

УДК 316.7

DOI: 10.17223/2312461X/30/5

«ХРОНИКИ ДЕРЕВНИ СИРЕНИКИ». ВЗГЛЯД ИЗ ЭСТОНИИ^{*}

Лийво Ниглас

Аннотация. Описывается создание этнографического фильма «Хроники деревни Сиреники» (1990). Объясняется, как всемирно известный канадский визуальный антрополог Асен Баликси оказался в эскимосской деревне на Чукотке с командой эстонских кинематографистов в конце советской эпохи и как они сняли там фильм. Этот фильм, прежде чем о нем забыли, был показан на этнографических кинофестивалях и по телевидению в разных странах мира. Нами предпринята попытка реконструировать историю создания фильма спустя 30 лет после описанных событий. Основным источником для статьи является разговор с эстонским кинематографистом Арво Ихо, который был оператором и режиссером фильма, а также с другими участниками процесса.

Ключевые слова: визуальная антропология, этнографический фильм, эскимосы юпик, Чукотка, Асен Баликси, Арво Ихо

Введение

Асена Баликси (Asen Balikci) знают, наверное, все, кто интересуется российской визуальной антропологией. Именно с ним связан первый проект по визуальной антропологии в России, когда Баликси и его американский коллега Марк Бэджер (Mark Badger) организовали полевой семинар для представителей коренных северных народов в поселке Казым Ханты-Мансийского автономного округа. Как пишет Елена Данилко, это событие стало революционным для научного гуманитарного сообщества, поскольку «семинар спровоцировал интерес к новому междисциплинарному направлению на стыке науки и искусства, что впоследствии способствовало постепенному формированию визуально-антропологического сообщества в нашей стране» (Данилко 2017: 93). Но немногие знают, что до Казымского семинара был еще один проект по визуальной антропологии в Сибири, связанный с Баликси – этнографический фильм «Хроники деревни Сиреники» (1990). И даже те, кому удалось посмотреть этот раритетный фильм, наверняка не в курсе, что он не был бы снят без участия Эстонии, находившейся тогда в составе Советского Союза. Поскольку фильм не получил широкой известности, нельзя сказать, что его создание было одним из тех событий,

* Статья подготовлена при поддержке Тартуского университета (грант № PHVKU19913) и Программы родственных народов Эстонии (грант № 889).

которые повлияли на развитие направления в целом. Но он, безусловно, заслуживает нашего внимания как один из первых фильмов, снятых в СССР на принципах визуальной антропологии. И, конечно, фильм важен для нас как пример творчества всемирно известного визуального антрополога Асена Баликси.

«Хроники деревни Сиреники» – один из наименее известных фильмов Баликси. Хотя обычно он входит в официальную фильмографию болгарско-канадского визуального антрополога, информации о нем в печати или в интернете очень мало. Помимо упоминания в обзоре Кацымского проекта (Balikci, Badger 1992), сам Баликси о фильме не писал и особо не говорил. «Хроники деревни Сиреники» не упоминаются также в киноработе «Профессиональный иностранец: Асен Баликси и визуальная антропология» (2009), где дается наиболее полный обзор профессиональной карьеры антрополога (Hussman, Krüger 2009). Единственная информация о создании фильма, которую я смог найти, имеется в видеонтервью 2016 г., опубликованном на сайте канадского журнала *Anthropologie et Sociétés* на французском языке, когда Баликси было уже 86 лет (Laugrand 2016). К сожалению, мы уже не сможем поговорить с самим Асеном об этом.

Даже сам фильм «Хроники деревни Сиреники» найти очень сложно. Известный Документальный образовательный ресурс (Documentary Educational Resources), который распространяет многие другие работы Баликси, лишь упоминает фильм на своей веб-странице, но не представляет никакой информации о его производстве или продаже. Насколько мне известно, купить его в интернете также невозможно, нет и никаких визуальных свидетельств о фильме, ни фотографий, ни клипов. Даже сам Баликси не имел доступа к его качественной копии. Когда мы организовывали ретроспективу его фильмов на фестивале «Worldfilm» в 2005 г. в Тарту, нам не удалось включить «Хроники деревни Сиреники» в программу, потому что у Баликси была с собой только частично поврежденная VHS кассета. Таким образом, сегодня фильм доступен только в эстонской версии на копии, хранящейся в личном архиве известного эстонского режиссера Арво Ихо (Arvo Iho). И если кто-то хочет узнать больше о его создании, то разговор с Ихо, который был оператором и режиссером фильма, вероятно, станет наилучшим источником. На двухчасовом интервью с ним в основном и опирается настоящая статья. Кроме того, я побеседовал и с другими кинематографистами, принимавшими участие в создании фильма, как в Эстонии, так и в Канаде. Но их воспоминания об этом менее информативны и ограничиваются лишь некоторыми узкими производственными аспектами.

Цель настоящей статьи – реконструировать события, которые привели к созданию фильма «Хроники деревни Сиреники». Я постараюсь

рассказать о том, как знаменитый канадский визуальный антрополог оказался в конце советской эпохи в небольшой эскимосской деревне на Чукотке с командой эстонских кинематографистов и как они сняли фильм, который, прежде чем о нем забыли, был показан на этнографических кинофестивалях и по телевидению в разных странах мира. Не следует делать из этой статьи окончательных выводов. Поскольку мой текст составлен из воспоминаний участников почти через 30 лет после описанных событий, они неизбежно будут неполными, содержать ошибки и противоречия.

Асен Баликси в Эстонии

Асен Баликси впервые приехал в Эстонию осенью 1987 г. Это было время, когда Эстония, или Эстонская Советская Социалистическая Республика, как ее тогда официально называли, извлекая выгоду из экономических и политических изменений, инициированных Михаилом Горбачёвым, начинала отходить от давления Москвы и пыталась установить связи с западными организациями. Баликси отправился в Эстонию, чтобы принять участие в Международном фестивале визуальной антропологии в г. Пярну, где впервые участвовали вместе режиссеры этнографического кино из Советского Союза и зарубежных стран (Баликси 2000: 5–6). Асен Баликси был там и в качестве председателя Комиссии по визуальной антропологии при Международном союзе антропологических и этнологических наук, и в качестве режиссера. Фестиваль, который с тех пор регулярно проводится в уютном курортном городке Пярну, был первым в своем роде в Советском Союзе и сыграл важную роль в развитии визуальной антропологии в Эстонии и других его частях (Aleksandrov 2018: 85–86).

Фестиваль был организован режиссером-документалистом Марком Соосааром (Mark Soosaar), который в то время был президентом Союза кинематографистов Эстонии, и Леннартом Мери (Lennart Meri), автором нескольких этнографических фильмов, который в 1992 г. стал президентом Эстонской Республики. Им удалось убедить советских чиновников выделить средства на фестиваль и пригласить нескольких известных визуальных антропологов из западных стран, в том числе Хеймо Лаппалайнена (Heimo Lappalainen) из Финляндии, Паоло Кьюцци (Paolo Chiozzi) из Италии, Алана Ломакса (Alan Lomax) из США и Асена Баликси из Канады. Видимо, у западных кинематографистов был большой интерес к фестивалю, это было одно из немногих событий в Советском Союзе наряду с Московским кинофестивалем, которые были открыты для фильмов зарубежного производства. Многие хотели побывать в экзотической для них стране, закрытой для иностранцев на долгие годы. И, конечно же, как международное событие,

Пярнуский фестиваль имел большое значение и для советских кинематографистов, приехавших в Эстонию из разных уголков Советского Союза. Как воспоминает эстонский звукооператор Март Отса (Mart Otsa), это было время, когда советские люди очень хотели знакомиться и общаться с иностранцами, которые казались им недоступными «полубогами».

Евгений Александров, руководитель Центра визуальной антропологии в МГУ и многолетний директор Московского международного фестиваля визуальной антропологии «Камера-посредник», вспоминает, как он впервые узнал о фестивале. Леннарт Мери показывал свой фильм в московском Дом кино 26 мая 1987 г., с ним был на сцене знаменитый русский философ и семиотик Вячеслав Всееволодович Иванов. Они с энтузиазмом говорили о визуальной антропологии – это был термин которой многие в аудитории слышали в первый раз. Мери также проинформировал их о предстоящем Пярнуском фестивале и пригласил принять в нем участие (Aleksandrov 2018: 85–86).

Фестиваль проходил в начале ноября 1987 г. и длился шесть дней. Прием гостей в Пярну был хорошим. Кинофестиваль проходил в великолепном здании Агентства печати «Новости» недалеко от моря. Все фильмы и дискуссии с кинематографистами синхронно переводились на эстонский, русский и английский языки (Balbat 1996). Но самое главное, фестиваль стал не просто очередной встречей советских кинематографистов, это была уникальная возможность познакомиться с совершенно другим способом этнографического кинопроизводства. Александров вспоминает, насколько западные фильмы, показанные в Пярну, отличались от среднего советского этнографического фильма. Он и его советские коллеги были поражены тем, что в этих фильмах не было заранее заданной режиссером интерпретации. Отсутствие закадрового комментария, обязательного в советской документалистике, в сочетании с внимательным наблюдением за героями позволяли зрителю войти в фильм и стать одним из его участников. Этот новый способ кинопроизводства назывался «визуальная антропология» и сильно отличался от «этнографической фильмы». Советские режиссеры делали акцент на изучении материальной культуры и фольклора, и обычно это была постановка действия участников фильма, а не наблюдение за их естественным поведением.

Фестиваль оказался для Баликси успешным. Его фильм про эскимосов нетсилик «Зима в ледовом лагере» получил гран-при фестиваля, а сам Баликси был награжден одеялом ручной работы из Западной Эстонии (Balbat 1987, 1996). После фестиваля Баликси несколько раз возвращался в Эстонию. Обычно он приезжал сюда с короткими визитами для участия в фестивале антропологического кино в Пярну или Тарту, как создатель фильмов или член жюри. В 1988 г. он прибыл в Эстонию

на более длительный срок¹. Его целью было найти здесь людей, с которыми можно было бы снять документальный фильм об эскимосах юпик, живущих на Чукотском полуострове.

Эскимосский кинопроект

Баликси и раньше обращался к эскимосской теме. В 1963–1965 гг. он снял цикл из девяти фильмов об эскимосах нетсилик, живущих в районе Пелли-Бэй в Канаде (Balikci, Brown 1967). В 1959 г. он проводил там полевые исследования для своей диссертации и обнаружил культуру, находящуюся в фазе быстрой модернизации, но все еще интересную и достаточно сохранившуюся. Он не был ни режиссером, ни оператором фильмов, но сыграл в кинопроекте решающую роль как антрополог и куратор серии. Это была часть амбициозного американского образовательного проекта под названием «Человек: Курс изучения» (MACOS). Цикл об эскимосах нетсилик был первый из серии фильмов, направленных на погружение учеников в другую культуру и предоставления им материалов для определения принципов социального поведения. Цветные, без дикторского текста фильмы были организованы тематически. Они представляли собой пример так называемой исторической реконструкции в визуальной антропологии. Баликси попросил эскимосов обновить на камеру различные практики, с которыми они были лично знакомы или даже принимали участие раньше, но в 1960-е гг. уже не используемые. Реконструированная повседневная жизнь экологически интегрированной охотничьей культуры, коллективно организованная, не только хорошо смотрелась на экране, но и органично вписывалась в образовательные цели цикла и в концепции культурного релятивизма, лежащие в основе проекта. Цикл фильмов «Эскимосы нетсилик» стал эталонным для визуальных антропологов. Его ценили за неспешный темп и детальные наблюдения, позволявшие зрителям составить собственное представление о жизни эскимосов. (Balikci 1989, 2009; Naumović 2019: 25–29) Кстати, фильм «Зима в ледовом лагере» (1967) за которую Баликси в Пярну получил гран-при фестиваля, был одним из них.

Мы не знаем, почему Баликси решил снять еще один фильм об эскимосах, но можем предположить, что его увлекла идея провести сравнение эскимосских культур в Сибири и в Америке. Советский Союз еще только начинал открываться для иностранных исследователей и, наверное, его привлекала возможность работы с новым полем. Одной из причин могло быть также изменение отношения канадских эскимосов к антропологам. Баликси признается в видеointервью, записанном в 2003 г., что «в начале 1970-х годов у коренных народов Северной Америки появилась новая политическая идеология. Они начали нена-

видеть антропологов как эксплуататоров, которые якобы их представляли. Пришло время им представить себя» (Turin 2003). Баликси несколько раз пытался вернуться к работе в этих новых условиях, но все больше разочаровывался. Единственное, что он мог сделать, это собирать топонимы для использования эскимосами на судебных процессах в качестве доказательства их прав на землю. Но эта работа не была ему интересна, и он решил завершить свои исследования в Канадской Арктике. Похоже также, сама эта идея зародилась у него на Пярнуском фестивале. Как он вспоминал в 2016 г., снять фильм о сибирских эскимосах ему предложили эстонцы (Laugrand 2016). Возможно, одним из них был Леннарт Мери, который путешествовал по Чукотке в 1960-е гг. и написал об этом книгу (Мери 1984)².

Во всяком случае, Баликси наверняка понимал, что с канадской или американской командой ему будет очень сложно снять фильм в периферийных районах Советского Союза. Баликси, родным языком которого был болгарский, немного говорил и понимал по-русски, но этого было недостаточно для создания фильма. Ему нужна была съемочная группа, которая, с одной стороны, могла ориентироваться в советской действительности, а с другой – без проблем общаться с ним. Организаторы Пярнусского фестиваля подходили и по первому, по второму параметру. И Леннарт Мери, и Марк Соосаар были опытными режиссерами, снимавшими в разных частях Советского Союза. Они свободно говорили по-русски и по-английски, и это было важным преимуществом, потому что в то время знание иностранных языков не было распространено среди советских граждан, включая кинематографистов.

Нам неизвестны подробности переговоров между Асеном Баликси и его эстонскими коллегами. Леннарт Мери умер в 2007 г., а Марк Соосаар утверждает, что уже не помнит событий, связанных с эскимосским проектом. Но, вероятно, именно Соосаару пришлось помогать Баликси, поскольку он был президентом Союза кинематографистов Эстонии и основателем Ээсти Культуурфильм (Eesti Kultuurfilm), одной из первых независимых кинокомпаний в Эстонии и Советском Союзе. Конец 1980-х был временем, когда советская экономика начала медленно экспериментировать с рыночными подходами. Эстония, будучи небольшой и относительно эффективной советской республикой, являлась своего рода испытательным полигоном для советских чиновников. Многие экономические и социальные реформы проводились сначала в Эстонии (а также в Латвии и Литве), а затем и в других частях Советского Союза. Так было и в киноиндустрии. Компания Ээсти Культуурфильм была основана в мае 1988 г. До этого в Эстонии существовали только государственные киностудии Таллинфильм (Tallinnmfilm) и Ээсти Телефильм (Eesti Telefilm). Целью Ээсти Культуурфильм было производство фильмов, которые не зависели от государственных субсидий и,

следовательно, не контролировались управляющими структурами. Совместное производство продукции с западными компаниями и разделение прибыли от продаж на международном рынке должны были стать способом получения доходов. Мадис Микко (Madis Mikko), который работал координатором эскимосского проекта в Ээсти Культуурфильм, вспоминает, что вначале студия существовала в основном на бумаге, у нее не было ни киноаппаратуры, ни монтажного оборудования. Поэтому неудивительно, что Ээсти Культуурфильм был выбран в качестве партнера для производства нового эскимосского фильма. Было решено, что Баликси предоставит камеру и кинопленку, а Ээсти Культуурфильм организует и профинансирует съемочную группу и поездку на Чукотку (рис. 1).

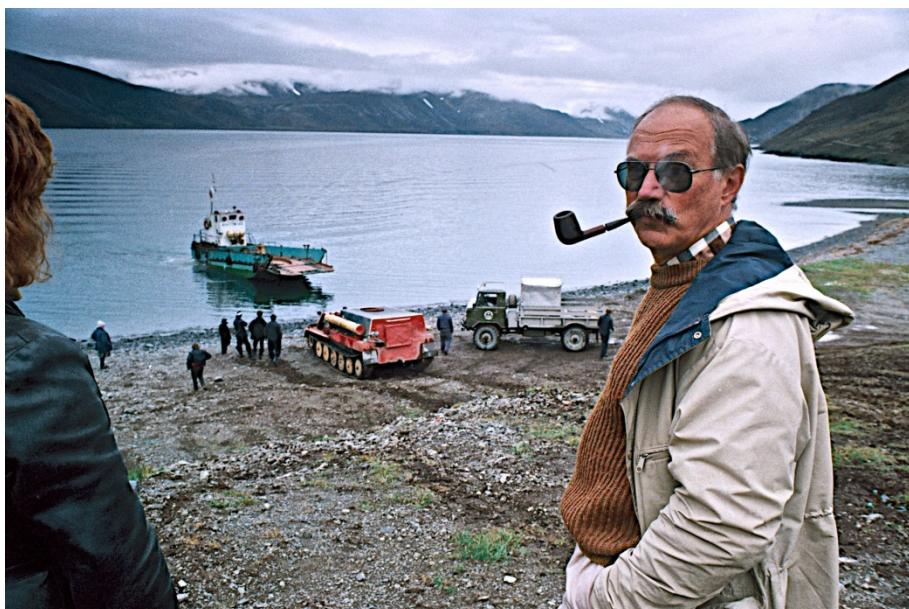


Рис. 1. По дороге в Сиреники. На переднем плане Асен Баликси. 1989 г. Фото Арво Ихо

Арво Ихо и визуальная антропология

По словам Арво Ихо, он был выбран оператором эскимосского фильма в результате своеобразного конкурса, организованного Марком Соосааром. Он показал Баликси несколько фильмов, снятых разными эстонскими кинематографистами, чтобы тот смог решить, с кем из них работать на Чукотке. Ихо только что закончил игровой фильм «Наблюдатель» (1987), снятый на Белом и Баренцевом море и рассказывающий о болезненных отношениях между русской лесничей и молодым эстонским орнитологом, живущих на изолированном острове. Фильм поль-

зовался успехом и получил награды в Карловых Варах и на других фестивалях. «Наблюдатель» был сольным режиссерским дебютом Ихо, до этого он работал в качестве оператора и сорежиссера в разных проектах. Фильм был снят небольшой командой в условиях суровой арктической природы и по стилистике напоминал документальное кино. Ихо считает, что именно поэтому Баликси выбрал его. Кроме того, Ихо владел английским, что также повлияло на решение.

Эскимосский проект был очень важен для Ихо. Даже более чем через 30 лет после поездки на Чукотку, во время нашего с ним интервью, я мог почувствовать его тогдашний искренний энтузиазм и желание попробовать новые способы кинопроизводства. Он мало знал о визуальной антропологии, но очень хотел учиться. Как и многие другие эстонские кинематографисты, он был очарован фильмами, которые увидел на Пярнуском фестивале. Для него было откровением, что фильмы на этнографическую тематику могут быть такими интересными и увлекательными, такими живыми. Было удивительно, насколько они отличались от так называемых этнографических фильмов, которые в основном снимались на базе музеев. В Эстонии главным их производителем являлся национальный музей, с начала 1960-х гг. под руководством директора Алексея Петерсона (Aleksei Peterson) там было сделано множество такого рода работ. По словам Петерсона, это было единственное такое место в Советском Союзе. Поскольку право снимать фильмы было только у государственных киностудий, Петерсону надо было полуофициально доставать съемочное и монтажное оборудование. Фильмы были сняты на 35-миллиметровую пленку, сопровождались закадровым комментарием дидактического характера и были сосредоточены на традиционном образе жизни эстонцев и других финно-угорских народов, в частности на их материальной культуре. Петерсон настаивал на объективном и научном подходе к съемкам, для него основной целью этнографического кинопроизводства была документация исчезающих обычаяй и традиций. В большинстве фильмов демонстрировались традиционные занятия, разрушенные «социально-экономическим прогрессом», хотя многие фильмы были сняты в реальных ситуациях и являлись историческими реконструкциями только на словах (Niglas, Toulouze 2010).

Помимо Эстонского национального музея, этнографические фильмы производили еще два эстонских учреждения – Таллинфильм и Ээсти Телефильм. С этими учреждениями сотрудничали в 1970–1980-е гг. Марк Соосаар и Леннарт Мери, два режиссера, которые, вероятно, больше всего связаны с этнографическим кинопроизводством в Эстонии. Оба они предпочитали более художественный подход к этнографической тематике, чем Петерсон. Документальные фильмы Соосаара, сделанные в основном на островах Западной Эстонии, характеризова-

лись сильной художественной позицией и провокационным использованием камеры. Фильмы Леннарта Мери, снятые в разных финно-угорских регионах Европы и Сибири, были посвящены родству финно-угорских народов. В его фильмах киноизображения были подчинены поэтическому закадровому комментарию и отличались своеобразной трактовкой истории.

Арво Ихо, как профессиональный оператор и режиссер игровых фильмов, по натуре склонялся не к научному, а к художественному подходу к реальности. Но в интервью он признает, что, просматривая «как хороший ученик» один фильм за другим на Пярнуском фестивале, он осознал, как много можно узнать о культуре, просто наблюдая за повседневной жизнью. Когда Баликси попросил его стать оператором эскимосского фильма, он охотно согласился. Они обсуждали будущий кинопроект около недели, Баликси рассказывал, Ихо слушал. Для Ихо идея визуальной антропологии была «очаровательной», это был совершенно новый и увлекательный способ создания фильмов, и он стремился изучить ее принципы и методологию. Баликси объяснил, что им нужно снять один более длинный фильм (максимум двухчасовой) для фестивалей визуальной антропологии и несколько более коротких фильмов о культурных обычаях эскимосов для его лекций в университете. Баликси повторял, что их цель – «показать, а не рассказать». Он хотел, чтобы фильм был бы основан на наблюдении, а не на интервью.



Рис. 2. По дороге в Сиреники. Арво Ихо. Фото Марта Мягера

Ихо нетерпеливо ждал начала съемок, он любил Север и стремился снова там работать. Он никогда не был на Чукотке и очень хотел познакомиться с экзотической культурой эскимосов. Ихо заключил контракт с Ээсти Культуурфильм, который обещал заплатить ему за работу 1 000 американских долларов, для советского человека это были большие деньги в конце 1980-х гг., тем более что курс иностранной валюты на черном рынке был намного раз выше официального (см. рис. 2).

Съемки на Чукотке

Летом 1989 г. Асен Баликси приехал в Эстонию с камерой Arriflex 16 BL и чемоданом, полном 16-миллиметровой кинопленки. Ихо попросил Марта Отса, опытного звукооператора, присоединиться к съемочной группе. Он также пригласил Марта Мягера (Mart Mäger) в качестве помощника оператора. Март Отса вспоминает, что перед поездкой в Ээсти Культуурфильм ему выдали 3–4 бумажных листа со списком людей и учреждений, к которым можно обратиться за помощью, и деньги на всю поездку наличными. В конце августа съемочная группа отправилась поездом из Таллина в Москву. Из Москвы они вылетели в Анадырь, столицу Чукотки, а оттуда в поселок Провидения в Беринговом проливе. Они провели там три дня, чтобы организовать транспорт в Сиреники и адаптироваться к смене часовых поясов (съемочная группа находилась в 9 000 км и за 11 часовых поясов от Эстонии).

В Провидение произошло событие, которое сыграло важную роль в фильме. Умерла эскимоска по имени Устина Ивановна, которая была важной фигурой в местной коммунистической иерархии. И 29 августа местные власти устроили ее похороны, превратившиеся в публичное мероприятие. Группа вела съемки в зале городского совета, где люди собрались, чтобы отдать последние почести старой коммунистке, и на городском кладбище. Эти эпизоды были включены в начало и конец фильма и задали тон всей картине, символизируя хрупкость эскимосской культуры, разрушающейся под давлением коммунистической идеологии. Первое, что Ихо снял на Чукотке, был туман, надвигавшийся на бухту Провидения. Проснувшись среди ночи из-за разницы во времени, он снял это прямо через открытое окно своего гостиничного номера. Этот кадр и стал первым в фильме.

Сестра Ихо работала в пищевой лаборатории рыболовной компании, и она предоставила съемочной группе восемь жестяных банок с чистым спиртом, замаскованным под рыбные консервы. В период горбачевской антиалкогольной кампании это была ценная валюта на российских окраинах. За четыре банки спирта съемочная группа взяла в аренду вездеход, чтобы добраться через тундру до Сиреники, которая расположена в 40 км от Провидения. Первые три дня там они знакомились с

деревней и искали сюжеты для съемки. Ихо сразу заметил двух мужчин, постоянно наблюдавших за ними издалека. Он считает, что эти люди были из КГБ. Сиреники расположена в закрытой приграничной зоне, меньше чем в ста километрах от острова Святого Лаврентия (США), присутствие съемочной группы, в которую входил иностранец, могло быть достаточным основанием для слежки.

Баликси составил общий список событий и видов деятельности, которые нужно было заснять. Как профессиональный оператор, Ихо должен был планировать время, чтобы получить наиболее выигрышные кадры конкретных объектов или деятельности, ему приходилось учитывать положение солнца в разное время дня и заранее продумывать свою работу в деталях. Предполагалось делать не менее двух съемок в день, утром и во второй половине дня, но планы могли меняться в зависимости от погодных условий.

В Сиреники команда проработала почти три недели. Каждое утро они выходили на съемки, делали перерыв на обед в столовой, немного отдыхали в своих комнатах, а затем снимали следующий сюжет. По вечерам Баликси и Ихо обсуждали планы на следующий день. Ихо настаивал на проработке всех деталей съемки, потому что чувствовал огромную ответственность: «Здесь был иностранный профессор, и я должен был гарантировать отснятый материал с максимальным качеством».

Немецкая камера Arriflex 16 BL, которую Баликси привез из Канады, весила 11–13 кг и имела объектив с пятикратным увеличением. Это была не лучшая камера для съемки с рук, тяжелая и неустойчивая. Ее было трудно удерживать на плече, потому что кассеты с пленками располагались сверху камеры, а не сзади. По возможности Ихо использовал штатив для съемки, он хотел получить стабильные, хорошо скомпонованные и четко сфокусированные изображения наилучшего качества. Ему помогал ассистент Март Мягер, он носил тяжелый штатив и при необходимости настраивал фокусировку, особенно когда они снимали сложные панорамы. Но основная функция помощника оператора заключалась в перезагрузке кассет новой пленкой. У них было три кассеты для катушек с пленкой на 15 минут съемки каждая, и Ихо настаивал, чтобы две загруженные кассеты всегда были наготове. Когда Ихо рассказывает о съемках, можно представить то огромное удовольствие, которое он испытывал, используя недоступную для советских кинематографистов пленку «Кодак». В Советском Союзе фильмы, как документальные, так и игровые, снимались почти исключительно на советской кинопленке «Свема», ненадежной из-за низкого качества. Ихо еще не приходилось снимать весь фильм на «Кодак», для своих фильмов он иногда покупал ее только для самых сложных эпизодов. Уверенность в хорошем качестве изображения превратила эти дни для него в «праздник»: «Снимать на “Кодак” было одно удовольствие. Мне это очень

нравилось, потому что я точно знал, как это будет выглядеть на экране. Мне не приходилось передерживать полторы точки, чтобы получить правильные цвета» (рис. 3).



Рис. 3. Съемка расчленения китов в Сиренике. Арво Ихо с камерой, Март Мягер со штативом. 1989 г. Фото Марта Отса

Съемочная группа старалась снимать события и действия эскимосов максимально точно и подробно, при этом как можно меньше беспокоя участников фильма. По словам Ихо, большая часть материала была результатом чистого наблюдения, при этом не было никакого вмешательства в естественное поведение эскимосов во время съемок. В фильме есть только пара эпизодов, где можно почувствовать присутствие камеры. Один из таких редких моментов, это когда пожилая женщина по имени Анкан демонстрирует традиционную непромокаемую куртку, сшитую из высушенных кишок моржа, и улыбается в камеру. В фильме также есть одно короткое интервью с главой сельсовета, ставшее результатом спонтанных и провокационных вопросов Ихо о ситуации с культурным наследием и знанием родного языка. Кроме этих двух эпизодов, присутствие камеры в фильме практически незаметно. По словам Ихо, все необходимое общение с участниками осуществлялось им самим. Понаблюдав за работой Ихо, он убедился, что в его вмешательстве нет необходимости. Баликси и Ихо, как было отмечено ранее, подробно обсуждали заранее съемку эпизодов. В связи с этим Баликси обычно не

принимал активного участия в съемках, иногда он бывал занят другими делами и вообще не присутствовал в эти моменты (рис. 4).

Авторы фильма стремились показать, как эскимосская община функционирует в советских условиях. В видеоинтервью 2016 г. Баликси сказал, что его целью было «изучить село Сиреники глазами канадских эскимосов». Он хотел выяснить, чем Сиреники отличаются от эскимосской деревни в Канаде. Баликси подчеркивал, что советские власти обеспечили село всем необходимым: центральным отоплением, школой, больницей, механической мастерской, заводом по производству китового жира и т. д. Но бытовые условия жизни сибирских эскимосов были скромнее, чем в районе Белли-Бэй в Канаде.

Съемочная группа в своей работе сосредоточилась в основном на повседневной жизни села. Снимали на улицах и на берегу, где протекала основная деятельность охотников на морских млекопитающих. Они также снимали в школе и магазине, в здании совхоза и сельсовета. Одним из самых сложных эпизодов для съемок была охота на моржа на традиционной эскимосской лодке байдаре. Это была одна из тех ситуаций, когда камера Arriflex 16 BL оказалась непрактичной, так как было сложно удерживать равновесие в движущейся лодке. Ихо вспоминает, что во время съемок ему пришлось зажать ступни между рамкой и кожным покровом байдары, чтобы не выпасть в море.

По словам Ихо, Баликси настаивал на том, чтобы в фильме обязательно были затронуты три сюжета, уникальные и не характерные для повседневности канадских эскимосов. Первым было использование труб центрального отопления в качестве тротуаров. Вторым было присутствие коров и свиней в арктической среде. Это было странно, потому что пищу для животных приходилось привозить за тысячу километров. И, наконец, его интересовали функции правления совхоза как главного компонента в социальной структуре сообщества. Баликси хотел продемонстрировать процесс принятия решений и то, как ежедневные задачи распределяются между рабочими.

Во время трехнедельного пребывания в Сирениках произошло несколько важных событий, которых участники съемочной группы не предвидели, но смогли снять. Одним из них было расчленение двух китов (рис. 5). Китовое мясо традиционно являлось важным источником пищи и минералов для эскимосов, но им не разрешалось бить морского зверя из-за международных ограничений. Только раз в год государственное китобойное судно доставляло в деревню одного-двух китов. Съемочная группа провела много часов, записывая на камеру снятие шкуры, расчленение и распределение мяса. Они внимательно наблюдали, как жители села отрезали от туш куски свежего мяса с толстым слоем кожи и тут же съедали их. Другим важным событием стало возвращение жителей села из США. Впервые за 50 лет советским эски-

мосам разрешили посетить своих родственников на острове Святого Лаврентия и на Аляске. 2 сентября 1989 г. те вернулись домой после трехнедельного отсутствия, привезя с собой подарки от американских родственников и ценные иностранные товары.



Рис. 4. Съемка расчленения китов в Сиренике. Справа налево:
Асен Баликси, Арво Ихо, Март Оца. 1989 г. Фото Марта Мягера

Практически весь звук в фильме был записан синхронно. Ээсти Культуурфильм предоставила команде магнитофон Nagra. Март Отса, который был звукооператором фильма, использовал его с портативным микрофоном во время съемок. Он вспоминает, что в среднем использовал две-три ленты в день. Помимо синхронов, уже по собственной инициативе он записывал народные песни. Ни одна из них не была включена в фильм, но было еще одно музыкальное произведение, записанное отдельно от съемок, которое звучит время от времени на протяжение всего фильма. Ихо вспоминает, как однажды он гулял по деревне и внезапно услышал красивую, печальную и одновременно сладостную мелодию, льющуюся из окон школы. Он вошел в здание и обнаружил мужчину – бывшего немецкого военнопленного, который, сидя один в пустом классе, играл на баритоне русскую традиционную песню «Журавли». Ихо побежал в общежитие, где жила съемочная группа, и попросил Марту Оцу прийти и записать музыку. Ихо, страстный любитель джаза, был настолько очарован музыкой, что настоял на том, чтобы ее использовали в фильме, хотя она не имела никакого отношения к эскимосской культуре.

Ихо подчеркивает в интервью, что три недели, которые они провели в Сиреники, были очень напряженными. У него даже не было возможности фотографировать (рис. 5).



Рис. 5. Арво Ихо на фоне села Сиреники. 1989 г. Фото Марта Мягера

Будучи заядлым фотографом, он обычно много времени тратил на фотосъемку, когда переезжал в новое место, даже когда снимал художественные или документальные фильмы. Но в Сиреники он почти не использовал свой фотоаппарат, потому что был 100% сосредоточен на фильме. Но оглядываясь назад, и Арво Ихо, и Март Отса рассказывают, что съемки прошли на удивление гладко, без каких-либо проблем. Техника не ломалась, им хватило пленки, хотя у них было всего 30 рулона по 124 метра пленки и даже более 20 минут остались неиспользованными.

Не было никаких конфликтов с местными жителями и проблем с властями. Отношения внутри съемочной группы также были хорошими, несмотря на большую загруженность. Между Ихо и Баликси также не было напряженности, учитывая, как нелегко делить творческую ответственность между двумя авторами фильма, это было удивительно. В результате съемочная группа смогла выполнить свою миссию раньше, чем планировала.

На Чукотке они должны были пробыть месяц или больше, но вернулись в Эстонию уже через три недели (рис. 6).



Рис. 6. Вид с кладбища на бухту Провидения. 1989 г. Фото Арво Ихо

Монтаж фильма

После возвращения с Чукотки Асен Баликси оставался в Таллине в течение нескольких недель. Киноматериал был отправлен на проявку в лабораторию в Швеции, после чего оба создателя фильма отсмотрели его целиком и Ихо приступил к монтажу. Каждый смонтированный сюжет они обсуждали и решали, в каком направлении двигаться дальше. Ихо вспоминает, что во время монтажа Баликси многому его научил в области визуальной антропологии, объясняя, как создать экранное представление чужой культуры в результате подробного и длительного наблюдения.

Монтаж фильма производился на Эстонском телевидении, это было единственное место в стране, где был специальный стол для 16-миллиметровой кинопленки. Ихо работал с Астрой Трасс (Astra Trass), ей до сих пор трудно забыть огромное количество записей со сценами разделки китов, изготовления лодок, а также сложностей с синхронизацией звука и изображения. Когда черновая сборка была почти завершена, Баликси понял, что материала достаточно для создания короткометражных фильмов о каких-то конкретных видах деятельности эскимосов. Он попросил Ихо смонтировать эти эпизоды после основного фильма. После отъезда Баликси Ихо доделывал фильмы самостоятельно. Окончательная версия основного фильма длилась более часа. Рабочая копия фильма и весь киноматериал были доставлены в Канаду директором Ээсти Культуурфильм, который по возвращении сообщил, что фильм решено сократить.

Ранней весной 1991 г. Ихо пригласили в Монреаль, поездка стала наградой за работу над фильмом. В течение недели, которую Ихо провел в доме Баликси, он посетил лекции в университете, посмотрел фильмы, снятые учениками Баликси и профессиональными канадскими режиссерами, побывал в местной телекомпании и встретился там с коллегами. Но ему не удалось познакомиться с Патрисом Сове (Patrice Sauvé), который занимался окончательным монтажом фильма. По словам Сове, Баликси привез киноматериал на киностудию «Пиксарт» (Pixart, теперь она называется «Пикском» – Pixcom) для постпроизводства, вероятно, потому что у компании был опыт работы с материалом, снятым в Советском Союзе. В 1990 г. «Пиксарт» выпустила документальный фильм о религии и духовности в СССР под названием «СССР: состояние души» (Roy 1990). Это был первый совместный канадско-советский телевизионный проект. «Хроники деревни Сиреники» тоже предназначалась для телеаудитории. В Канаде киностудии могли получить деньги за производство документального фильма только в том случае, если фильм был предварительно продан телеканалу. Мы не знаем подробности этой сделки, но можно предположить, что фильм был сделан для ARTE, поскольку он был показан в швейцарской сети канала в ноябре 1992 г. (Radio-TV 1992).

Постпроизводство фильма «Хроники деревни Сиреники» поручили Патрису Сове, ему было чуть больше двадцати лет, и он только что окончил киношколу. В то время Сове работал клерком в «Пиксарте», но все в компании знали, что он очень хочет делать фильмы, поскольку по ночам он использовал монтажное оборудование компании для работы над своими проектами. Сове ничего не знал о визуальной антропологии или этнографическом кино. Ему пришлось познакомиться с эскимосской культурой за очень короткое время, чтобы работать над материалами фильма. Сове также вспоминает, что ему и его монтажеру пришлось изрядно потрудиться, чтобы синхронизировать кадры фильма со звуком. Они скопировали весь материал фильма на Betacam и смонтировали фильм на видео. Баликси объяснил ему характер и нарратив фильма, и они время от времени встречались, чтобы обсудить монтаж. Сове не помнит о существовании чернового монтажа Ихо, но он напоминает, что было очень легко выявить повествовательную структуру для фильма, поскольку история явно прочитывалась в самих кадрах. Фильм был рассчитан на 56 минут, в соответствии с телевизионным форматом (Sauve 1990).

Сове заметил, что кадры были сняты без упора на повествование. Было много материала, передающего подробное наблюдение за конкретными действиями, с достаточным количеством кадров, необходимых для монтажа эпизодов (установочные кадры, крупные планы, перебивки и т.д.), но почти не было кадров, которые можно было бы ис-

пользовать как связи между различными сюжетами. Можно предположить, что Ихо пытался сосредоточиться на наблюдении, а не на создании сильного нарратива. Как неоднократно настаивает Ихо в своем интервью, он прислушивался к тому, что говорил Баликси, и старался как можно лучше следовать правилам визуальной антропологии. Ихо остался доволен окончательным монтажом фильма. Ему понравилось, что фильм стал более компактным и последовательным, он понимал, что его версия была слишком затянутой и что некоторые эпизоды могли быть более плотными. Ему также импонировало, как Патрис Сове использовал в фильме архивные материалы и кадры эскимосского kostорезного искусства.

В 2001 г. Ихо сделал эстонскую версию «Хроник деревни Сиреники» для показа на местном телевидении. Сам фильм он не перемонтировал; просто перевел закадровый комментарий на эстонский язык и добавил несколько собственных предложений. Он хотел придать комментарию более «субъективный» вид, сделать его «живее». Поэтому он решил записать его своим голосом. Сначала Ихо пытался использовать профессиональных актеров для озвучивания комментария, но потом понял, что это сделает закадровый голос слишком официальным и искусственным. Его целью было включить голос человека, участвовавшего в процессе создания фильма.

Судьба короткометражных фильмов о разных видах деятельности эскимосов, смонтированных Ихо, неизвестна. Баликси сказал ему в Монреале, что он использует эти сюжеты на уроках антропологии. Патрис Сове впервые услышал об их существовании во время нашего с ним интервью.

Фильм для телевидения

Фильм под названием «Хроники деревни Сиреники» был закончен в 1990 г. Его показывали на нескольких кинофестивалях и конференциях, в том числе на кинофестивале им. Маргарет Мид в США, в Музее прав человека в Канаде, на Фрайбургском кинофоруме, на ежегодном собрании Американской антропологической ассоциации. Ихо представлял фильм на фестивалях в Пярну и в Хельсинки. Фильм демонстрировали и по телевидению в Швейцарии, Германии, странах Скандинавии (Laugrand 2016; Radio-TV 1992). Когда Ихо был в Монреале, ему сказали, что фильм был продан в 34 страны. Количество стран настолько велико, вероятно, потому что он был показан в сети ARTE по всему миру. Но несмотря на это, рассказывая о «Хрониках» в 2016 г., менее чем за три года до своей смерти, Баликси казался разочарованным судьбой фильма. Он не мог понять, почему этот «очень интересный фильм» не получил лучшего приема и был почти забыт спустя 26 лет после выхода.

При просмотре «Хроник деревни Сиреники», предназначенных для телеаудитории, можно понять, почему фильм не оказал такого же влияния на визуальную антропологию, как некоторые другие этнографические фильмы, сделанные в начале 1990-х, например «Темпус бариста» Дэвида МакДугалла (David MacDougall) (1993) или «Освобождение духов» Тимоти Эша (Timothy Asch) (1991). Необходимость адаптироваться к требованиям телевещания могла быть одной из причин, по которой фильм не имел такого успеха среди визуальных антропологов.

Особенно очевидным телевизионное влияние было при использовании закадрового комментария. Хотя Баликси настаивал на том, чтобы «показывать, а не рассказывать», окончательный фильм во многом опирается на текст, прочитанный профессиональным диктором. И Ихо, и Сове подтвердили, что комментарий был написан самим Асеном Баликси. Комментарий информативен и легко понимается зрителями. В нем объясняется жизнь сибирских эскимосов в советской реальности во времена политических перемен. Он антропологический по содержанию и публицистический по форме, вполне соответствующий информационным задачам. Но использование закадрового комментария, стандартного для телевизионного формата, проблематично в этнографическом кино. Ничто не стареет так быстро, как дикторский текст. Оправданный на момент написания, он может показаться претенциозным и патерналистским 30 лет спустя. Основная проблема с закадровым комментарием заключается в том, что он воплощает собой «голос всезнающего бога». Зрителям предоставляются информация и объяснения в манере «отдаленной от опыта», поскольку текст комментария не выражает опыт конкретного человека, будь то участник или автор фильма. (Henley 2004: 112–113) Поскольку дикторского текста в «Хроники деревни Сиреники» очень много, он затмевает все остальное. И хотя в фильме есть некоторые сильные персонажи, мы с ними понастоящему не встречаемся. Помимо интервью с главой сельсовета и нескольких коротких диалогов, у участников фильма слишком мало возможностей «говорить самим за себя» (Ruby 1991). Голос за кадром не только объясняет, что происходит на экране, но и напрямую направляет зрительскую интерпретацию фильма. Возможно, поэтому он мог показаться пропагандистским. Когда Баликси и Бэджер показали фильм в 1991 г. в Казыме, это вызвало жаркий спор среди участников семинара, некоторые из них считали, что в фильме присутствует антисоветская пропаганда (Balıkçı, Badger 1995: 46–47, Данилко 2017: 102).

Можно предположить, что если бы фильм не был сделан для телевидения, в нем не было бы заранее заданной формы и зрителям было бы позволено сделать собственные выводы из увиденного. Вместо построения структуры фильма вокруг закадрового комментария, можно было бы больше внимания сосредоточить на спонтанном взаимодей-

ствии между героями и, возможно, даже на их отношениях с создателями фильма. Такого материала было достаточно, поскольку Ихо сумел смонтировать из этого материала ряд коротких фильмов. На мой взгляд, «Хроники деревни Сиреники» могли бы выдержать испытание временем лучше, если бы использованный в нем наблюдательный подход (Henley 2004; MacDougall 1975, 1998; Young 1975) не ограничился только съемкой, но проявился бы и при монтаже.

Для Арво Ихо «Хроники деревни Сиреники» – один из лучших документальных фильмов, которые он когда-либо сделал. Это единственный из его документальных фильмов, который он показывает своим студентам в Балтийской школе кино и медиа. В своем интервью он все время повторяет, что Баликси был для него мудрым профессором, от которого он многое узнал о визуальной антропологии, и что он старался как можно лучше выполнить свою часть работы. Баликси тоже остался доволен этим сотрудничеством, в своем интервью он описывает Ихо как «очень приятного человека» (Laugrand 2016). По словам Ихо, Баликси был заинтересован в создании вместе с ним других фильмов, но этого так и не произошло. Когда Ихо узнал, что «Хроники деревни Сиреники» имели успех на телевидении, он посчитал, что его вклад заслуживает части прибыли с показов, но этого не случилось, и Ихо больше никогда не встречался с Баликси.

Заключение

О том, что всемирно известный визуальный антрополог Асен Баликси снял фильм на Чукотке, мало что известно. Об этом почти ничего не написано. И сам Баликси, обсуждая свой вклад в визуальную антропологию, не обращал на этот фильм особого внимания. Хотя «Хроники деревни Сиреники» довольно успешно шли по телевидению, он не приобрел такого статуса среди визуальных антропологов, как некоторые другие его фильмы. Воплощение проекта создания этого фильма было бы невозможным без участия эстонских кинематографистов, которые, собственно, и предложили Баликси эту идею на первом советском фестивале визуальной антропологии в городе Пярну.

Как и в других своих кинопроектах, Асен Баликси не работал на Чукотке в качестве режиссера или оператора. Он был антропологом, курировавшим создание фильма. Все остальные члены съемочной группы были из Эстонии. Очень важную роль в создании фильма сыграл Арво Ихо – оператор и режиссер игрового кино, который отвечал за операторскую и режиссерскую работу, а также за черновой монтаж фильма «Хроники деревни Сиреники».

Фильм, который был сначала смонтирован в Эстонии и завершен в Канаде, является телевизионном по основным характеристикам. Хотя

снимался он по правилам наблюденческого кино, при монтаже его структура была построена вокруг закадрового комментария. Можно предположить, что, если бы «Хроники деревни Сиреники» не был сделан для телевидения, в нем бы меньше «рассказывали» и больше «показывали». Возможно, тогда он не был бы сегодня почти забыт.

Независимо от статуса фильма в истории визуальной антропологии, «Хроники деревни Сиреники» являются ценным источником знаний о жизни сибирских эскимосов юпиков в конце советской эпохи. Как этнографический фильм он удачен, он профессионально снят и ясно передает понимание этнографической действительности авторов. Фильм заслуживает более широкого внимания среди визуальных антропологов. Это не только этнографический фильм, созданный одним из признанных классиков визуальной антропологии, но и кинопроект, который обозначил появление визуальной антропологии как нового междисциплинарного направления на стыке науки и искусства, как в России, так и в Эстонии.

Примечания

¹ В 1988 г. Асен Баликси был в Москве, где он прочитал лекцию 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.

² Книга о его путешествии на северо-восток Сибири, «Мост в белое безмолвие» (ест. «Virmaliste värvaval») 1984 г. принесла Мери огромный успех в Советском Союзе. В книге Мери соединил настоящее со взглядом в прошлое, использовал материалы таких исследователей, как Витус Беринг, Джеймс Кук, Фердинанд фон Врангель, Александр фон Миддендорфф и др.

Литература

Баликси А. Второй Российской фестиваль антропологических фильмов, Салехард: обзор // Салехард 2000: сб. ст. по визуальной антропологии, посвященный II Российскому фестивалю антропологических фильмов (29 августа – 4 сентября). М., 2000. С. 5–13.

Данилко Е.С. «Казымский переворот»: к истории первого визуально-антропологического проекта в России // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 93–112.

Мери Л. Мост в белое безмолвие. М.: Сов. писатель, 1974.

Aleksandrov E. The role of documentary filmmaking in formation of visual anthropology of Russia // EtnoAntropologia. 2018. Vol. 6 (1). P. 63–99.

Balbat M. Tutvumine: etnograafiafilmide rahvusvaheliselt festivalilt Pärnus // Sirp ja vasar. 1987. 6 november. № 45. P. 12.

Balbat M. Pärnu filmifestivali kümme aastat // Kultuurileht. 1996. № 26. P. 16–17.

Balikci A. Anthropology, film and the Arctic peoples: The first Forman lecture // Anthropology Today. 1989. № 5 (2). P. 4–10.

Balikci A. The Netsilik Film Series // Visual Anthropology: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology. 2009. Vol. 22 (5). P. 384–392. DOI: 10.1080/08949460903187196

- Balikci A., Badger M.* Siberian Seminar: In the village of Kazim, activists learn to portray their own culture with video // *Cultural Survival Quarterly Magazine*. March 1992.
- Henley P.* Putting film to work: Observational cinema as practical ethnography // *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography* / Ana Isabel Alfonso, Laszlo Kurti, Sarah Pink (eds.). London: Routledge, 2004. P. 101–119.
- MacDougall D.* Beyond observational cinema // *Principles of Visual Anthropology* / Paul Hockings (ed.). The Hague: Mouton, 1975. P. 109–124.
- MacDougall D.* Transcultural cinema. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Naumović S.* Asen Balikci (1929–2019): Remembering an extraordinary man and the type of approach to visual anthropology that he personified // 28th International Festival of Ethnological Film. Belgrade: Ethnographic Museum in Belgrade, 2019. P. 15–38.
- Niglas L., Toulouze E.* Reconstructing the past and the present: the ethnographic films made by the Estonian National Museum (1961–1989) // *Journal of Ethnology and Folkloristics*. 2010. Vol. 4 (2). P. 79–96.
- Radio-TV // *L'Impartial*. 1992. 4 nov. P. 26–27.
- Ruby J.* Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside – An anthropological and documentary dilemma // *Visual Anthropology Review*. 1991. Vol. 7 (2). P. 50–67.
- Young C.* Observational cinema // *Principles of Visual Anthropology* / Paul Hockings (ed.). The Hague: Mouton, 1975. P. 99–113.

Фильмография

- Asch, Timothy; Asch, Patsy; Connor, Linda 1991. *Releasing The Spirits: A Village Cremation In Bali*, 43 min. Documentary Educational Resources.
- Balikci, Asen; Brown, Quentin 1967. *Netsilik Eskimo series*, 630 min, Documentary Educational Resources.
- Husmann, Rolf; Kruger, Manfred 2009. *The Professional Foreigner: Asen Balikci And Visual Ethnography*, 60 min. Documentary Educational Resources.
- Iho, Arvo 1987. *Vaatleja*, 89 min, Tallinnfilm.
- Iho, Arvo 2001. *Sireniki kroonika*, 56 min. Cumulus Projekt.
- Laugrand, Frédéric Benjamin 2016. Asen Balikci. Livre 16. Le film ethnographique <...> sous le patronage de M. Mead. *Anthropologie et Societes*, 15 juin 2016. <https://www.anthropologie-societes.ant.ulaval.ca/asen-balikci-livre-16-le-film-ethnographique-sous-le-patronage-de-m-mead>
- MacDougall, David 1993. *Tempus de Baristas* (100 min). Berkeley Media.
- Roy, Patrice 1990. *URSS: État d'Âmes*, 50 min. Pixart Inc.
- Sauvé, Patrice; Balikci, Asen 1990. *Chronique de Sireniki*, 56 min. Eesti Kultuurfilm, Productions Pixart.
- Turin, Mark 2003. Asen Balikci interviewed by Mark Turin in Gangtok, Sikkim, India, 11th January 2003 – Part 3. <https://www.youtube.com/watch?v=vHD3TfoMApw>

Статья поступила в редакцию 17 июня 2020 г.

Liivo Niglas

‘CHRONICLES OF SIRENIKI’: A VIEW FROM ESTONIA*

DOI: 10.17223/2312461X/30/5

Abstract. The article describes the making of the ethnographic film ‘Chronicles of Sireniki’ (1990). It explains how the world-renowned Canadian visual anthropologist Asen Balikci ended up in a small Eskimo village in the north-eastern corner of Siberia with a team of Estonian filmmakers at the end of the Soviet era, and how they made a film which, before it was

forgotten, was shown at ethnographic film festivals and on television around the world. The article is based on a series of interviews with the people who participated in the filmmaking process and is an attempt to reconstruct the story behind the making of the film almost 30 years after. The main source for the article is an interview with Estonian filmmaker Arvo Iho, who was the cameraman and director of the film.

Keywords: visual anthropology, ethnographic film, Yupik Eskimos, Chukotka, Asen Balikci, Arvo Iho

*This work was supported by the University of Tartu (grant No. PHVKU19913) and the Kindred Peoples' Programme, Republic of Estonia (grant No. 889).

References

- Balikci A. Vtoroi Rossiiskii festival' antropologicheskikh fil'mov, Salekhard: obzor [2nd Russian Anthropological Film Festival, Salekhard: A review]. In: *Salekhard 2000. Sbornik statei po vizual'noi antropologii, posviashchennyi II Rossiiskomu festivaliu antropologicheskikh fil'mov (29 avgusta – 4 sentiabria)* [Salekhard 2000. A collection of papers on visual anthropology, dedicated to the 2nd Russian Anthropological Film Festival (29 August – 2 September)]. Moscow, 2000, pp. 5–13.
- Danilko E.S. "Kazymskii perevorient": k istorii pervogo vizual'no-antropologicheskogo proekta v Rossii ['The Kazym revolt': On the history of the first visual anthropology project in Russia], *Sibirskie istoricheskie issledovaniia*, 2017, no. 3, pp. 93–112.
- Meri L. *Most v beloe bezmolvie* [A bridge to the white silence]. Moscow: Sovetskii pisatel', 1974.
- Aleksandrov E. The role of documentary filmmaking in the formation of visual anthropology in Russia // *EtnoAntropologia*. 2018. Vol. 6(1). P. 63–99.
- Balbat M. Tutvumine: etnograafiafilmide rahvusvaheliselt festivalilt Pärnus, *Sirp ja vasar*, 1987, 6 november, no. 45, pp. 12.
- Balbat M. Pärnu filmifestivali kümme aastat, *Kultuurileht*, 1996, no. 26, pp. 16–17.
- Balikci A. Anthropology, film and the Arctic peoples: The first Forman lecture, *Anthropology Today*, 1989, no. 5(2), pp. 4–10.
- Balikci A., Badger M. Siberian seminar: In the village of Kazim, activists learn to portray their own culture with video, *Cultural Survival Quarterly Magazine*. March 1992.
- Balikci A. The Netsilik film series, *Visual Anthropology*: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology, 2009, Vol. 22:5, pp. 384–392. DOI:10.1080/08949460903187196
- Henley P. Putting film to work: Observational cinema as practical ethnography. In: *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. Ana Isabel Alfonso, Laszlo Kurti, Sarah Pink (eds.). London: Routledge, 2004, pp. 101–119.
- MacDougall D. Beyond observational cinema. In: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings (ed.). The Hague: Mouton, 1975, pp. 109–124.
- MacDougall D. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Naumović S. Asen Balikci (1929–2019): Remembering an extraordinary man and the type of approach to visual anthropology that he personified. In: *28th International Festival of Ethnological Film*. Belgrade: Ethnographic Museum in Belgrade, 2019, pp. 15–38.
- Niglas L., Toulouze E. Reconstructing the past and the present: The ethnographic films made by the Estonian National Museum (1961–1989), *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 2010, Vol. 4(2), pp. 79–96.
- Radio-TV, *L'Impartial*, 1992, 4 nov., pp. 26–27.
- Ruby J. Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside – An anthropological and documentary dilemma, *Visual Anthropology Review*, 1991, Vol. 7(2), pp. 50–67.
- Young C. Observational cinema. In: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings (ed.). The Hague: Mouton, 1975, pp. 99–113.