

**Е. В. Перевалова**

## **ЭТНИЧНОСТЬ В КИНО: НЕНЦЫ, ХАНТЫ И МАНСИ НА ЭКРАНЕ\***

**АННОТАЦИЯ.** Публикация основана на материалах полевых экспедиций 2002–2014 гг. на Ямал, в Югру и Северный Урал (ненцы, ханты, манси). Представлены сюжеты, связанные с вопросом презентации традиционных культур. Кино, которое смотрят и в создании которого принимают живое участие коренные северяне, по утверждению исследователей, не только является инструментом идеологической пропаганды, но и открывает возможности для этнической мобилизации. При недоступности хранящегося на полках фильмофондов советского кинонаследия (ценнейшего этноисторического источника для научно-образовательных и популяризационно-пропагандистских практик) современное этнографическое кино и экранизации художественных произведений писателей из числа коренных малочисленных народов Севера крайне редко оказываются успешными. Снятые «на их земле» фильмы коренное население смотрит с особым пристрастием. Резкое неодобрение вызывает грубое нарушение традиции, хотя грань между «допустимо» и «недопустимо» довольно подвижна. Активно используемые в современной киноиндустрии этничность и этнокультурная традиция бесспорно заслуживают более деликатного и профессионального отношения, поскольку первая является механизмом (и кодом) социальности и одним из напряженных (иногда болезненных и конфликтогенных) узлов коммуникации, вторая, несмотря на ослабление аутентичности, служит основой презентации и реализации культурного потенциала народов, фактором сохранения и воспроизводства этнокультурного разнообразия регионов.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** презентация этнической культуры, советский кинематограф, этнокино, этничность, ненцы, ханты, манси

УДК 791.4:39

DOI 10.31250/2618-8619-2018-2-184-192

ПЕРЕВАЛОВА ЕЛЕНА ВАЛЕРЬЕВНА — д.и.н., в.н.с. отдела проектных исследований, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (Россия, Санкт-Петербург)

E-mail: elena\_perevalova@mail.ru

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 14-18-01882 «Мобильность в Арктике: этнические традиции и технологические инновации» (рук. А. В. Головнёв).

## ЭТНОКИНО 1920–1930-х гг.: ГЕРОИКА БУДНЕЙ ТАЙГИ И ТУНДРЫ

Мировое сообщество познакомилось с кинематографом в конце XIX столетия, но народам Сибири «важнейшее из искусств» стало доступным только в 1920–1930-х гг. Коренным жителям тайги и тундры кино изначально было предложено в варианте одного из главных инструментов советской пропаганды. В перечне идеологических ресурсов советской власти кинематограф, или, как его представляла пресса тех лет, люющий «на фоне полярных ночей... свет живых движущихся картин», наряду с радио и плакатом (в меньшей степени периодической печатью ввиду неграмотности населения), стал мощным оружием культурного воздействия на туземцев, особенно в борьбе с шаманами (Груздев 1925: 101–104). В череде обсуждаемых проблем по устройению жизни малых народов I Национальный остяко-вогульский окружной съезд советов (25 февраля — 3 марта 1932 г.), например, ставил вопрос «по расширению обслуживания населения кинопередвижками»: во-первых, за счет увеличения их количества, во-вторых, посредством «максимального увеличения радиуса их деятельности (с расчетом углубления в гущу туземного населения)» (Материалы I-го Национального Остяко-Вогульского съезда советов 1932: 27–28).

Цифры по развертыванию площадок и средств советской пропаганды говорят сами за себя: в 1932 г. на Уральском Севере имелись 2 культбазы, 11 Домов туземца, 12 красных чумов, 48 избчитален, 7 библиотек, 2 музея, 7 книжных баз и отделений ОГИЗа, 5 стационарных кино, 39 кинопередвижек, 2 отделения Союзкино, 1 кинотеатр (На Уральском Севере... 1932: 117). К 1936 г. сеть политико-просветительских учреждений только Остяко-Вогульского округа составляли 70 избчитален и клубов, 5 Домов народов Севера, 13 библиотек, 6 стационарных киноустановок и 34 кинопередвижки (Тарасенков 1938: 55).

Советская пресса и научная литература 1920–1930-х гг. изобилуют курьезными историями о первых просмотрах фильмов сибирскими туземцами. В одной из таких историй рассказывалось, как на реке Аган (Среднее Приобье) шаман, узнав о появлении красного чума, поехал по юртам, призывая бойкотировать «красных» пропагандистов. Опасаясь шаманского проклятия, остяки (ханты) не обращали внимания на развернутые плакаты и «долго не хотели смотреть фильм, боясь, что “душа расстанется с телом”» (поскольку съемка на камеру воспринималась туземным населением с чрезвычайным неодобрением, вплоть до резких отказов фотографироваться и сниматься ввиду запрета на изготовление любого изображения живого человека). В конце концов вошли в красный чум «уговорили старуху, которой жизнь давно была в тяготу». Она стала «единственной зрительницей в затемненной юрте, остальные стояли вокруг и ждали ее смерти». «Когда старуха вышла довольной и веселой, все ринулись смотреть» на чудо. Пришел и шаман, «посмотрел, похвалил, но сказал, что это делали не люди, а злой дух». Но, что самое замечательное, в ответ на критику слушателя культа «была снята картина из жизни этих же хантов (“На Агане”»)» (Сергеев 1955: 284).

Одновременно с активным внедрением киноискусства в повседневную жизнь туземцев «вышел в народ» и сам кинематограф. Зарождение этнографического кинематографа происходило вместе с генезисом советской этнографии. Призванному на государственную службу этнокино отводилась роль информационной технологии конструирования многонационального государства. Рубеж 1920–1930-х гг. стал пиком развития и творческого подъема этнографического кино в СССР: создание при крупных киностудиях отделов, обрабатывающих тематический план по выпуску этнографического кино, ознаменовалось выходом серии полноформатных фильмов о народах и реализацией масштабных этнокинопроектов — от проведения отдельных и серийных этнокиноэкспедиций до разработки проекта 100-серийного киноальманаха «Киноатлас СССР» (Головнёв 2016: 15–18).

Специально снимавшиеся пропагандистские картины о жизни туземцев предлагали «отсталым» народам конкретный сценарий строительства социализма: в обилии пафосной советской риторики красной линией проходит идея устремленности понявшего преимущества советской власти «дикого туземца», а ныне человека труда (рыбака-передовика, охотника-стахановца, оленевода-орденоносца) к новой жизни, демонстрируется его личная победа над богачом-оленеводом и шаманом.

Кинокамеру взяли в руки не только профессиональные кинорежиссеры, но и этнографы, землеустроители, охотоведы. Идеологические установки распространялись в том числе и на отснятые ими материалы. В журнале «Советский Север» (1931, № 1) под рубрикой «Кино о Севере» помещен отзыв П. Устюгова на кинофильм «Ханды-Иох (Остяки)», снятый «экспедицией северо-уралья Тобольского окрземууправления» (автор охотовед-землеустроитель В. Ю. Костин). В отзыве отмечается, что картина «представляет собою бытописание хозяйственно-промысловой жизни весной, летом, осенью и зимой», «содержит красочные моменты отдельных производственных процессов» (сбор на охоту, расстановка пастей, ловушек, домашнее звероловство, ловля и засолка рыбы), а также сцены из общественной жизни (остяцкое собрание, на котором проводилась подписка на заем индустриализации). Значительный интерес, по мнению рецензента, представляют сцены жертвоприношения оленей, баранов и лошадей у священного дерева. В картине демонстрируется много «внутренних бытовых моментов» (вставка льдин в оконные проемы юрты, заготовка стружек, используемых вместо полотенец для вытирания посуды и рук) и «общественные развлечения» (остяцкие танцы, гуляние молодежи). Удачно, по его мнению, показаны «моменты из школьно-просветительской работы» (урок, подготовка молодежи на рабфак). Фильм заканчивается сюжетом из жизни строящейся Казымской культбазы. Вместе с тем картина критикуется за отсутствие «стержневой идеи», так как в ней «не отображена классовая борьба, эксплуатация кулачеством туземной бедноты и не показаны туземные активисты, участвующие в советском строительстве» (набор советских идеологем), отчего она оставляет «впечатление сырого материала». Но, как признается сам критик, благодаря богатейшим сведениям даже лишенная стрижня картина «смотрится с большим интересом» и является «ценнейшим этнографо-экономическим документом» (Отзыв о кинофильме 1931: 124–125).

Вместе с тем уже в 1933–1938 гг. произошло свертывание советского этнографического кинематографа ввиду отхода от концепции многонациональности к пропаганде надэтнических ценностей в соответствии с политикой форсированной модернизации страны. Региональные и республиканские киностудии были сориентированы на изготовление фильмов, «национальных по форме и социалистических по содержанию» (Головнёв 2016: 3–4, 18–19). Несмотря на столь быструю смену целеполаганий, советский киноэксперимент благодаря директивно-силовым методам управления за короткий срок дал внушительные результаты.

Невзирая на идеологическую пафосную риторику, снятые в 1930-х гг. этнографические фильмы сегодня воспринимаются представителями коренных народов (особенно старшего и среднего возраста) с восторгом, вызывая ностальгию по ушедшим временам, когда в полной мере сохранялись этнические традиции, ставшие экзотическими даже для нынешних носителей традиционных культур. Героика советских будней тайги и тундры активизирует этническую память и будоражит ментальность коренного населения. Как-то после просмотра фильма «В таежном краю (очерк о народе манси)» (автор-режиссер А. Дальский), я с удовольствием наблюдала, как женщины по угорской традиции стали разбираться в родовых связях названных с экрана героев, тут же нашлись прямые родственники и знавшие их дедов люди, и была моментально выстроена семейно-родовая угорская паутина связей. По этой причине было бы крайне полезным сделать доступным хранящееся на пол-

ках фильмофондов советское кинонаследие с целью обретения регионами ценного этноисторического источника для научно-образовательных и популяризационно-пропагандистских практик.

### КОММЕНТАРИИ ЯМАЛЬСКИХ НЕНЦЕВ К ФИЛЬМУ «БЕЛЫЙ ЯГЕЛЬ»

В 1990-е гг. фильмомания захватила и тайгу, и тундру: жители национальных поселков и стойбищ, где генератор и бензин не были дефицитом, с увлечением и без разбора смотрели все, что предлагал пересыщенный кинорынок. Стойбищную архитектуру дополнили сначала антенны-мачты, а затем «тарелки» спутникового телевидения. И сегодня ближе к вечеру поселение оленеводов-кочевников и рыбаков замирает: его обитатели рассаживаются перед экранами телевизоров или ноутбуков, прикованные магией все того же льющегося с экрана света «движущихся картин».

Как-то в беседе с А. В. Головнёвым «ямальский оленевод Дмитрий Сэротэтто высказался: “Тундру испортил генератор”, — имея ввиду массовое обеспечение Газпромом оленеводов бензогенераторами, благодаря которым современное ямальское стойбище по вечерам дружно (каждая семья в своем чуме) смотрит боевики и мелодрамы... Обстановка тундрового вечера, которая прежде располагала к традиционным играм или исполнению долгих ненецких сказаний, ныне располагает к просмотру кинофильмов... Жидкокристаллический экран светится в той самой “чистой” (*синян,ы*) части чума, где прежде располагались священные предметы... Впрочем, пока в ценностном балансе приоритет остается за традицией». Олень остается главным богатством кочевника, хотя «старики все равно ворчат: “Раньше хорошо жили: света не было, телевизоров не было, компьютеров не было, все внимание — стаду”». Пожалуй, только отсутствие бензина ограничивает тягу тундровиков к киноискусству: ввиду сложности его доставки телевизор для многих из них остается роскошью (Головнёв и др. 2015: 64).

По нашим наблюдениям, восприятие «чужого» кино в основном сводится к отслеживанию сюжетной линии, которая вызывает ментальную эмоционально-культурную оценку, вплоть до непонимания и отторжения. При семейном просмотре боевика жена бригадира бригады № 8 МОП «Яр-салинское» ненка Едейнэ Сэротэтто недоумевала, как герои могут идти «на дело», не попив перед выходом чая, поскольку, по ненецкой традиции, всякий выход мужчин в «тундру» непременно сопровождается принятием пищи с чаепитием (ПМА 2014).

Особенностью восприятия коренных народов Севера является потребность в непосредственном контакте с культурными ценностями и их носителями. Вероятно, поэтому особый интерес у них вызывают фильмы, действие которых происходит в тундре и тайге или связано с этнической культурой близких по хозяйственно-бытовому укладу народов. Во время просмотра таких фильмов эмоции и сопереживания бьют ключом. Северная природа, северные сюжеты и северные герои, в том числе «из других тундр» и «из других стран», вызывают интерес и оживленные семейные дискуссии. Маленький ненец Пупта Сэротэтто свой любимый фильм, действие которого происходит в Арктике и одна из главных ролей в котором отведена лайке, смотрит практически ежедневно и предлагает посмотреть всем гостям их семейного чума (ПМА 2014).

В последние два десятилетия о народах России снимается огромное количество этнографических фильмов и художественных кинофильмов с этнической тематикой. Этнокиноподъем объясняется тем, что сегодня даже с помощью полупрофессиональной техники и умелых рук можно получить довольно качественную картинку. А уж если заняться светом и звуком, то фильм можно представлять и на большом экране. Дело остается за малым — оригинальные идеи, драматургия и режиссерские таланты. Север и его народы с их экзотикой — золотая жила для творчества.

«Киношники» (как профессиональные режиссеры, так и профессиональные этнографы) конкурируют с региональными знатоками и умельцами. Но далеко не все (если не большинство) «этнокинопосвящения» воспринимаются положительно представителями самих народов, для которых их культуры и устная история являются не способом оценки исторического прошлого, а частью настоящего.

Смена политических ориентиров в постсоветский период дезорганизовала систему ценностей и породила новые стереотипы. В обрушившемся на зрителя в 1990-х гг. кинематографическом шквале, в том числе и этнографических фильмов, преобладала преимущественно негативная позиция в оценках и исторического прошлого, и настоящего. Так, снятые в 1980–1990-х гг. фильмы о лозьвинских манси с якобы «благородной» целью — обратить внимание на исчезающую группу — в большинстве своем «чернуха», демонстрирующая исключительно негативные стороны жизни маленького таежного сообщества (на традиционных поселениях проживает всего около 150 манси Ивдельского городского округа Свердловской области). Желанием снимать «правдивые фильмы о культуре и повседневной жизни своего народа» была мотивирована юношеская мечта лозьвинского манси Валерия Анямова стать кинооператором. И в начале 2000-х гг. благодаря содействию депутатской ассамблеи КМНС ХМАО — Югры и общественной организации «Спасение Югры» выпускник школы-интерната села Полуночное был определен на операторский факультет Ханты-Мансийского филиала Санкт-Петербургского института кино и телевидения (ПИМА 2002).

Этнографическое кино — отличная возможность знакомства с историей и культурой народов, их презентации и популяризации. Оно, как утверждают исследователи и журналисты, открывает возможности для «этнической мобилизации», поэтому этнические активисты с энтузиазмом и искренне поддерживают «своего» регионального кинопроизводителя.

Этническое фильмоманство имеет еще одну грань. Во время зимней поездки 2014 г. на Ямал мне был задан вопрос: «А Вы снимались в кино?» В это время вся тундра бурно обсуждала вышедший на экраны фильм «Белый ягель» (режиссер Владимир Тумаев), снятый по автобиографическим повестям Анны Неркаги «Белый ягель» и «Анико из рода Ного». При просмотрах фильма эмоциональный фон зашкаливал — в съемках принимали участие ямальские ненцы, хотя главные роли сыграли калмык Евгений Сангаджиев и якутка Галина Тихонова. Сниматься в кино, быть консультантом или предоставлять атрибутику для фильмов (одежду, транспорт, утварь и стойбище в качестве площадки для съемок) стало для коренного населения престижным, да и финансово выгодным мероприятием.

В тундре уже есть свои профессионалы, сыгравшие в нескольких фильмах. Евгений Варьевич Худи (фактория «Порцяха», Ямал) — консультант фильма «Белый ягель», автор и исполнитель песен. Он с большим удовольствием рассказывает, что «возил режиссера по тундре, показал, как живут ненцы». В кастинге он не участвовал, поскольку желающих сниматься и без него было много, но режиссер придумал и написал для него небольшую роль («съемка два дня») и предложил быть консультантом фильма, так он и оказался «в команде». Сниматься для него не в новинку: он — главный герой снятых по произведениям Анастасии Лапцуй фильмов «Семь песен тундры» (2000), «Небесная невеста» (2003) и «Пудана — последняя в роду» (2010), режиссеры Анастасия Лапцуй и Ларкку Лехмускаллио (Финляндия) (ПИМА 2014).

Лицемерие своих соплеменников на экране, бесспорно, имеет сильный эмоциональный эффект. Однако «пустить в свой мир» чужаков коренное население не спешит. По замечанию авторов фильма «Белый ягель», проще было получить поддержку Министерства культуры (финансирование проекта) и Правительства ЯНАО (транспорт, организационная и финансовая помощь), чем согласие на съемку автора повестей (по настоянию Анны Павловны вместо изначально предпола-

гавшейся повести «Молчаший» были экранизированы «Белый ягель» и «Анико из рода Ного») и одобрение ямальских ненцев (Белый ягель... 2014). Первый игровой фильм (мелодрама) о ненцах «Белый ягель» был назван фильмом-«открытием» XXXVI Московского международного кинофестиваля и получил приз зрительских симпатий, но это не означало принятия его самими ненцами.

Снятые «на их земле» фильмы коренное население смотрит с особым пристрастием. Критике подвергаются и сюжет, и режиссерские «находки», и актерские промахи. Резкое неодобрение вызывает грубое нарушение традиции, хотя грань между «допустимо» и «недопустимо» подвижна. Так, любовь по-ненецки, позволяет выданной замуж девушке (героине фильма) быть терпеливой в завоевании сердца мужа, но не позволяет, как это представлено в фильме «Белый ягель», открыто обнажать тело и тем более любоваться им. Особенно придирчиво ненцы следят за работой своих соплеменников: то, что разрешено профессиональному актеру («чужаку»), непозволительно ненцу даже в маленьком сюжете, реплике или движении.

### ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И АРТ-МИФ

Экранизации художественных произведений писателей из числа коренных малочисленных народов Севера, к большому сожалению, редко оказываются успешными. Большой резонанс в литературных и общественных кругах вызвала публикация романа Еремея Даниловича Айпина «Божья мать в кровавых снегах», в основу которого положены трагические события Казымского восстания. В 2004 г. VIII Международным конгрессом финно-угорских писателей роман, названный уникальным этнографическим и историческим произведением, достойным титула «чудо финно-угорского мира», был выдвинут на соискание Нобелевской премии в области литературы.

По сюжету это северная история-притча о судьбе остяцкой женщины, чью семью погубило противостояние «красной колонизации». Произведение основывается на документах и коллективной памяти народа: писатель использует протоколы допросов участников казымских событий (Архив УНКВД Омской области) и известные ему с детства устные рассказы и предания об остяко-самодийском мятеже и «красном» произволе. Точность в описании жизни остяков и самоедов создает плотный этноконтекст (этнический колорит культуры северных народов, язык, обычаи и обряды) и заставляет верить в реальность включенных в роман сюрреальных сюжетов (сюжет о матери, кормящей младенца своей кровью). Роман неизбежно приближается к мифу: здесь и первичная материя восприятия и понимания мира, и провозглашение законов этики, морали, духовной и социальной организации людей. В интервью Е. Д. Айпин отмечал: «Я хотел быть очень объективным, когда писал книгу». В ней земное существование (испытание) человека и народа и попытка экскурсов в будущее<sup>1</sup> (о романе Еремея Айпина «Божья Мать в кровавых снегах» см.: Гостева 2009; Интервью с Е. Д. Айпиным 2010).

К роману Е. Д. Айпина «Божья мать в кровавых снегах» художник Геннадий Райшев выполнил серию графических иллюстраций (ГХМ Ханты-Мансийска. ГХМ-ГМР-1373/1–15).<sup>2</sup> Это авторское прочтение трагических событий 1930–1940-х гг. на Обском Севере через визуально-образное восприятие. Серию работ можно рассматривать как мифологизированное художественное предание из нескольких глав: «Наушник», «Арестованный», «Расстрел», «Следователь», «Образ расстрелянного», «По этапу», диптих «Памяти убиенных», «Аэроплан пролетел», «Железная птица», «Душа

<sup>1</sup> Роман написан в 1999 г., первое издание вышло в свет на венгерском языке и только спустя год небольшим тиражом на русском. Переиздавался в 2010 г. в серии «Будущие Нобелевские лауреаты» и в 2014 г. как отдельный том в собрании сочинений. Переведен на венгерский, эстонский, английский, финский и французский языки.

<sup>2</sup> В книгу вошли не все иллюстрации. Частично опубликованы в альбоме графических работ художника (см.: Райшев 2004: 244, 248, 249).

Матери», «Торум и Николай Чудотворец», «Обращение к Торуму», диптих «Осененный крестом». Графическими средствами автор рисует мрачную действительность времени репрессий. Пластическая форма доведена до символа и знака. Плакатная лаконичность, безликость и символичность образов свидетельствуют о накале событий и передают дух жестокого времени. В памяти нет лиц несущей смерть советской машины, есть только черные люди-тени и образы-символы системы — островерхий шлем-буденовка и фуражка с отверстиями-звездами, решетки, камеры и железная птица-аэроплан, рука с нацеленным наганом, следы от пуль и «звездные дырки в башке» расстрелянных. В изображении подвергшихся репрессиям людей художник напротив предельно конкретен: их лица, как и судьбы, взяты из реальной жизни и буквально написаны по памяти или с фотографий. Даже среди бесконечной призрачно-серой толпы можно увидеть репрессированных родственников и односельчан, память о которых жива в воспоминаниях людей (Лебедева 2010; Симакова 2007: 8).

В конце 2007 г. была завершена съемка историко-приключенческой драмы по роману Е. Д. Айпина «Божья Мать в кровавых снегах». В прокат фильм вышел в 2009 г. под названием «Красный лед. Сага о хантах Югры» (режиссер Олег Фесенко). Показ фильма состоялся в Ханты-Мансийске на кинофестивале «Дух огня». Фильм не нашел положительного отклика у коренного населения (хотя этническая элита оказала поддержку съемкам фильма) (ПМА 2009). Авторы настолько захлестнулись богатая мифология хантыйской культуры и экзотика Севера, что история Казымского восстания тонет в плохо очерченных сюжетных линиях и многочисленных неточных и не к месту включенных в сценарий мифах. Жесткие трактовки и стереотипы вкупе с некорректным использованием этнографического материала выбросили фильм в русло квазиэтноисторизма со слабой режиссурой и грубо искаженной этнической компонентой.

В июне 2015 г. на XXVI открытом российском кинофестивале «Кинотавр» состоялась премьера еще одной кинокартины о Казымском восстании — фильма Алексея Федорченко «Ангелы революции» (приз «За лучшую режиссуру», приз гильдии киноведов и кинокритиков «Слон»). Это основанная на реальных событиях самобытно-гротесковская драма.<sup>3</sup> В основе фильма идея столкновения советского авангарда, стремящегося к радикальному художественному обновлению мира, и шаманизма, отстаивающего право на существование традиционной культуры. Режиссер отказался от строго документального сценария и представил его метафорически — шесть эмиссаров-авангардистов советской власти направлены с культурно-просветительской миссией на реку Казым. «Красную колонизацию» олицетворяет советский функционер в одеждах британского колонизатора («белого человека»), дающий распоряжение об экспедиции к казымским осякам и самоедам. Понимая, что нельзя воспроизвести буквально ни события, ни миф, Федорченко выстраивает сюжет фильма как набор притч-новелл. Все предыстории героев выдуманы. Но при авторском видении в фильме представлены сохранившиеся в биографических рассказах, фотографиях и документах реальные события — Первомайская демонстрация с ходом вокруг Красного чума, идеологические инсценировки в школе-интернате, стрелковые соревнования среди женщин-осячек и зачисление их в ворошиловские стрелки. Северные народы в фильме — носители мифологии «Земли кошачьего локотка», охраняемого могущественной казымской богиней, они молчаливые зрители действий пришедших к ним новых культуртрегеров. Между коренными жителями и пришельцами практически нет диалогов, их миры почти не пересекаются. Сама карательная операция в мятежной казымской тундре режиссерски тонко показана как театр кукол-марионеток. Неоднозначность интерпретаций казымских событий становится очевидна, когда старая хантыйка (первый младенец, родившийся в больнице Казымской культбазы), пережившая советскую эпоху, на

<sup>3</sup> Автор благодарит И. А. Головнёва, второго режиссера кинокартины «Ангелы революции», за интервью и материалы о фильме.

просьбу режиссера Федорченко исполнить песню (подразумевалось, любую этническую) затягивает советскую «Песню о тревожной молодости» А. Пахмутовой.

В художественных произведениях (романе, графических рисунках, кинокартинах) синтезированы документы, мемуары и вымысел, однако средства и инструменты мифологизации событий разные. Сюжеты и образы героев в романе Е. Д. Айпина и иллюстрациях Г. С. Райшева, несмотря на мифологизацию и символизацию, реалистичны и узнаваемы (родные и близкие авторов были участниками событий).<sup>4</sup> Говоря от лица своего народа, писатель и художник по праву являются авторами мифа нашего времени. Два фильма о Казымском восстании хантов и лесных ненцев — одна история, которая сначала замалчивалась, а затем утонула в бравурных идеологических клише, но в одном случае воспроизведение исторических фактов происходит за счет сгущения красок, в другом — за счет гротескной драматургии, что, на наш взгляд, позволяет преодолеть конфликт между этноисторической действительностью и режиссерским образным видением.

У Казымского восстания и последующих репрессий уже сложилась своя мифология, но между реальностью и мифом еще существует связь (известны реальные имена героев мифологизированных преданий). Разрывать ее, реализуя социальный заказ или превращая социально-политическую пропаганду в авторское творчество (придумывать свои или использовать не относящиеся к этим событиям мифы), опасно. Историческая память, живущая в преданиях и сердцах потомков погибших во время массовых репрессий людей, требует от художественного прочтения более точного отражения как реальных, так и уже мифологизированных версий.

Используемые в современном киноискусстве этничность и этнокультурная традиция коренных северян бесспорно заслуживают более деликатного и профессионального отношения, поскольку первая является механизмом (и кодом) социальности и одним из напряженных (иногда болезненных и конфликтогенных) узлов коммуникации, вторая, несмотря на ослабление ее аутентичности, служит основой презентации и реализации культурного потенциала этнических сообществ, важнейшим фактором сохранения и воспроизводства этнокультурного разнообразия региона.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ПМА 2014. Полуостров Ямал.

ПМА 2002. Северный Урал.

ПМА 2009. Ханты-Мансийск.

ГХМ Ханты-Мансийска. Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева. ГХМ-ГМР-1373/1–15 (15 графических листов, 290 × 210; бумага / ручка шариковая, акварель).

Белый ягель: фильм о фильме // ЧУМотека. Неофициальный блог НАО. 02.08.2014. URL: [http://www.chumoteka.ru/2014/08/blog-post\\_2.html](http://www.chumoteka.ru/2014/08/blog-post_2.html) (дата обращения: 14.10.2016).

Головнёв А. В., Перевалова Е. В., Абрамов И. В., Куканов Д. А., Рогова А. С., Усенюк С. Г. Кочевники Арктики: текстово-визуальные миниатюры. Екатеринбург, 2015.

Головнёв И. А. Становление советского этнографического кино в конце 1920-х — начале 1930-х гг. (на примере творчества А. А. Литвинова): автореф. ... дис. канд. ист. наук. М., 2016.

Гостева Е. Конгресс финно-угров в Ханты-Мансийске // Финно-угорские писатели отдельно. Проза.ру. 2009. URL: <http://www.proza.ru/2009/10/01/1254> (дата обращения: 21.01.2016).

Груздев С. Кочевая школа для народностей севера // Северная Азия. 1925. № 5–6. С. 101–104.

<sup>4</sup> Отец художника, С. М. Райшев, был осужден за участие в «контрреволюционной организации для борьбы с Соввластью», приговорен тройкой при УНКВД по Омской области по ст. 58-10, 11 УК РСФСР к расстрелу. Приговор приведен в исполнение 26 марта 1938 г. в г. Ханты-Мансийске. Реабилитирован в 1960 г. (см.: Райшев 2004: 320).

*Гудков И. С., Сенкевич В. В.* Два года среди хантов. Социализм в быту хантов // Советская этнография. 1940а. Вып. 4.

*Гудков И. С., Сенкевич В. В.* Социализм в быту хантов // Советская этнография. 1940б. Вып. 4. С. 91.

Интервью с Е. Д. Айпиным Д. Ларионовой от 10.11.2010 // ЦентрМедиа. URL: <http://www.artregriza.ru/books/337-eremej-ajpin-bozhya-mater-v-krovavux-snegax.html> (дата обращения: 21.01.2016).

*Лебедева А.* Иллюстрации Геннадия Райшева к роману Е. Айпина «Божья мать в кровавых снегах»: писатель, художник и тень восстания // Литературно-художественный журнал «Арт-лад». 2010. № 1. С. 144–153.

Материалы 1-го Национального Остяко-Вогульского съезда советов. Остяко-Вогульск, 1932. С. 27–28 [МПиЧ. Д. 277/91].

На Уральском Севере (По отчету Уральского Комитета Севера) // Советский Север. 1932. № 5. С. 112–118.

Отзыв о кинофильме «Ханды-Иох (остяки)» // Советский Север. 1931. № 1. С. 124–125.

*Райшев Г.* Графика: альбом / сост. и авт. вступит. ст. Г. В. Голынец. Екатеринбург, 2004.

*Сергеев М. А.* Некапиталистический путь развития малых народов Севера. М.; Л., 1955.

*Симакова С.* Со звездной дыркой в башке... // Новости Югры. 2007. № 8 (17423). 20 янв. С. 8.

*Тарасенков Г.* Остяко-Вогульский национальный округ // Северная Арктика. 1938. № 9. С. 43–70.

## ETHNICITY IN CINEMA: NENETS, KHANTY AND MANSI ON THE SCREEN

**ABSTRACT.** The paper is based on the materials of fieldwork among Nenets, Khanty and Mansi in the regions of Yamal, Yugra and Northern Urals in 2002–2014 and discusses the issues of representation of their traditional culture. The researchers argue that films which indigenous peoples of the North watch and create not only serve as a means of ideological propaganda, but also open the potential for ethnic mobilization. Given that the Soviet film heritage, which is the most valuable ethno-historical source for educative and agitational practices, is not available being held in storages, modern ethnographic films and classical novels adaptations seldom gain recognition. Films screened in their native lands appear to be of a particular interest for the indigenous audiences. Violations of tradition tend to draw disapproval, though the distinction between the acceptable and unacceptable seems to be rather flexible. Ethnicity and ethno-cultural tradition, which are being widely used in the modern film industry, indeed deserve a more delicate and professional treatment, since the former serves a tool and a code of sociality and one of the hard, sensitive and conflictogenic hubs of communication, while the latter, notwithstanding the weakening of authenticity, forms a basis for the presentation and achievement of the peoples' cultural potential and contributes to the preservation and reproduction of ethno-cultural diversity.

**KEYWORDS:** ethnic culture presentation, Soviet cinema, ethnographic films, Nenets, Khanty, Mansi

ELENA V. PEREVALOVA — Doctor of Historical Sciences, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences (Russia, Saint Petersburg)

E-mail: [elena\\_perevalova@mail.ru](mailto:elena_perevalova@mail.ru)