: Between Collaboration and Appropriation', *The International Journal of Diversity in Organizations, Communities and Nations*, 2007, vol. 7, no. 3, pp. 1–10. doi: 10.18848/1447-9532/CGP/v07i03/39400.
- Jacknis I., 'Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film', *Cultural Anthropology*, 1988, vol. 3, no. 2, pp. 160–177. doi: 10.1525/can.1988.3.2.02a00030.
- Klapproth D. M., *Narrative as Social Practice: Anglo-Western and Australian Aboriginal Oral Traditions*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2004, XIII+456 pp. (Language, Power, and Social Process, vol. 13).
- Lempert W., 'Telling Their Own Stories: Indigenous Film as Critical Identity Discourse', *The Applied Anthropologist*, 2012, vol. 32, no. 1, pp. 23–32.
- Malinowski B., *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge, 1922, XXXII+527 pp.
- McCredden L., 'Ten Canoes: Engaging Difference', *Studies in Australasian Cinema*, 2012, vol. 6, no. 1, pp. 45–56. doi: 10.1386/sac.6.1.45\_1.
- Pale S. E., Drugomilova M. A., 'Obraz aборигенов Австралии v oтразhenii совremennykh SMI' [The Image of the Aboriginal Australians in the Reflection of Modern Media], *Yugo-Vostochnaya Aziya: aktualnyye problemy razvitiya*, 2021, vol. 2, no. 2 (51), pp. 232–242. (In Russian). doi: 10.31696/2072-8271-2021-2-2-51-232-242.
- Perevalova E. V., 'Etnichnost v kino: nentsy, khanty i mansi na ekrane' [Ethnicity in Cinema: Nenets, Khanty and Mansi on the Screen], *Kunstkamera*, 2018, no. 2, pp. 184–192. (In Russian). doi: 10.31250/2618-8619-2-184-192.
- Rutherford A., 'Ten Canoes as "Inter-Cultural Membrane" [Interview with Rolf de Heer]', *Studies in Australasian Cinema*, 2013, vol. 7, no. 2–3, pp. 137–151. doi: 10.1386/sac.7.2-3.137\_1.
- Sherzer J., 'A Discourse-Centered Approach to Language and Culture', *American Anthropologist*, new series, 1987, vol. 89, no. 2, pp. 295–309. doi: 10.1525/aa.1987.89.2.02a00010.
- Sokolova A. N., 'Soderzhanie ponyatiya "etnicheskaya zhivopis": k postanovke problemy' [Content of the Concept of "Ethnic Painting": Articulation of the Problem], *Kultura i iskusstvo*, 2021, no. 9, pp. 1–17. (In Russian). doi: 10.7256.2454-0625.2021.9.36273.
- Starrs D. B., 'The Authentic Aboriginal Voice in Rolf de Heer's "Ten Canoes" (2006)', *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, 2007, vol. 7, no. 3, pp. 1–10. <<https://eprints.qut.edu.au/9366/>>.
- Thorner S., 'Ten Canoes', *American Anthropologist*, 2009, vol. 111, no. 4, pp. 519–521. doi: 10.1111/j.1548-1433.2009.01160.x.

Vanderknyff J., 'SBS: First Australians; Ten Canoes', *American Anthropologist*, 2009, vol. 111, no. 4, pp. 521–522.

Zvegintseva I. A., *Kinematograf Avstralii i Novoy Zelandii* [The Cinematography of Australia and New Zealand]: A textbook. Moscow: S. A. Gerasimov All-Russian University of Cinematography Press, 2017, 305 pp. (In Russian).