

«КАЗЫМСКИЙ ПЕРЕВОРОТ»: К ИСТОРИИ ПЕРВОГО ВИЗУАЛЬНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО ПРОЕКТА В РОССИИ

Елена Сергеевна Данилко

Аннотация. В августе 1991 г. в Западной Сибири, в поселке Казым Ханты-Мансийского округа, известным канадским антропологом Асеном Баликси (Asen Balikci) и его американским коллегой Марком Бэджером (Mark Badger) совместно с российскими исследователями был организован полевой семинар для представителей коренных северных народов. Это был первый проект по визуальной антропологии в России. Семинар спровоцировал интерес к новому междисциплинарному направлению на стыке науки и искусства, что впоследствии способствовало постепенному формированию визуально-антропологического сообщества в нашей стране. Попытка разобраться, какова была методологическая основа семинара, а также желание восстановить событийную канву тех далеких августовских дней, понять их значение для дней сегодняшних и послужили поводом для написания настоящей статьи. Помимо опубликованных источников автором использовались материалы интервью с участниками казымского семинара.

Ключевые слова: визуальная антропология, индигенное кино, визуальная коммуникация, коренные народы Севера, поселок Казым

Введение

Летом 1991 г., как раз в дни августовского путча, в поселке Казым Ханты-Мансийского округа происходили события весьма далекие от политических проблем перестроечной России, но, можно сказать, революционные для ее научного гуманитарного сообщества. Известным канадским антропологом Асеном Баликси (Asen Balikci) и его американским коллегой Марком Бэджером (Mark Badger) совместно с российскими исследователями здесь был организован полевой семинар для представителей коренных северных народов. Это был первый проект по визуальной антропологии в России¹. Спровоцировав интерес к новому междисциплинарному направлению на стыке науки и искусства, семинар имел важные последствия для формирования визуально-антропологического сообщества в нашей стране.

Вместе с тем, ограничившись лишь краткими упоминаниями о значимости казымского мероприятия, московские участники, к сожалению, не составили его сколько-нибудь подробного описания (Александров 2003: 6–7).



Фото 1. Марк Бэдджер и Асен Баликси в Казыме. 1991 г.
Кадр из видеосъемки Е.В. Александрова

Статья же, написанная инициаторами семинара спустя несколько лет после завершения проекта и изданная на английском языке в Копенгагене, оказалась малодоступной для российского читателя (Balicki, Badger 1995). Возможно, поэтому впоследствии этот проект стали напрямую уподоблять известному исследованию Сола Уорта (Sol Worth) и Джона Адэра (John Adair) «Навахо снимают себя» (Ильбейкина 2014; Трушкина 2015)². Тогда как сами А. Баликси и М. Бэдджер писали о таком сходстве с определенной осторожностью: «В некотором роде мы не разделяли исследовательских целей Сола Уорта и Джона Адэра. Полагая, что конечным результатом станет создание этнографического видеоархива, мы фокусировались при преподавании на подготовке наших учеников к решению этих задач» (Balicki, Badger 1995: 43–44)³. То есть их подход имел, скорее, прикладную и образовательную направленность, что логически роднило его с другим известным проектом, осуществленным А. Баликси среди эскимосов-нетилик (Баликси 2002). Об этом, кстати, говорится и при описании целей казымского семинара, обозначенных следующим образом:

- краткое обучение этнографическим полевым методам, которые недавно применялись в северной части аборигенной Америки;
- обучение стандартам «наблюденческого кино» применительно как к съемке, так и к монтажу;
- производство этнографических видеосюжетов индигенными студентами на местном материале по их выбору (Balicki, Badger 1995: 39).

Вместе с тем сама идея передачи камеры в руки представителей аборигенных народов для запечатления собственной культуры, а затем

реализация различных проектов, основанных на этой идее, стали возможны уже после эксперимента С. Уорта и Д. Адэра. Поэтому не будем настаивать, что казымский семинар был совершенно с ним не связан. Именно попытка разобраться, какова его методологическая основа, а также желание восстановить событийную канву тех далеких августовских дней, понять их значение для дней сегодняшних и послужили написанию настоящей статьи. Помимо опубликованных источников мною использовались материалы интервью с участниками школы Тимофеем Алексеевичем Молдановым и Евгением Васильевичем Александровым, за которые, пользуясь случаем, мне хотелось бы выразить им благодарность.

«Эскимосы – такие же, как бостонские янки...»

Итак, каковы же были методы, «использованные в северной части аборигенной Америки» и перенесенные в Западную Сибирь? Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к событиям, происходившим задолго до тревожных российских 1990-х.

Принесшая Асену Баликси международную известность серия из девяти фильмов об эскимосах-нетсилик зародилась, что интересно, за несколько лет до эксперимента Уорта–Адэра с навахо. Это была часть большого образовательного проекта, ставшего реакцией на запуск первого советского спутника в 1956 г. Событие бурно обсуждалось в американском обществе, и был поставлен вопрос о преодолении отставания США от Советского Союза в области науки и образования. Началось широкое финансирование новых программ сначала в области точных наук, а затем и гуманитарных. Последние во многом опирались на теории профессора Джерома Сеймура Брюнера (Jerome Seymour Bruner), специалиста в области когнитивной психологии из Гарварда, предлагавшего строить обучение не на стандартных учебниках, а на деятельности и самостоятельном анализе (Баликси 2001: 68).

В 1962 г. Баликси, который занимался в это время изучением эскимосов нетсилик, проживающих в районе Пелли Бей вдоль арктического побережья Канады, предложили организовать и провести съемки, необходимые для создания визуальных материалов к учебному курсу под названием «Человек: Курс изучения» (MACOS)⁴ и адаптированного для пятого класса школы.

Фильмы должны были отражать традиционную культуру эскимосов, что зачастую требовало реконструкции, при этом материал следовало представить таким образом, чтобы он был понятен школьникам без комментария и субтитров. Сверхзадачей курса являлось утверждение единства человеческой природы. «Живущие среди снега и льдов на краю мира эскимосы, – писал Баликси, – остаются такими же людьми,

как бостонские янки... Моей задачей было представить эскимосов обычными людьми, чтобы американские школьники смогли осознать их человечность и соотнести ее со своей собственной» (Баликси 2002).



Фото 2. Асен Баликси во время полевых исследований среди эскимосов нетсилик.
Кадр из фильма Рольфа Хусмана «Профессиональный иностранец»

Описанная идейная платформа сформировалась из принципов культурного релятивизма, предложенных Францем Боасом (Franz Boas). Здесь я имею в виду, прежде всего, отказ от эволюционистских концепций и переноса своих оценок на представителей других культур (Боас 1997). Она разделялась поколением его последователей и учеников. Так, слова Баликси практически совпадают с высказываниями Маргарет Мид (Margaret Mead): «Полученные знания привили в нас чувство уважения к изучаемому народу. Каждый народ состоит из полноценных человеческих существ, ведущих образ жизни сопоставимый с нашим собственным, людей, обладающих культурой, сравнимой с культурой любого другого народа» (Мид 1988: 9).

Как раз подходы Мид к этнографической съемке, сформулированные ею исходя из своего опыта, и были использованы в эскимосском проекте Баликси. Они же, соответственно, должны были во многом определять обучение участников на казымском семинаре. Если говорить коротко, эти принципы сводились к следующему:

- приоритет научного содержания над кинематографической формой;
- отказ от заранее заданного сценария;
- стремление сохранить как можно больше информации на пленке;
- включенность антрополога во все этапы создания фильма – от съемки до монтажа;

– наконец, целостный подход, в соответствии с которым «антрополог должен использовать возможности синтеза образа, в противоположность линейной структуре письменного изложения. Здесь можно рассматривать два метода целостного отображения. Первый нацелен на сбор информации о культурных чертах в различных ракурсах данной культуры. Второй предполагает предпочтение центральных элементов культуры («культурное ядро» Дж. Стюарда), располагая вторичные элементы вокруг ядра» (Баликси 2002).

Впоследствии хотя Баликси и пишет о сложностях, возникающих в ходе воплощения методологических принципов Мид на практике, которые, скорее, предназначались для полевых исследований, а не для создания законченных произведений, тем не менее, именно с их использованием связывает успешность проекта в целом (Balikci 1987: 39).

Сами съемки заняли 13 месяцев в период с 1963 по 1965 г., на их материале было сделано девять фильмов. Часть из них представляла фиксацию реально существующих аспектов жизнедеятельности эскимосов, часть – реконструкцию. Одновременно группа детских психологов Гарвардского университета занималась разработкой педагогических материалов, которые должны были сопровождать фильм (Баликси 2001: 71). К началу 1970-х гг. программа MACOS была внедрена почти в три тысячи общеобразовательных школ по всей Америке, однако уже к концу десятилетия подверглась резкой критике политиков консервативного направления, разглядевших в ней потенциал, якобы разрушительный для американского патриотизма и иудейско-христианских семейных ценностей. Постепенно образовательная программа были свернута, а институции, курировавшие ее, расформированы. Прекратилось, кстати сказать, и финансирование второй части проекта, которую Баликси реализовывал в Афганистане (73–74). Реакция коллег-антропологов также была неоднозначной, в частности, Жан Руш (Jean Rouch) писал об эскимосских съемках как о «примере, который никогда не должен повториться», имея в виду использование профессиональной съемочной группы (72–73).

Вместе с тем материалы об эскимосах были показаны разными каналами по всему миру, на их основе были сделаны циклы передач для разных зрительских аудиторий. «Мы начинали с заказа на конкретную педагогическую программу, а закончилось все серией программ самых разных форматов», – писал Баликси, объясняя такую возможность «особенностями оригинального материала», обладавшего высокой степенью «этнографичности», переданному цельно и не скованному сюжетной линией (77).

Через месяц после окончания съемок большие транспортные самолеты доставили к арктическому побережью Канады материалы для постройки современного поселка. Эскимосы перебрались в типовые дома с телевидением и телефонной связью, а их дети начали ходить в школу.

Кроме того, здесь были созданы целых четыре эскимосские телекомпании, целью которых были сохранение и возрождение культуры (80–81).

Таким образом, проект вошел в историю и стал классикой визуальной антропологии. Для самого Асена Баликси он остался не только интересным опытом, но и основанием для дальнейших экспериментов, подобных казымскому.

«Глазами навахо»

Другой интересный в контексте настоящей статьи классический проект начал разворачиваться в американском штате Аризона в июне 1966 г., т.е. одновременно с завершающими стадиями эскимосских съемок Баликси. Главная идея авторов – профессора Анненбергской школы коммуникации при Университете штата Пенсильвания Сола Уорта (Sol Worth), антрополога Джона Адэра (John Adair) и их ассистента Ричарда Чалфэна (Richard Calfen), – заключалась в том, чтобы дать в руки индейцев навахо видеокамеры, позволив им самим снимать свою культуру и презентовать ее зрителям (исследователям). В проекте участвовали восемь индейцев, из отснятых ими материалов было смонтировано семь фильмов, составивших известную серию «Навахо снимают себя» (Navajo Film Themselves 1966)⁵.



Фото 3. Сол Уорт и Джон Адэр снимают друг друга. Фото Р. Чалфэна. 1966 г.

Фильмы, снятые непрофессиональными режиссерами о самих себе, Уорт определил как «биодокументальные». Центральная идея сформировалась в процессе его университетской практики, когда он решил отступить от преподавательских канонов, предложив студентам вместо традиционного просмотра и анализа готовых кинопроизведений делать фильмы. Неопытность студентов, их незнакомство с киноязыком, которые, казалось, были препятствием для такого эксперимента, позволили им в итоге подготовить работы, в большей мере раскрывающие их собственные интересы (Gross 1980: 6–7). «Биодокументальный фильм, – писал впоследствии Уорт, – это субъективный способ показать, как человек видит объективный мир как “реальность”. Отчасти такой вид фильма соотносится с документальным кино, также как портрет с автопортретом или биография с автобиографией. Кроме того, специфический способ, которым такой фильм сделан, позволяет улавливать чувства и раскрывать ценностные установки, отношения и проблемы, находящиеся за пределами сознательного контроля автора» (Navajo Film Themselves). Соответственно, материалы, отснятые индейцами-навахо, были призваны рассказать о них на их языке, являлись частью их культуры и мировоззрения.

Теоретически такие подходы базировались на идеях этнолингвистики, связывающих структуру языка с мышлением и культурной традицией (в частности, теория Сепира–Уорфа), и психологии, по аналогии рассматривающей кинопрезентации как форму речи, обладающую грамматической и лексической структурой («фильм как язык») (Н. Хомский и др.). Развивая эти идеи, Уорт обращается к семиотике и поиску ответов на «сущностные вопросы»: «Как человек, смотрящий фильм, определяет, что он означает, как человек, делающий фильм, определяет что снимать, как снимать, и как соединить отснятое в некую последовательность таким образом, чтобы зритель увидел в фильме те смыслы, которые режиссер хотел ему донести» (Navajo Film Themselves).

Проект имел огромный успех. Фильмы были показаны на ведущих фестивалях и по телевидению, включены в фонды Музея современного искусства США и Британского киноинститута. Теоретические результаты авторы изложили в известной монографии. Подробно проанализировав отснятый материал, они выделили несколько моментов, которые, по их мнению, напрямую обуславливались культурными особенностями навахо (отсутствие крупных планов, длительные эпизоды, изображающие идущих людей, многократно повторяющиеся перескакивания с плана на план). Как раз эта часть авторской концепции впоследствии подвергалась критике антропологов за субъективизм интерпретаций. Наиболее последовательно это было сделано Сэмом Паком (Sam Pack), методично разобравшим каждый из пунктов, обосновывающих специфический «взгляд навахо» (Pack 2012)⁶.

Впрочем, Уорт изначально не был склонен преувеличивать именно этнографическую составляющую проекта, подчеркивая его принципиальную междисциплинарность. Он писал: «То, что мы делаем, никогда не будет действительно интересно этнографам, потому что цель этого – не этнография, и я не думаю, что мы получаем чисто этнографический материал» (*Navajo Film Themselves*). Понимали это и критики, которые, отметив субъективизм отдельных выводов, писали о новизне методологических приемов, не просто важных, но принципиально значимых для развития антропологии в целом и визуальной антропологии в особенности. В то время как большинство антропологов видели в фильмах и фотографиях исключительно способ документации, Уорт предлагал рассматривать их как самостоятельный феномен, отражающий паттерны культуры, систему ценностей и когнитивные процессы их производителей. Это было крайне важно для понимания визуальной коммуникации и, как писала Маргарет Мид, стало настоящим «прорывом» в коммуникации межкультурной (Gross 1980: 9). Передав камеры в руки индейцев, Уорт и Адэр сделали следующий шаг в преодолении колониального подхода в антропологии, предоставив «объектам» изучения рассказать о себе самим, шаг к освобождению от доминирования антрополога и налаживанию диалога, в котором одни получали возможность высказаться, другие – шанс увидеть мир глазами другого.

Таким образом, исследования Уорта о природе киноязыка как средстве коммуникации заложили теоретико-методологические основы, определяющие развитие визуальной антропологии и в настоящее время. В 1973 г. он стал первым президентом созданной им совместно с Джейм Руби (Jay Ruby) «Общества антропологии визуально-антропологической коммуникации» при Американской антропологической ассоциации. Понятие «биодокументальное кино», закрепившееся в научном сообществе после проекта «Навахо снимают себя», постепенно стало восприниматься как синонимичное термину «индигенное кино», применяемое к кинопроизводству представителей разных локальных культур (Lempert 2012: 23).

В Кызыме

Проекты, подобные «Навахо» и эскимосскому видеокурсу Баликси, никогда не были повторены в точности, однако и тот и другой способствовали развитию множества локальных телестудий коренных народов и внедрению видео как способа самоописания в их среду. Баликси писал о появлении и развитии трех основных видов такого рода проектов: направленные на организацию постоянно действующих аборигенных телестудий; предполагающие сотрудничество антрополога с пред-

ставителями сообщества и создание совместного фильма; наконец, нацеленные на проведение съемок самим аборигенами после некоего обучающего курса, подготовленного антропологом (Баликси 2008: 109–110). Именно этот вариант и был реализован в Казыме. Он финансировался из средств Арктической программы социальных исследований, Национального научного фонда (Канады), поддержку оказывали также Институт этнологии и антропологии РАН и Ассоциация спасения Югры. Последняя также обеспечивала логистику мероприятия и способствовала поиску участников.

В числе преподавателей и лекторов, помимо самих Асена Баликси и Марка Бэджера, представлявшего университет Аляски, были известные специалисты по культуре северных народов – финно-угровед и фольклорист Ева Шмидт (Eva Shmidt), исследовательница из Джорджтаунского университета Марджори Мандельштам Балзер (Marjorie M. Balzer), Елена Новик, представлявшая в тот период Институт этнологии и антропологии РАН, фольклорист из Софии Флорентина Бадаланова (Florentina Badalanova) и сотрудники МГУ имени М.В. Ломоносова Евгений Александров и Леонид Филимонов (Baliksi, Badger 1995: 40).



Фото 4. Марк Бэджер и Асен Баликси в Казыме. 1991 г.
Кадр из видеосъемки Е.В. Александрова

Местом проведения семинара было выбрано село Казым (современный Белоярский район) в Ханты-Мансийском автономном округе, центр сельского поселения, в состав которого также входят деревни

Нумто и Юильск, расположенные далеко друг от друга. В то время это было уже полиэтничное село, кроме хантов здесь жили русские, татары, коми-зыряне и другие народы. Здесь имелись относительно развитая инфраструктура, крупные совхозные предприятия. По мнению участника семинара Тимофея Молданова, уроженца Казыма, выбор был обусловлен тем, что «все-таки еще сохранялась языковая среда, традиционная культура. Прямо через реку – хантыйская деревня, где рыбу ловили старым способом» (Инт. 1)⁷.

Всего в семинаре участвовали 10 человек, из них шестеро хантов, два ненца и два якута. Только трое из них (ханты) вели образ жизни, близкий к традиционному, занимаясь охотой и рыбалкой, остальные были вовлечены либо в различные проекты по сохранению культурного наследия, в исследовательскую и журналистскую деятельность, либо имели отношение к профессиональному или любительскому кинопроизводству (Balikci, Badger 1995: 40). Занятия были интересны и для местных жителей, они регулярно приходили послушать лекции, посмотреть фильмы, даже пробовали снимать. Поэтому в общей сложности около 30 человек тем или иным образом оказались причастными к проекту (Инт. 1).

Занятия включали теоретическую часть с лекциями, просмотром и обсуждением фильмов и практическую – со съемками и монтажом. Все услышанное, увиденное, снятое постоянно анализировалось, обсуждалось в ходе общих дискуссий. Были прочитаны лекции, посвященные общей типологии фольклора и специфическим фольклорным жанрам, особенностям мировоззрения северных народов, их повседневной и праздничной культуре. Фильмы, подобранные для демонстрации на семинаре, также в большинстве своем были связаны с северной тематикой (эскимосская серия Баликси, съемки Бэджера на Аляске).

Особый интерес вызвал фильм «Хроники деревни Сиреники» (1990), эстонского режиссера Арво Ихо с участием Асена Баликси, снятый на Чукотке и показывающий жизнь сибирских юпик. Баликси и Бэджер писали, что мнения зрителей после просмотра разделились, одни восхищались увиденным, другие выражали тревогу по поводу постепенного исчезновения традиционной культуры, третьи считали, что в фильме присутствует антисоветская пропаганда (Balikci, Badger 1995: 46–47).

Практические занятия начались уже в первые дни, когда студентам, получившим минимальные инструкции по техническому использованию камеры, было предложено в течение нескольких часов снимать все, что они сочтут нужным. Те из них, кто имел родственников в Казыме, зафиксировали семейные разговоры, бытовые сюжеты, остальные – какие-то уличные сценки. Все первые съемки изобиловали короткими и дергаными планами, когда камера перескакивает с объекта на объект, не задерживаясь надолго ни на одном из них, студенты ак-

тивно использовали зум, приближая и отдаляя планы безо всякой необходимости, т.е. совершали типичные ошибки человека, впервые взявшего в руки камеру (44–45). Поэтому в последующем обучении использовались различные приемы, призванные «дисциплинировать съемку», например давались задания обходиться без зума, снимать только со штативом или, напротив, без него и т.д. Марк Бэдджер провел вводное занятие по техническим аспектам съемки (средние и крупные планы, панорамирование, особенности съемки движения и интервью, звук и т.д.), в основном же занятия по съемке и монтажу вели Евгений Александров и Леонид Филимонов. Приведу выдержку из интервью с Тимофеем Молдановым об усвоенных с того семинара навыках: «Я понял, что снимать, это как шить, шов делать. Если человек идет, двигается, надо самому двигаться за ним... Я сразу научился без штатива снимать, с плеча снимать, с руки. И до сих пор штативом не пользуюсь, неудобно мне. Мне кажется, мертвая картина получается, неживая» (Инт. 1).

Лекция Баликси, посвященная «наблюденческому кино», содержала основные важные инструкции для участников: обязательное проведение исследований до начала съемки, первичность содержания перед формой, недопустимость заранее заданного сценария, постановочных и игровых сцен, внимание к целостному отображению событий и к контексту (Balikci, Badger 1995: 44). Как видим, здесь повторялись те же методологические приемы, что использовались в его эскимосском проекте.

Принципиальным моментом для организаторов семинара было предоставление полной свободы выбора тем и сюжетов для видеодокументирования самим участникам, представителям аборигенных народов. Он вытекал из предположения, что их подходы к съемке будут несколько различаться от таковых, принятых в советской и западной кинематографической среде. Носители традиции предложат собственный взгляд на свою культуру, это будет взгляд изнутри, наполненный смыслами, недоступными стороннему наблюдателю. И тут, на мой взгляд, очевидная отсылка к теоретическим положениям Сола Уорта. При этом, как писали авторы проекта, «было неважно, оценят ли зрители из других регионов и стран конечный продукт. Важна была точка зрения коренных жителей, и семинар был призван поощрять их самовыражение» (Balikci, Badger 1995: 43).

При обсуждении возможных сюжетов все участники согласились с тем, что основным идеологическим посылом должно было стать возрождение традиционной культуры коренных народов, съемки призваны были отражать реальную социальную жизнь и производиться не только в Казыме, но и в отдаленных таежных стойбищах. Соответственно предложенные ими возможные сюжеты для съемки в основном концентрировались вокруг традиционной культуры (добыча пушнины, рыбо-

ловство, сбор ягод, приготовление пищи, возведение традиционных построек, религиозные обряды, история родов), важных для местного сообщества исторических событий (казымское восстание, отказ от коллективизации), а также генеральных социально-культурных изменений, угрожающих сохранению наследия (Balicki, Badger 1995: 46–47). Чтобы узнать, каким хотело бы видеть себя на экране местное население, семинарские занятия периодически переносились в сельский клуб, где также показывались и обсуждались фильмы. В результате чего список тем пополнился и более современными сюжетами (совхозные оленеводческие и рыболовецкие бригады, звероферма, клубная дискотека, детский сад, фольклорные ансамбли, местные вышивальщицы, портреты «бабушек» разной этнической принадлежности и др.) (Balicki, Badger 1995: 48–49).

Участникам было объявлено, что фильмы хорошего качества будут показаны за рубежом, в аборигенных сообществах Аляски, Северной Канады и Гренландии. По мнению Марка Бэджера, это могло бы способствовать осознанию студентами значимости стоящей перед ними задачи, когда они из простых операторов, фиксирующих повседневную жизнь, превращались в участников важного политического процесса по сохранению своей культуры (Balicki, Badger 1995: 47). Следует отметить, что с самого начала семинара Марк старался снимать все происходящие на нем дискуссии с тем, чтобы затем проанализировать этот материал и сделать фильм о самой школе. Насколько мне известно, такой фильм не был в итоге смонтирован. Существует лишь версия, подготовленная из семинарских съемок в лаборатории МГУ к юбилею Асена Баликси в 2009 г. (Инт. 2).

Первоначально предполагалось, что студенты будут организованы в съемочные группы из трех человек, с тем, чтобы двое поочередно пользовались камерой, а третий вел полевой дневник. Но некоторые из них, уже имевшие кинематографический опыт, предпочитали работать либо в одиночку, либо в паре с ассистентом. Полевые дневники, несмотря на постоянные напоминания, велись нерегулярно, студенты, увлекаясь процессом съемки, исследуя возможности камеры, просто забывали это делать. Разнородность группы затрудняла инструктаж. Одних студентов больше интересовали антропологические темы лектория, других – связанные с производством фильмов (Balicki, Badger 1995: 51). И сама позитивистская методология, предложенная в свое время Маргарет Мид и взятая на вооружение Баликси сначала в эскимосском проекте, затем здесь, таила в себе противоречия. Преподаватели подчеркивали необходимость «этнографического использования камеры» для документации, приоритет содержания над формой, в то же время в ходе обсуждений отснятого материала поощрялись приемы эстетизации съемки. К тому же студенты ориентировались на образцы ки-

нопроизведений, показанных на семинаре, и сами должны были представить результат в виде законченного фильма. Все это создавало «чувство двусмысленности», как писали организаторы (52). С подобной же проблемой, как было сказано выше, пришлось столкнуться Асену Баликси и в ходе создания серии об эскимосах нетселик, когда необходимая «научность» приходила в определенное противоречие с логикой визуальных презентаций, диктуемых особенностями киноязыка.

Как было сказано выше, участники сами выбирали темы для собственных съемок. В итоговых работах были представлены видеорепортаж о казымской звероферме (рассказ о содержании животных, перемежаемый фрагментами интервью с работниками фермы) и сюжет о хантыйской рыбалке, снятый в местной рыболовецкой бригаде молодыми участниками проекта, среди которых был и Тимофей Молданов. Трое хантов, имевших отношение к Ассоциации спасения Югры, провели неделю в отдаленном таежном стойбище, фиксируя на пленку повседневный быт. Они строили планы на последующее возвращение в это место в течение календарного года с целью снять весь цикл жизни поселения. Еще один хантыйский студент выбрал для съемки поселок Халлор, где десять молодых людей пытались возродить традиционную культуру. Якутским участником Вячеславом Семёновым был смонтирован трогательный фильм-портрет о судьбе русской женщины, пережившей войну и репрессии сталинского времени (Balicki, Badger 1995: 50–51).

После окончания семинара весь съемочный материал, включая и итоговые работы, был распределен между его участниками и оказался разбросан по разным городам, равно как и оборудование проекта. Так, одна из трех видеокамер осталась в Ханты-Мансийске, другая – в Салехарде, третья – в Якутске. Все это согласовывалось с изначальными целями проекта, предполагающего создание постоянно пополняющихся новыми съемками этнографических видеоархивов на местах. Монтирование каких-то законченных тематических сюжетов и фильмов на основе будущих съемок предполагалось осуществлять в лаборатории МГУ имени М.В. Ломоносова под руководством российских преподавателей семинара, поэтому монтажное оборудование отправилось в Москву (Balicki, Badger 1995: 52). Первоначально участникам еще удавалось поддерживать эту идею, однако дальность расстояний между городами и экономическая нестабильность перестроечного периода в России затрудняли их регулярную коммуникацию. Кроме того, стремительно развивающиеся новые цифровые технологии, втеснявшие громоздкие камеры с VHS-носителями, появление современных компьютерных монтажных программ привели к довольно быстрому устареванию проектной техники, уже в начале 2000-х гг. съемки в таком формате казались анахронизмом (Инт. 1, 2).

Судьбы участников проекта сложились по-разному. Один из них, Вячеслав Семёнов из Якутии, имевший кинематографический опыт еще до начала семинара, стал известным режиссером и снял несколько фильмов. Другие активно включились в научно-исследовательскую деятельность, защитили диссертации и теперь работают в вузах или музеях. Среди них, в частности, и Тимофей Молданов. Он провел многочасовую видеозапись и написал работу о медвежьих праздниках, а в настоящее время, будучи сотрудником Музея природы и человека в Ханты-Мансийске, сам организывает их проведение, хотя съемку уже оставил: «Не снимаю, сам там участвую, сам пою, мне некогда снимать» (Инт. 1). Третьи работают учителями, четвертые заняли какие-то административные должности в округе. Постепенно жизненные обстоятельства предоставляли им все меньше и меньше возможностей для последовательной съемки и обработки видеоматериалов, которые было сложно сочетать с постоянной работой. Что-то из снятого было описано и передано в архивы, но большая его часть осела в семейных коллекциях (Инт. 1, 2).

Заключение

Таким образом, основная идея организаторов семинара о создании постоянно действующих центров, занимающихся формированием видеоархива традиционных культур коренных северных народов, не была реализована в полном объеме. В чем же в таком случае заключались результаты семинара, названного мною «казымский переворот»?

Прежде всего, это был первый в России проект по визуальной антропологии. Новое направление явилось его участникам не в форме антропологических теорий и методологий из переводных статей, появившихся в тот период в изобилии, а в виде полного погружения в захватывающий процесс. Этот процесс открывал для них если не новый способ видения и описания мира – до понимания этого еще предстояло созреть, то совершенно новый вид источника, позволяющего рассказать о том, что невозможно выразить словами, замечающий незаметное. По словам неоднократно здесь цитируемого Тимофея Молданова, «камера все замечает и все записывает, ты сам не видишь, а она видит» (Инт. 1). Понятно, конечно, что не сама камера являлась неким волшебным ящиком, таящим скрытые смыслы, речь идет о методе съемки, отличающемся от привычных телевизионных форматов, о внимательном и неспешном взгляде оператора.

Помимо нового инструмента и новой методологии, которой еще следовало учиться, семинар вносил совершенно новую систему координат, открывал другой ракурс, менял местами исследователя и объект его исследований, предоставляя последнему самому рассказать о себе,

своей жизни, своей культуре. И этот посыл «рассказать о себе самим с помощью камеры» оказался востребованным и в дальнейшем. Например, камера стала непременным атрибутом различных региональных мероприятий, летних школ и лагерей, организуемых для детей в Ханты-Мансийском округе со второй половины 1990-х гг.: «Мы еще детские стойбища проводили, детей учили снимать, они сами передачи делали. В 94-е, 96-е годы. Они там снимают друг друга, ролики делают, у них там в Казыме существует фестиваль. Кто лучше снимет. Ездят по стойбищам старинным и в Казыме показывают. Это до сих пор такое организуется» (Инт. 1). Не думаю, что в последующем организаторы такого рода деятельности соотносили использование камеры напрямую с проектом Баликси, однако вынесенный когда-то в публичное пространство способ презентации традиционной культуры закрепился и стал жить уже собственной жизнью, развиваясь в самых разных направлениях и проявляясь в самых разных проектах.



Фото 5. Встреча «классиков» на Международном фестивале «Дни этнографического кино» в Любляне, 2008 г. Слева направо: Нашко Крижнар (директор фестиваля), Асен Баликси, Евгений Александров, Рольф Хусман (директор Гёттингенского международного фестиваля этнографических фильмов). Фото Е.С. Данилко

Сидя в августе 1991 г. на берегу речки Казым, как писал один из московских участников, Евгений Александров, они с его ближайшим

коллегой и соратником Леонидом Филимоновым приняли решение о создании первого в России Центра визуальной антропологии (Александров 2003: 5). Такой центр, правда, под другим официальным названием «Лаборатория видеокомпьютерной технологии», был вскоре сформирован при факультете дополнительного образования МГУ имени М.В. Ломоносова. Подробнее о его деятельности я уже писала в другой статье (Данилко 2016). Отмечу лишь, что именно вокруг этого центра стал постепенно формироваться российский круг инфицированных визуальной антропологией, своеобразной инъекцией которой стал семинар, организованный Асеном Баликси и Марком Бэдджером в поселке Казым. Здесь устраивались первые показы и читались первые лекции, здесь монтировались первые фильмы и разгорались первые жаркие споры о том, что же это такое – визуальная антропология. И, наконец, людьми из этого круга в содружестве с коллегами из других городов в 1998 г. был организован и первый в России фестиваль антропологических фильмов в Салехарде, а затем еще ряд летних школ по визуальной антропологии в Томске, Перми, Башкирии.

Как для самих организаторов, так и для приглашенных преподавателей семинар в Казыме оказался важным опытом, повлиявшим на их дальнейшие научные интересы. Так, Марджори Балзер писала, что в ходе этого семинара у нее появилась возможность собрать разнообразный полевой материал, включившись в повседневную жизнь местного сообщества: «Кроме участия в киносеминаре, у меня было время для различных домашних интервью, сбора ягод в лесу с друзьями, приготовления варенья, сбора грибов и их обработки, наблюдения за разделкой теста, посещения русской бани, обсуждения телевизионных новостей, участия в субботних дискотеках и другого разнообразного общения» (Balzer 1999). Этот материал впоследствии вошел в ее статьи и книги.

Асен Баликси через несколько лет организовал подобную школу уже в Болгарии, точнее это была серия из четырех семинаров в деревне Брезница, происходивших с 1994 по 2004 г. Образцом для первого из них, по его собственным словам, послужил учебный семинар в Западной Сибири для представителей коренных народов (Baliksi 2007: 92)⁸. Однако уже на следующем семинаре в 1995 г. Баликси намеривался «черпать вдохновение в корпоративном стиле съемки раннего Жана Руша. Мы выберем местных актеров, назначим роли, подготовим сценарий. Все это мы сделаем в традиционной этнографической обстановке с намерением преодолеть ограничения наблюденческого жанра» (96).

Последнее обстоятельство как нельзя лучше, на мой взгляд, иллюстрирует как характер самого Асена Баликси, экспериментирующего и ищущего новые стили, так и состояние визуальной антропологии, развитие которой представляет постоянный поиск своего киноязыка как специфического способа коммуникации. В этом отношении казымский

семинар, воплощавший в себе переходные процессы – от позитивистских принципов этнографической съемки Маргарет Мид к антропологии визуальной коммуникации Сола Уорта, от «наблюденческого» кино к кино «включенному», от доминирования антрополога к интересу к точке зрения аборигена, – был весьма показателен. А в контексте перестроечной России, где все эти постепенно назревавшие в западной науке переходы совершались практически в одночасье, еще и символичен.

Примечания

¹ Асен Баликси уже был знаком с российским антропологическим сообществом. В 1988 г. им была прочитана лекция для сотрудников Института этнологии и антропологии РАН. Видеосъемка этой лекции, сделанная Е.В. Александровым, хранится в архиве Центра визуальной антропологии МГУ имени М.В. Ломоносова. Переводчиком во время лекции выступал Н. Ссорин-Чайков.

² М.И. Ильбейкина, называя проект Баликси–Бэджера «Сибирь глазами сибиряков», даже использует кальку с названия проекта Уорта–Адэра «Глазами навахо».

³ Здесь и далее перевод мой. – Е.Д.

⁴ MACOS – «Man: Course of Studying».

⁵ Фильмы выложены на официальном сайте проекта: <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/> (дата обращения: 27.06.2017), здесь же размещены полевые дневники, фотографии, статьи организаторов проекта. Кроме того, подробную информацию о том, как все происходило буквально по дням, можно найти на сайте, подготовленном Ричардом Чалфэном: <https://sites.google.com/a/temple.edu/richard-chalfen-ph-d/navajo-project-1966> (дата обращения: 27.06.2017).

⁶ Например, отсутствие крупных планов в съемках двух сестер Тсоси, интерпретированных исследователями как следствие существующего в сообществе навахо запрета на пристальный взгляд, Пак объяснял более прозаически, связывая это с натянутыми отношениями между внуками и дедом, которого те снимали. Дед даже потребовал с внуков денег за съемки. Тем более, что в ситуациях, где они снимали других людей, крупные планы были (Pack 2012: 5–6).

⁷ Примечательно, что жили участники семинара в помещении местного интерната, который располагался в одном из сохранившихся зданий Культбазы, сыгравшей роковую роль в знаменитом Казымском восстании.

⁸ В семинаре в Брезнице приняли участие три помака, три болгарина и один цыган. Ими были сняты и смонтированы итоговые видеосюжеты. Фильм Асена Баликси «Мусульманские лабиринты», включающий и некоторые из этих сюжетов, был показан на II Московском международном фестивале визуальной антропологии «Камера-посредник» в 2004 г.

Литература

Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии. М.: Теис, 2003.

Баликси А. Антропология, фильм и народы Арктики // Материальная база сферы культуры. К 10-летию Центра визуальной антропологии МГУ имени М.В. Ломоносова: Научно-информационный сборник. М.: Изд-во РГБ, 2001. Вып. 4. С. 67–84.

Баликси А. Фильмы об эскимосах нетсилик // Северный археологический конгресс. Доклады. Екатеринбург; Ханты-Мансийск: Академкнига, 2002. С. 30–40. URL: http://rfaf.ru/rus/library/25_b342_view_pl (дата обращения: 28.06.2017).

- Баликси А.* Сравнительный анализ видеосъемок, ведущихся представителями коренных народов в разных странах // *Аудиовизуальная антропология. Истории с продолжением.* М., 2008. С. 109–111.
- Боас Ф.* Границы сравнительного метода в антропологии // *Антология исследований культуры. Т. 1: Интерпретации культуры.* СПб.: Университетская книга, 1997. С. 509–518.
- Данилко Е.С.* Визуальная антропология в России: анализ истории и терминов // *Феномен междисциплинарности в отечественной этнологии.* М.: ИЭА РАН, 2016. С. 197–209.
- Ильбейкина М.И.* Особенности визуально-антропологических исследований индигенных народов // *Современные проблемы науки и образования.* № 4. 2014. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-vizualno-antropologicheskikh-issledovaniy-indigennykh-narodov> (дата обращения: 28.06.2017).
- Мид М.* Культура и мир детства. Избранные произведения. М.: Наука, 1988.
- Трушкина Е.Ю.* Антропология визуальной коммуникации: история и методология. 2015. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_14764.html (дата обращения: 28.06.2017).
- Инт. 1.* Интервью с Т.А. Молдановым. 2017 г.
- Инт. 2.* Интервью с Е.А. Александровым. 2017 г.
- Balikci A.* The Legacy of Margaret Mead: the Case of Visual anthropology // *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological Research.* Vienna, 1987. Vol. 8. P. 37–42.
- Balikci A., Badger M.* A Visual Anthropology Seminar for the native peoples of Siberia and Alaska // *Advocacy and Indigenous Film-making. Intervention, Nordic Papers in Critical Anthropology 1* / Ed. by Philipsen, Hans Henrik and Birgitte Markussen. Højbjerg: Intervention Press, 1995. P. 39–54.
- Balikci A.* Visual Ethnography Among the Balkan Pomak // *Visual anthropology Review.* March 2007. P. 92–96.
- Balzer M.* The Tenacity of Ethnicity: A Siberian Saga in Global Perspective. Princeton University Press, 1999. URL: <http://press.princeton.edu/chapters/s6734.html> (дата обращения 28.06.2017).
- Gross L.* Introduction: Sol Worth and the Study of Visual Communication // *Worth S. Studying Visual Communication.* University of Pennsylvania Press, 1980. P. 2–19.
- Lempert W.* Telling Their Own Stories: Indigenous Film as Critical Identity Discourse // *The Applied Anthropologist.* 2012. Vol. 32, № 1. P. 23–32.
- Navajo Film Themselves* // Official website of the Project. URL: <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/inside-the-project/purpose/> (дата обращения: 28.06.2017).
- Pack S.* “Uniquely Navajo?”: The Navajo Film Project Reconsidered // *Visual Ethnography.* December 2012. Vol. 1, № 2. P. 1–20.
- Worth S.* Studying Visual Communication. University of Pennsylvania Press, 1980.

Статья поступила в редакцию 30 июня 2017 г.

Danilko Elena S.

‘THE KAZYM REVOLT’: ON THE HISTORY OF THE FIRST VISUAL ANTHROPOLOGY PROJECT IN RUSSIA

Abstract. In August of 1991 in Western Siberia, the well-known Canadian anthropologist Asen Balikci and his American colleague Mark Badger together with Russian researchers organised a field seminar for representatives of indigenous peoples of the North that took place in a small village of Kazym (Khanty-Mansi Autonomous Area). This was to become the first visual anthropology project undertaken in Russia. Having sparked interest in the new interdisciplinary field at the intersection of science and art, the seminar contributed to the subsequent gradual formation of visual anthropology community in the country.

An attempt to see what constituted the methodological basis of the seminar as well as the desire to establish events of that time and understand their meaning for today were an impetus for writing this article, where apart from the published sources the author used interviews with the Kazym seminar participants.

Keywords: visual anthropology, indigenous film, visual communication, indigenous people of the North, Kazym

DOI: 10.17223/2312461X/17/6

References

- Aleksandrov E.V. *Opyt rassmotreniia teoreticheskikh i metodologicheskikh problem vizual'noi antropologii* [Considering theoretical and methodological issues in visual anthropology]. Moscow: Teis, 2003.
- Baliksi A. Antropologiya, film i narody Arktiki [Anthropology, film, and the Arctic peoples], *Material'naya baza sfery kul'tury. K 10-letiiu Tsentra vizual'noi antropologii MGU im. M.V. Lomonosova. Nauchno-informatsionnyi sbornik. Vyp. 4* [The material basis for culture. Associated with the 10th anniversary since the establishment of Centre of Visual Anthropology at Lomonosov Moscow State University. A scientific-and-information collection. Issue 4]. Moscow: Izd. RGB, 2001, pp. 67–84.
- Baliksi A. Fil'my ob eskimosakh netsilik [Films about the Netsilik Eskimo], *Severnyi arkhologicheskii kongress. Doklady* [The Northern Archaeological Congress. Presentations]. Ekaterinburg–Khanty-Mansiisk: Akademkniga, 2002, pp. 30–40. Available at: http://rfaf.ru/rus/library/25_b342_view_p1 (Accessed 28 June 2017).
- Baliksi A. Sravnitel'nyi analiz videos"emok, vedushchikhsia predstaviteliami korennykh narodov v raznykh stranakh [A comparative analysis of filming as it is done by indigenous peoples in different countries], *Audiovizual'naya antropologiya. Istoriia s prodolzheniem* [Audiovisual anthropology. Stories to be continued]. Moscow, 2008, pp. 109–111.
- Boas F. Granitsy sravnitel'nogo metoda v antropologii [The limitations of the comparative method of anthropology], *Antologiya issledovaniy kul'tu-ry. Tom 1: Interpretatsii kul'tury* [Anthology of research in culture. Vol. 1: Interpretations of culture]. St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 1997, pp. 509–518.
- Danilko E.S. Vizual'naya antropologiya v Rossii: analiz istorii i terminov [Visual anthropology in Russia: analysis of history and terminology], *Fenomen mezhdistsiplinarnosti v otechestvennoi etnologii* [The phenomenon of interdisciplinarity in Russian ethnology]. Moscow: IEA RAN, 2016, pp. 197–209.
- Il'beikina M.I. Osobennosti vizual'no-antropologicheskikh issledovaniy indigennykh narodov [Visual anthropology research on indigenous peoples], *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniia*, 2014, no. 4. Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-vizualno-antropologicheskikh-issledovaniy-indigennykh-narodov> (Accessed 28 June 2017).
- Mid M. *Kul'tura i mir detstva. Izbrannye proizvedeniia* [Culture and childhood. Selected writings]. Moscow: Nauka, 1988.
- Trushkina E.Iu. *Antropologiya vizual'noi kommunikatsii: istoriia i metodologiya* [The anthropology of visual communication: history and methodology]. Available at: http://e-notabene.ru/ca/article_14764.html (Accessed 28 June 2017).
- Int. 1. Interv'iu s T.A. Moldanovym. 2017 g. [Interview 1. Interview with T.A. Moldanov. 2017].
- Int. 2. Interv'iu s E.A. Aleksandrovym. 2017 g. [Interview 2. Interview with E.A. Aleksandrov. 2017].
- Baliksi A. The Legacy of Margaret Mead: the Case of Visual anthropology, *Bulletin of the Inter-national Committee on Urgent Anthropological Research*. Vienna, 1987, Vol. 8, pp. 37–42.

- Balikci A., Badger M. A Visual Anthropology Seminar for the native peoples of Siberia and Alaska, *Advocacy and Indigenous Film-making. Intervention, Nordic Papers in Critical Anthropology 1*. Ed. by Philipsen, Hans Henrik and Birgitte Markussen. Høebjerg: Intervention Press, 1995, pp. 39–54.
- Balikci A. Visual Ethnography Among the Balkan Pomak, *Visual anthropology Review*. March 2007, pp. 92–96.
- Balzer M. *The Tenacity of Ethnicity: A Siberian Saga in Global Perspective*. Princeton University Press, 1999. Available at: <http://press.princeton.edu/chapters/s6734.html> (Accessed 28 June 2017).
- Gross L. Introduction: Sol Worth and the Study of Visual Communication, *Worth S. Studying Visual Communication*. University of Pennsylvania Press, 1980, pp. 2–19.
- Lempert W. Telling Their Own Stories: Indigenous Film as Critical Identity Discourse, *The Applied Anthropologist*, 2012, Vol. 32, no. 1, pp. 23–32.
- Navajo Film Themselves*. Official website of the Project. Available at: <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/inside-the-project/purpose/> (Accessed 28 June 2017).
- Pack S. “Uniquely Navajo?": The Navajo Film Project Reconsidered, *Visual Ethnography*, Vol. 1, no. 2, December 2012, pp. 1–20.
- Worth S. *Studying Visual Communication*. University of Pennsylvania Press, 1980.