

# ВИЗУАЛЬНАЯ ЭТНОГРАФИЯ

DOI 10.31250/2618-8619-2025-2(28)-134-147

УДК 778.53:39

**Иван Андреевич Головнев**

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН  
Санкт-Петербург, Российская Федерация  
ORCID: 0000-0003-4866-7122  
E-mail: golovnev.ivan@gmail.com

## **Художественное этнокино: «Пегий пес, бегущий краем моря»\***

**АННОТАЦИЯ.** Северность как тематический вектор пронизывала всю историю отечественного кинематографа, что выразилось в колоритной серии сохранившихся до наших дней киноработ. Вовлекая массовую аудиторию в экранные экспедиции, кинематограф в значительной степени поспособствовал созданию образа северности России в сознании широких слоев российского общества. Причем одна из ключевых составляющих этого многогранного образа неизменно была связана с особенностями жизни коренных северян. Творческое участие ученых в подобных кинопроектах обеспечивало повышение уровня кинокартин от поверхностной экзотичности до увлекательной этнографичности. Неслучайно в настоящее время все больше исследователей обращаются в своих поисках к этнокино. Особое измерение в этом поле открывает анализ художественных этнографических кинопроектов. Фильм «Пегий пес, бегущий краем моря», рассматриваемый в статье, явился результатом сотворчества представителей различных национальных, региональных и профессиональных сообществ. Кинокартина основана на материалах традиционной культуры сахалинских нивхов, поэтому исследовательский интерес вызвал в первую очередь ряд специальных вопросов, касающихся методов художественной реконструкции и форм трансляции этнографических материалов в киноработе. Какие научно-исследовательские истоки определили рождение и развитие замысла фильма? Как выстраивалось взаимодействие киногруппы с учеными-консультантами? Какова была роль представителей местного нивхского сообщества в процессе кинопроизводства? Эти и прочие закадровые нюансы автору статьи удалось прояснить, задав вопросы непосредственно режиссеру-постановщику фильма Карену Геворкяну в специальном интервью, положенном в основу публикации.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** этнографическое кино, реконструкция культуры, нивхи, Сахалин, северность

**ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ:** Головнев И. А. Художественное этнокино: «Пегий пес, бегущий краем моря». *Кунсткамера*. 2025. 2 (28): 134–147. DOI: 10.31250/2618-8619-2025-2(28)-134-147

\* Статья подготовлена в рамках проекта РНФ № 25-18-68050 «Северность России и этнокультурный потенциал Арктики» (рук. А. В. Головнев).

# VISUAL ETHNOGRAPHY

**Ivan Golovnev**

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the RAS  
Saint Petersburg, Russian Federation  
ORCID: 0000-0003-4866-7122  
E-mail: golovnev.ivan@gmail.com

## **Artistic Ethnofilm: *Piebald Dog Running Along the Shore*\***

**ABSTRACT.** The “Northerness” as a thematic vector permeated the history of Russian (Soviet, if we mean this historical period) cinema, which was expressed in a colorful series of films that have survived to this day. By involving a mass audience in screen expeditions, cinematography contributed significantly to the creation of an image of the Russian North in the consciousness of broad strata of Russian society. Moreover, one of the key components of this multifaceted image was invariably associated with the lifestyle of indigenous northerners. The creative participation of scholars in such film projects ensured an increase in the quality of the films: from superficial exoticism to fascinating ethnography. It is no coincidence that at present, an increasing number of researchers are turning to ethnofilm in their studies. A special dimension in this field is revealed by the analysis of artistic ethnographic film projects. The film *Piebald Dog Running Along the Shore*, considered in this article, was the result of co-creation of a wide range of representatives of various national, regional and professional communities. The film is based on the traditional culture of the Sakhalin Nivkhs, which is why a number of special issues related to the methods of artistic reconstruction and forms of ethnographic materials translation in film work were of primary research interest. What scientific research sources determined the birth and development of the film’s concept? How was the interaction of the film crew and scientific consultants organized? What was the role of the representatives of the local Nivkh community themselves in the process of film production? The author of the article managed to clarify these and numerous other off-screen nuances in a thematic interview with the film’s director Karen Gevorkian, which formed the basis of the publication.

**KEY WORDS:** ethnographic film, reconstruction of culture, Nivkhs, Sakhalin, Northerness

**FOR CITATION:** Golovnev I. Artistic Ethnofilm: *Piebald Dog, Running Along the Shore*. *Kunstkamera*. 2025. 2 (28): 134–147. (In Russian). DOI: 10.31250/2618-8619-2025-2(28)-134-147

\* The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation, project No. 25-18-68050 «The Northerness of Russia and the Ethno-Cultural Potential of the Arctic» (A. V. Golovnev).

Этнокино — это главное, что в нашем кинематографе должно производиться. Это тот «витамин», который кончился в мире и остался только в нашей стране. «Пегий пес» — лучшая моя картина на эту тему. А родился фильм в Кунсткамере.

*Из интервью с Кареном Геворкяном*

Стимулами гуманитарного развития в разные времена были открытия новых методов познания и форм выражения знаний об отношениях человека и окружающего мира, культуры и цивилизации путем преодоления искусственных границ в различных видах творчества. Так, в начале XX в. революционным феноменом в научно-творческом поле стало этнографическое кино, лучшие образцы которого соединили в себе потенциал научной основательности и кинематографической поэзии. Исторически это направление в кинематографе было жанрово неоднородным: хроникальные очерки, анимационные, документальные и художественные фильмы. В историографии, касающейся истории этнокино, правомерно подчеркивается, что законы этого гибридного жанра были преимущественно условными (см., например: Головнев 2021; Сагалаев 2014). В документальном кино регулярно применялись постановочные методы — прежде всего для съемки историко-этнографических реконструкций. А в художественном кинематографе активно использовалась документальная составляющая — в частности, при фиксации этносцен, трансляция которых оказывалась эффективнее и органичнее при исполнении их реальными типажными из соответствующей культурной среды, совершавшими привычные для них действия в аутентичных локациях. В этой связи рассмотрение художественных кинокартин этнографического содержания, снятых при активном участии научных консультантов, а также информантов из локальных сообществ и «задокументировавших» соответствующие данные, представляется вполне актуальным направлением для исследований. Показательным примером такого художественного этнокино является фильм «Пегий пес, бегущий краем моря» (1990)<sup>1</sup>, история создания которого и находится в фокусе предлагаемой статьи.

Изучение киноисточников всегда требует применения релевантной кросс-дисциплинарной методологии. Одним из наиболее эффективных методов является их рассмотрение «крупным планом» (Головнёв 2010) — через опыты персоналий. Реализацией упомянутого этнографического кинопроекта занималась многонациональная киногруппа, что было характерно для советского кинематографа (даже в последние годы существования СССР). Первый вариант сценария для кинопроекта «Пегий пес, бегущий краем моря» был написан киргизским кинематографистом Т. О. Океевым<sup>2</sup> на основе одноименной повести широко известного к тому времени советского писателя Ч. Т. Айтматова. За постановку фильма взялся начинающий кинорежиссер армянского происхождения К. С. Геворкян. Научными консультантами картины стали нивхи Г. Д. Лок<sup>3</sup>, Г. А. Отаина<sup>4</sup> и Ч. М. Таксами<sup>5</sup> — знатоки местной культуры. Технической базой кинопроекта была Киевская киностудия им. А. Довженко.

Со сценарной разработкой, созданной Т. О. Океевым, режиссер фильма Карен Геворкян обратился за консультационной поддержкой в МАЭ РАН, где Ч. М. Таксами, ведущий специалист по этнографии нивхов (Таксами 1967), познакомил его с работами Е. А. Крейновича (1937), Б. О. Пилсудского (1898) и Л. Я. Штернберга (1905). Это знакомство значительно преобразовало

<sup>1</sup> Фильм доступен для просмотра по ссылке: <https://rutube.ru/video/d39e68c41efd537c572e9695219aecb0/>.

<sup>2</sup> Океев Толомуш Океевич (1935–2001) — режиссер, сценарист документальных и художественных фильмов. В 1966 г. окончил Высшие курсы сценаристов и режиссеров в Москве. Работал на студии «Киргизфильм». Народный артист СССР.

<sup>3</sup> Лок Галина Демьяновна (1946–2015) — этнограф, старший научный сотрудник Ногликского муниципального краеведческого музея.

<sup>4</sup> Отаина Галина Александровна (1931–1995) — кандидат исторических наук, лингвист, этнограф. В 1968–1995 гг. работала научным сотрудником Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН.

<sup>5</sup> Таксами Чунер Михайлович (1931–2014) — доктор исторических наук, этнограф, в разные годы был научным секретарем Ленинградского отделения Института этнографии АН СССР, заведующим отделом этнографии Сибири (1977–2002), заместителем директора и директором Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (1998–2002).



*Рис. 1.* Карен Геворкян.  
Санкт-Петербург, студия «Русское поле». Июнь 2024 г. Фото автора  
*Fig. 1.* Karen Gevorgian.  
St. Petersburg, 'Russkoe Pole' film studio. June 2024. Photo by the author

кинозамысел, существенно углубив его этнографическое измерение. До этого предполагалось экранизировать сценарную историю в односерийном формате. Но после, основываясь на материалах вышеупомянутых исследователей, К. С. Геворкян (рис. 1) принял решение создать предваряющую серию с реконструкцией материального и духовного мира нивхов для погружения зрителей в специфику показываемой культуры. В порядке сопоставления в статье приводятся «рифмы» из интервью режиссера о съемках фильма и из этнографических текстов ученых, вдохновивших эти съемки.

\* \* \*

Иван Головнев (ИГ): Есть распространенная в общем доступе версия о рождении литературной первоосновы фильма — повести «Пегий пес, бегущий краем моря». Коротко она звучит так: будучи знакомым с Чингизом Айтматовым по литературной деятельности в Союзе писателей СССР, нивхский писатель Владимир Санги однажды рассказал ему историю из своего детства — о том, как они с дедом отправились на охоту на морского зверя, их накрыл туман, и вернуться они смогли только по следу полярной совы. А как Вы узнали об этой истории и как она начала превращаться в сценарий, а затем воплощаться в фильм?

Карен Геворкян (КГ): На картинах, которые я снимал на «Арменфильме», редактором был мой друг Михаил Стамболцян<sup>6</sup>. Однажды он говорит мне: «Карен, в журнале “Дружба народов”

<sup>6</sup> Стамболцян Микаэл Гургенович (1938 г. р.) — автор более 200 статей и докладов о кино. С 1972 г. работал редактором на студии «Арменфильм», с 1996 г. — вице-президент Ассоциации кинокритиков и киножурналистов Армении, с 2008 г. — директор Ереванского международного кинофестиваля «Золотой абрикос».

вышла повесть, мне кажется, это для тебя». Я прочитал и понял, что он прав, — это моя история. Еще и с того ракурса, что у меня дома висел портрет моего отца — оператора<sup>7</sup>, этот портрет был снят на Дальнем Востоке, на Сахалине, в Охотском море — он стоит на рубке с кинокамерой «Дебри». И у меня случилось такое «короткое замыкание». Вот такая предыстория.

ИГ: Можете пояснить, исходя из чего Вы, прочитав повесть, решили, что это «Ваша история»?

КГ: Возможно, потому что я в свое время в Армении начинал свою деятельность с этнокино — это был сценарий о гильдиях, культурах гильдийных, потрясающем утраченном мире. Таким образом, этот элемент был заложен давно. Дальше — интереснее... 1986 год. Я встретил Толомуша Океева — своего сокурсника по Высшим режиссерским курсам — человека, которого я очень уважал, с которым был в близких товарищеских отношениях. Рассказал ему, что прочитал повесть «Пегий пес, бегущий краем моря» и хотел бы ее поставить. А Океев был с Айтматовым в приятельских отношениях. Толомуш мне ответил: «Карен, я эту вещь уже взял себе...» и добавил, что даже сценарий уже есть. Я пожелал ему удачи и предложил поговорить о чем-нибудь другом. Но он вернул меня к этому разговору. Дело в том, что он в это время уже картиной «Чингисхан» занимался. И предложил: «Давай я передам тебе сценарий, ты прочитаешь и скажешь свое мнение». Я прочитал и написал ему, что сценарий недостаточно хорош. Толомуш ответил: «Делай с ним что хочешь...» — и передал мне эстафету разработки этой истории. Затем я встретился с Айтматовым на панели Дома кино в Москве, Толомуш нас свел. Мы ходили по приступке перед Домом кино — туда-сюда, я рассказывал ему, как все это представляю, а он меня внимательно слушал. Выслушав мой рассказ, он сказал мне: «Из этого ничего не выйдет». Я ответил: «Чингиз, я попытаюсь, и потом мы еще встретимся». На том и расстались.

ИГ: Он как-то аргументировал это свое резюме?

КГ: Ну, я ему говорил, что это все нужно снимать на Дальнем Востоке, что это надо снимать в море...

ИГ: То есть на том материале, на котором и написана повесть?

КГ: Да. А он-то никогда не был на Сахалине. Он написал все по воображению.

ИГ: Но почему он посчитал, что не выйдет снять эту историю на Сахалине, как Вы это поняли?

КГ: Он написал поэтическую вещь, со снами, воспоминаниями... «Рыба-женщина» и т. п. А я ему сказал, что в фильме должен быть народ, со своей этникой, со своей реальной жизнью. Я к тому времени уже прочитал работы исследователей-этнографов — Крейновича, Пилсудского и других, в которых открылись удивительные вещи. Я положил все это мысленно на сценарий Океева-Айтматова и понял, что надо оттуда выбросить, а что туда привести.

ИГ: А что Вас сподвигло на переработку сценария, включение в художественный текст документальных материалов?

КГ: Если ты чем-то интересуешься, то должен в это углубляться. Если ты в этнокино углубляешься, то должен знать как можно больше про снимаемый народ, его менталитет, его сознание, отношение к природе и т. д. Я еще с армянской своей картины о гильдиях выработал этот подход — норматив, который нужно соблюдать всегда. Так было и с работой над сценарием о нивхах. Я пришел в Музей этнографии, там встретился с Таксами, посмотрел экспозиции и фонды, переснял фотографии и т. д. И там же нашел материалы этнографов на эту тему. Там было множество графики, рисованных историй: устройство жилища, в том числе и медвежий ритуал. Были фотографии нивхов и т. д. Когда весь этот материал оказался передо мной, я понял, что это целая планета. Потом все это легло в основу сценария, другого уже, нового.

ИГ: В новом сценарии материалы из трудов ученых заняли не меньшее место, чем литературная первооснова. Многие сюжеты из этнографических текстов были буквально процитированы

<sup>7</sup> Геворкян Саркис Геворкович (1900–1971) — оператор документальных и художественных фильмов. В 1938 г. окончил Всесоюзный государственный институт кинематографии в Москве. Работал оператором на Ереванской киностудии художественных фильмов (с 1957 г. — «Арменфильм»). Заслуженный деятель искусств Армянской ССР.

в будущем фильме. Например, фрагмент из интервью Е. А. Крейновича с нивхом Чуркой был дословно воспроизведен одним из персонажей в начале фильма:

Просто ветер мы называем *ла*. А так каждый ветер свое название имеет. Мы считаем, что ветры вызывает женщина. Когда она в жилище сидит и что-либо делает, погода тихая. Когда же она на улицу выходит и танцует, ветер поднимается. Если она тихо, недолго танцует — ветер слабый, если она сильнее танцует — ветер сильнее. Если же она сильно танцует — и ветер сильный... (Крейнович 1973: 35).

ИГ: А как складывался запуск сценария в производство — путь «пегого пса» к «берегу моря»?

КГ: Этот сценарий я принес на студию «Ленфильм», где до этого снял картину «Знаю только я». Они его взяли на Первое объединение<sup>8</sup>. Пошла работа, и я впервые оказался на Сахалине с заместителем директора студии. Ноглики, Оха, полуостров Шмидта — весь северный Сахалин облетели. Побывали в местах, где мы потом снимали, все посмотрели и вернулись. В то время существовал так называемый подготовительный период — промежуточный этап, но именно в этот период часто решалась судьба картины. И случилось так, что тот заместитель директора студии, который со мной был в поездке, убедил дирекцию, что Сахалин — это слишком далеко и неудобно. И представители дирекции предложили: «Мы вам все, что надо, здесь наберем, — на Балтике фильм снимете». Я ответил: «Нет, только там... Это народ, это культура, природа и т. д.». Они: «Нет, только здесь». Я говорю: «Тогда — прощайте».

ИГ: Вы были настроены настолько принципиально, чтобы отстоять Сахалин в качестве основной съемочной локации, что отказались от запуска съемок фильма вообще?

КГ: Да, конечно. Я попрощался с «Ленфильмом», и история этой картины встала на паузу. Это был 1987 год. И вдруг мне позвонил Виктор Дёмин<sup>9</sup>, ведущий киновед Советского Союза, с предложением: «Карен, ко мне обратилась студия имени Довженко, у них там “дыра” в производственном плане. Я им рассказал, что есть такая работа по мотивам повести Айтматова и т. д. Они заинтересовались». Я приехал на Киевскую киностудию, мы провели переговоры и заключили договор. Далее дело достаточно быстро начало развиваться, и в 1988 году начался съемочный период.

ИГ: А как на практике обстояли дела с научным консультированием этого специфического по материалу кинопроекта?

КГ: На картине было несколько научных консультантов. Была консультант Галина Отаина, у нас с ней сложились хорошие отношения. Чунер Таксами приезжал на съемки на полуостров Шмидта, когда мы снимали медвежий праздник. Но главными моими консультантами были сами нивхи: Александр Пулюс, Анатолий Минато, Анатолий Кавозг и другие — в общем, местные охотники. Эту картину сделали нивхи и я. Думаю, они понимали, что то, что я делаю, — я делаю для них, с ними и ради них. Они понимали, что они герои этой истории. Именно они задавали тон на съемочной площадке и атмосферу в кадре. Они лютой зимой привозили на съемки своих детей, жили в палатках.

ИГ: А те реальные нивхи, которых Вы встретили на съемках, — они в Вашем понимании соотносились как-то с теми героями сценария, которых Вы себе представляли при прочтении исследовательских работ Крейновича, Пилсудского, Штернберга?

КГ: Да, безусловно. Вот, скажем, Саша Пулюс — настоящий феномен, это был человек, который мог медведя поднять на задние лапы, нырнуть ему под пах и вспороть живот. Он сам был как медведь. И его товарищи-охотники были похожими ребятами, к примеру, Минато Толя был такой же абсолютно. Еще одно важное наблюдение: они — люди очень чуткие, их чуткость — это сверхчуткость в общении с окружающим миром.

<sup>8</sup> Имеется в виду Первое творческое объединение на киностудии «Ленфильм».

<sup>9</sup> Дёмин Виктор Петрович (1937–2003) — киновед, кинокритик, сценарист, кандидат искусствоведения. В 1990–1993 гг. работал главным редактором журнала «Экран».



*Рис. 2.* Федор Мыгун (слева) и Сергей Погьон на съемках фильма «Пегий пес, бегущий краем моря». Сахалин, с. Ныврово. Март 1989 г. Из открытых источников

*Fig. 2.* Fyodor Mygun (left) and Sergei Pogyun on the set of the film *Piebald Dog Running Along the Shore*. Sakhalin, Nyvrovo village. March 1989. From open sources

Когда горящие дрова на очаге начинают издавать подобие писка, нивхи считают, что огонь просит есть. Тогда безразлично кто — либо хозяин дома, либо кто-нибудь из его гостей — должен сразу же бросить в огонь сушеный стебель пучки, табак либо корнеплод сараны. Если же под руками у нивхов нет ничего, то огню говорят: «У меня ничего нет, не проси», и тогда хозяин огня перестает якобы надоедать нивхам своими просьбами» — это еще один сюжет из работы Крейновича (1973: 102), докадрово экранизированный в начале первой серии фильма.

ИГ: Вам предстояло на киноплощадке воссоздать ушедший этномир, про который Вы знали до этого только по книгам исследователей столетней давности. И Вы получили в помощь реальных, но уже советизированных нивхов...

КГ: Непреодолимых проблем с этим делом не было. Они сами туда хотели — в свое прошлое. Да, они на тот момент уже жили в советской реальности, в колхозных домах. А тут им начали строить их традиционный поселок, зимники, летники, лодки и т. д. Конечно, они были в полном восторге. И они, конечно, помогали. Они видели, что основа группы работает на них, на их культуру.

ИГ: Тем не менее на основные роли пришлось выбрать профессиональных актеров.

КГ: Да, артисты были выбраны потому, что среди нивхов таковых не было. Я столь экстремально тогда не шел. Например, мальчишка Баярто<sup>10</sup> у меня в фильме — такого я там не видел, — этот пацан был характером крепче, чем у взрослых.

<sup>10</sup> Дамбаев Баярто Цырендоржиевич (1976 г. р.) — танцовщик. В 1994 г. окончил Улан-Удэнское хореографическое училище. С 1994 г. работал танцовщиком и солистом труппы, а с 2019 г. является руководителем балета Бурятского государственного академического театра оперы и балета. Заслуженный артист Российской Федерации.

ИГ: Из рассказов героя моего современного документального фильма о нивхах, Федора Мыгуна, я узнал, что и среди местных жителей Вы тоже проводили подбор актеров — для исполнения ролей второго плана и массовых сцен (рис. 2).

КГ: Да, конечно, приглашал, смотрел, кто хочет участвовать — все это прямо там на месте происходило.

## ПЕРВАЯ СЕРИЯ — ЭТО НАРОД

ИГ: Хотел расспросить Вас подробнее о первой серии, действие которой происходит, условно говоря, «на земле». Про создание или, точнее, воссоздание на съемочной площадке традиционного нивхского прошлого. Когда я пересматривал фильм, обратил внимание на целый ряд этнодеталей, пришедших, очевидно, не от Айтматова и не от Океева, а как раз из научной литературы.

КГ: Конечно, у Айтматова этого нет. Я скажу, что было пересмотрено. У Айтматова повесть была написана без этнографической линии, без описания жизни народа. Она поэтическая, литературная, но у него не было этих знаний, он просто выписал сюжет, украсил его воспоминаниями героев и т. д. Она очень литературна, поэтому Айтматов и беспокоился, что из этого кинопостановка не выйдет, — понимал, что это на бумаге выглядит хорошо, а на экране будет «разваливаться». Поэтому я тогда и сказал ему, что в начале должна быть часть фильма, подробно рассказывающая об этом народе.

ИГ: То есть первая серия — это народ?

КГ: Народ, территория, обычаи, люди...

ИГ: Этноэкспозиция.

КГ: Да. Неслучайно Айтматов дал мне свободу действий, и в этом смысле он был лучшим автором в моей жизни.

ИГ: И все этнографические детали Вы с консультантами выбирали из научной литературы?

КГ: Да, делали выжимку.

ИГ: Но это ведь, в свою очередь, надо было «оживить». Например, не просто показать шалаш для роженицы, а додумать в сценарии специфические взаимоотношения героев, приведшие к рождению ребенка.

КГ: Отношения, рождение, опека над ним.

ИГ: Характерный прием, использовавшийся в кинопроекте, — перенос специфической этнодраматургии из фольклора в мизансцену, подчас целиком, от последовательности действий до слога фраз — примером чего является сюжет, которым открывается фильм:

Трое нивхов-братьев было. Самый старший жену имел. В другом жилище неродной младший брат их отца по роду, старик, жил. Вот трое братьев петли на соболя ставить ушли. Петли долго ставили. Дней шесть уже в лесу были. Тогда старик — младший брат их отца по роду — вышел, глядел, как невестка-ёх собак водой поила. Ночью, когда все уснули, этот старик куртку из рыбьей кожи надел, к своей невестке пошел. В сени жилища войдя, застучал. В жилище войдя, прямо к своей невестке пошел: «Эй, ёх! Ёх! Спишь ли? Проснись, своего деда к себепусти!» — «Не хочу, тебя боюсь!» — «Ёх! Ну, пожалуйста, своего деда спать к себепусти!» — «Нет, грех это, стыдно». — «Ёх! Ну все равно, будто еду у тебя прошу, так прошу тебя». Старик забрался к своей невестке и долго с ней спал.

Вдруг снаружи что-то застучало. «Ну, старик, — сказала женщина, — быстро встань, в угол у дверей спрячься». Женщина набросила на него разные вещи, оставила его и легла на свое место. Вот трое братьев в сени вошли, звук копий, которые они положили на место, послышался. В жилище вошли. Младший брат к поперечной наре поднялся, лег на нее, а двое старших братьев чай греть стали.

Вдруг старик, спрятанный в углу: «Офы, офы» — закашлял. Тогда он из-под наброшенных на него вещей вылез, встал у дверей и сказал: «Молодежь, я завтра к вам воевать приду. Сегодня немного повремените». Он ушел, уснул.

Утром воевать пришел. Воевали. Копьем его укололи, убили... (Крейнович 1973: 286–287).

ИГ: В книге Е. А. Крейновича «Нивхгу», с которой Вы знакомились на этапе доработки сценария, есть глава «Из хозяйственной жизни нивхов», где подробно описаны процессы постройки жилых и хозяйственных объектов на деревянных сваях, устройства интерьеров жилищ, изготовления лодок и многие другие составляющие нивхского традиционного быта, реконструированные на съемочной площадке. Насколько при постройке полноценного нивхского стойбища художники-постановщики фильма ориентировались на эти записи, чертежи, фотографии исторического плана?

КГ: Очень сильно. Все делалось идеально. Самое сложное было строить дома. Лодки, 12 штук, как ни странно, делались на Найхине при помощи нанайцев, поскольку нужного кедра особой породы на Сахалине не нашлось. В Ногликах была мастерская по пошиву костюмов, и там руками местных мастериц готовились костюмы. Отаина, этнограф, была на съемках, тоже все контролировала. Вообще местные жители помогали нам выверять все, в этом был элемент их особого отношения и уважения к этой картине. Кроме того, очень помогали нам военные и геологи Охи. Они давали палатки, вертолеты, снаряжение и прочее — и все делалось бесплатно — это была советская страна, это была взаимопомощь, я с большой благодарностью об этом вспоминаю.

ИГ: Один из наиболее ярких сюжетов в фильме — медвежий праздник — целое кинособытие. Как Вы организовывали тот сакральный эпизод на съемочной площадке?

КГ: На площадке для меня самой главной заботой тогда была безопасность... А вообще, еще когда я читал этнографические материалы, меня удивил сам смысл медвежьего праздника. Если кратко: через этот ритуал, через кормление они посылают сигнал высшим силам. Я тогда сказал себе: «Вот, ничего себе, телеграф, телефон и радио, понимаешь...» Это тема посланника.

ИГ: Тотема, родича, предка...

КГ: Да. И вот это убийство, которое не убийство...

ИГ: Похороны, которые не похороны, а праздник, основой которого, как это отражено в Вашем фильме, является представление о кровном родстве земного человека и горного человека — медведя.

Медведи-люди и нивхи-люди, находящиеся в кровном родстве, состоят, как об этом можно судить по преданию, в отношениях обменного дарения. Медведи-люди посылают нивхам своего медведя, а нивхи в ответ посылают с ним различные дары и систематически... кормят их изысканными блюдами, совершая жертвоприношение (Крейнович 1973: 176).

КГ: Да, мне необходимо было четко определить некие опорные точки, позволяющие рассказать про этот народ: как они с деревом общаются, как с морем общаются, как они защищают ребенка новорожденного и т. д. То есть мне важно было сделать некую сумму впечатлений об этом народе. И конечно, без медвежьей темы было никак.

ИГ: У Вас в картине медвежья тема представлена подробно и последовательно: от момента появления медвежонка на стойбище через его выращивание и кормление до проводов. Вы упомянули, что Вас беспокоили вопросы элементарной безопасности при съемках?

КГ: Ну да, все время было беспокойство, смогут ли они этого медведя удержать. Там все-таки дети были рядом. Но все было в порядке, ребята были опытные, поэтому они все это делали так, как надо. Там не было самодеятельности. Все было профессионально.

ИГ: Присутствуют в фильме и сюжеты, иллюстрирующие особенности национальной кухни, в частности подробный эпизод приготовления нивхского блюда *мос*.

КГ: Это тоже должно было войти в фильм, раз это часть жизни народа. Тем более что это было связано с сюжетом жертвоприношения — там были ритуальные корыта, которые они в море отпускали, и т. д.

ИГ: А у Вас какое было отношение к этому народу, их культуре? Было восприятие их как экзотического колоритного примера, который можно использовать в фильме? Или было понимание, что это особая, другая нормальность.

КГ: Я себя там ощущал не кинорежиссером. Для меня эти люди были не просто экзотикой. Это — другое зрение. Они мир видят по-другому. Причем они видят это честно. Они же без кино тоже, когда приходят на берег, море угощают, кормят духов и т. д.

ИГ: До сих пор.

КГ: Да. Значит, что-то ими движет. Значит, у них какое-то другое зрение на все. Вот это другое зрение и надо было каким-то образом передать. Скажу так: я сам оттуда вышел другим человеком. Благодаря им, людям из нашего фильма. До этого я был «цивилизованным» человеком. А благодаря им я ушел от этого, ушел от «цивилизованности» и двинулся куда-то к матушке-природе.

## ВТОРАЯ СЕРИЯ — ЭТО ЛЕГЕНДА

ИГ: Вторая серия — и по содержанию, и по форме другая.

КГ: Это чистый Айтматов. Все, что у Айтматова было, было взято во вторую серию, только без слов и ретроспекций.

ИГ: Какие сложные случаи или, наоборот, случаи везения со съемок этой серии Вам особенно запомнились?

КГ: О, сложности были великие! Принято считать, что на Дальнем Востоке туманы — это вещь обязательная. А нам по сценарию для съемок нужен был густой туман. И вот, мы приезжаем на Сахалин — апрель, май... — никакого тумана. А у нас целое хозяйство, актеры и т. д. Потом нам говорят: «Нет, туманов здесь не предвидится». И мы переезжаем со всем этим скарбом на Курилы. Нам говорят: «Там уж такие туманы!..» Приезжаем на Кунашир, выходим в море — никаких туманов, ничего... Нам говорят: «Вы уйдите дальше». Мы с Кунашира уходим в море, в Тихий океан — и я там вижу вещи, которые никогда не забуду. Океанская зыбь! Это когда ты не просто лодкой управлять не можешь... Там человек, образно говоря, превращается в ничто. Нет там ни брызг, ничего, — все как в замедленном кино: тебя уносит куда-то вниз, а потом поднимает куда-то вверх метров на сто. Вот это — океанская зыбь — море так живет.

ИГ: Такого человеку, не видевшему этого, не написать. И не снять, не побывав там, не почувствовав, наверное?

КГ: Нет, конечно, это особое впечатление. И после этого у нас экспедиция по поиску туманов прикрылась. Не было туманов на Дальнем Востоке в тот момент. Затем нам пришлось снимать эти туманы на озерах, применяя дымовые машины. Потому что в море это было снять нельзя, тем более с ребенком. Ну а шторм снимали в океанариуме. В общем, это была картина, полная приключенческих элементов.

ИГ: А сколько вообще было экспедиций?

КГ: Мы снимали картину три года. И у нас две экспедиции фактически были сорваны. В том числе из-за погоды.

ИГ: А характеры гергов, взятые из сценария Айтматова, адаптировались под местные реалии?

КГ: Да, хотя и у него было все подробно описано. Они фактически уходят в другой мир... Они же не как мы, у них представления о разных мирах есть, о некоей этажности мира. И они уходят, принося себя в жертву — отдавая себя стихии, они дают шанс мальчишке выжить.

ИГ: При этом каждый из них уходит по-разному.

КГ: Ну да, один — с испугом, другой — с ощущением долга, третий — по-своему. Каждый делает это по-разному, потому что они разные люди.

ИГ: И история разворачивается так, что взрослые уходят, остается мальчишка, и лодка деда бережно доставляет его до берега, а затем снова уходит в море, пустая.

КГ: Да, лодка должна была уйти, и она ушла. Она должна была его довезти и уйти к своим. У Айтматова этого не было.

ИГ: Почему тогда возникло такое решение в сценарии?

КГ: Потому что у лодки есть хозяева. Она вернулась к ним. Такой финал был придуман мной.

Таинственная для нас, но хорошо известная гиляку страна *млы-во* («селение мертвых»). Там все как у нас: такая же земля, такое же небо, море, реки, леса, только солнце светит там, когда у нас ночь, а луна — когда у нас день. Ожившие покойники продолжают там жить в таких же селениях, как на земле, ловят рыбу, бьют зверей, устраивают родовые праздники, женятся и плодятся. Только имущественное положение изменяется: бедный человек делается богатым, а богатый — бедным. И у гиляков, как видно, бедные находят свое утешение не в этом лучшем из миров (Штернберг 1905: 76).

ИГ: Теперь — другого плана вопрос. 1990 год. Выходит ваш фильм. Выходит в сотрясаемой изменениями стране, где в это время такая своя «океанская зыбь»... Как Вы можете прокомментировать злободневность фильма в тот период?

КГ: Да, время не выбирают, но как ни странно, когда картина вышла, она была продана в десятки стран. Это было время, когда система советского кино еще инерционно продолжала работать — организации «Совэксспортфильма» еще оставались. Страна была в стагнации... Но 1990-й еще не был годом конца. Если быть точным, то картина прокатывалась уже в 1991 году, и я думаю, что в тех условиях у нее была максимально хорошая судьба из возможных. До сих пор ее показывают... Интересной была концовка этой истории. Все это дело длилось долго-долго, и вот, наконец, в 1990 году мы сдаем картину в Госкино. И там мы по прошествии трех с половиной лет встречаемся с Айтматовым. Айтматов пришел со своей семьей.

ИГ: Он специально был приглашен?

КГ: Да, я его пригласил, и другие его приглашали, Айтматов тогда был на пике своей популярности. И вот, он посмотрел картину, а когда включился свет, он посмотрел на меня и сказал: «Это моя лучшая картина». Он потом неоднократно это повторял в разных местах.

ИГ: А как сами нивхи отреагировали на фильм?

КГ: Нивхи восприняли фильм замечательно, к слову, они до сих пор мне периодически подарки разные присылают.

ИГ: А то, что все реплики в фильме звучат на нивхском языке, — это было принципиально? Чье это было решение?

КГ: Принципиально. Это было мое решение. Язык должен был быть там. Это элемент родства с народом, с темой.

ИГ: И свои сложности с этим делом, конечно, тоже были?

КГ: Ну да, ребятам, актерам, которые не нивхи, приходилось в кадре говорить на нивхском, они эти тексты учили.

ИГ: В свое время и Штернберг замечал:

Тело гиляцкого племени умерло навсегда, но дух его жив, жив в его языке, который стоит совершенно одиноко среди сонма языков азиатского материка, в его своеобразных обычаях и учреждениях, которые пережили все превратности его физических превращений (Штернберг 1905: 10).

В нашей беседе Вы очень точно отметили качества нивхов, которые и я тоже заприметил, когда в 2024 году снимал документальный фильм среди современных нивхов на Сахалине<sup>11</sup>. Это

<sup>11</sup> Фильм «Остров нивхов» (реж. Иван Головнев, Этнографическое Бюро Студия, 2024) доступен по ссылке: <https://disk.yandex.ru/i/fCnoROVIFk8nbQ>

умение крайне чутко чувствовать человека, считывать не то, как он говорит, а то, что стоит за этими словами.

КГ: У них звериная интуиция. Это то, что утратил цивилизованный человек.

ИГ: А как бы Вы сами определили жанр фильма? И есть ли в этом определении место слову «этнография»?

КГ: Это художественно-этнографическая, даже этноэкологическая картина. Я на съемках увидел и осознал, насколько эти люди понимают закон природы. Это картина, в общем-то, адресованная в будущее. К этому можно относиться как к архаике, а можно относиться как к эталону будущего. Не в смысле ритуалистики, не буквально. После общения с этими материалами, с этими людьми ко мне и пришло такое понимание вещей. Потому что все, что мы творим, — это противоприродно: как мы живем, как мы общаемся, как мы воюем... Это с точки зрения созидания — пар! А все население цивилизованное — с точки зрения сил и законов создания — это вредители. Никто так себя не ведет: ни слон, ни тигр, ни муравей, ни пчела... Никто не разрушает эту реальность, этот рай. Никто, кроме человека, который присваивает все себе как само собой разумеющееся. Нивхи это понимают, осознают даже сейчас.

\* \* \*

Фильм «Пегий пес, бегущий краем моря» (рис. 3) вышел в прокат 1991 г. — в момент известной общественно-политической турбулентности в стране. Несмотря на свою специфическую тематику, он получил широкий резонанс как в профессиональной, так и в зрительской среде. В частности, стал победителем главного отечественного киносмотра — Московского международного кинофестиваля — и был распространен «Совэкспортфильмом» для показа в 50 странах мира<sup>12</sup>.



Рис. 3. Кадр из фильма «Пегий пес, бегущий краем моря»  
Fig. 3. A still from the film *Piebald Dog Running Along the Shore*

<sup>12</sup> Фильм был отмечен наградами ведущих отечественных и зарубежных кинофестивалей: призами Международной ассоциации кинопрессы FIPRESCI и Экуменического жюри, специальным призом Международного жюри кино клубов на Московском международном кинофестивале (1991), главным призом в конкурсе «Фильмы для избранных» на открытом российском кинофестивале «Кинотавр» (1991), призом российской кинопрессы за лучший фильм года (1991), Гран-при на Международном кинофестивале авторского кино в Сан-Ремо, Италия (1993), Гран-при на Международном кинофестивале в Валансьене, Франция (1993) и др.

Безусловно, даже несмотря на экспериментальность, «Пегий пес...» — не единственный опыт в истории взаимодействия ученых и кинематографистов по созданию этнографических фильмов. И можно провести сравнительные параллели между киноработой К. С. Геворкяна и разножанровыми примерами из классического кинонаследия. Так, в череде экранизаций научных текстов «Пегий пес...» перекликается с фильмом «Лесные люди» (1928), созданным при активном участии известного исследователя Владимира Арсеньева (Головнев 2022). Фильм режиссера Александра Литвинова, сочетающий приемы неигрового и игрового кино, был снят по сценарию, написанному на материалах научной монографии В. К. Арсеньева «Лесные люди удэгейцы» (1926). Съемки заранее спланированного набора сцен (приготовление пищи, охота, рыбалка, свадьба и др.) проходили в реальной этноэкологической среде (таежном стойбище) с участием статистов из числа коренных жителей (удэгейцы рода Амуленка). Однако на месте сюжеты не ставились режиссером специально, а наблюдались и фиксировались максимально документально — как действия, реально проживаемые героями фильма. В то же время одна из самых зрелищных сцен — охота на медведя (поединок, в ходе которого удэгеец побеждает тотемное животное с помощью традиционного копья) — снята и смонтирована художественно-постановочным образом. А в части переплетения художественности и документальности «Пегий пес...» коррелирует с исторической кинопостановкой «Игденбу» (1930) режиссера Амо Бек-Назарова, по совпадению (как и Карен Геворкян) армянского происхождения (Головнев, Головнева 2022). С одной стороны, картина, снятая на реальном стойбище Найхин, ставила своей задачей дать зрителям многонациональной и разноукладной Страны Советов представление о колоритных особенностях Дальневосточного края — в данном случае о природе, быте и духовной культуре нанайцев. С другой стороны, весь этот документальный материал в фильме обслуживал художественную фабулу о советизации коренных народов — для популяризации государственной идеологии среди массовой аудитории. В этой связи фильм «Игденбу» стал примером жанровой этнопостановки, базирующейся на советской сценарной матрице: от любования экзотикой через драматургическое столкновение образов «темного» традиционного прошлого и «светлого» социалистического будущего до выхода на «эпическую» позицию о неизбежности смены укладов и победы социализма. Таким образом, полноценных аналогов рассмотренная в статье киноработа К. С. Геворкяна — постановочная картина, исполненная «документальной» камерой, — все же не имела. Эта кинолента — выдающийся опыт объединения усилий специалистов науки, литературы и кинематографа, а также коренных жителей из среды сахалинских нивхов — носителей языка и культуры. Заметный вклад в создание фильма внесли научные консультанты Г. Д. Лок, Г. А. Отаина и Ч. М. Таксами. В свою очередь, сюжеты, затронутые в фильме, нашли отражение в их публикациях того времени (см., например: Лок 1992; Отаина 1992; Таксами 1992). Методология кинопроекта, вобравшая кросс-жанровые приемы экранной реконструкции традиционной культуры, является эффективным примером творческого паритета кинематографии и этнографии в художественном кино. Снятый на краю Сахалина (полуостров Шмидта), вдохновленный материалами авторитетных исследователей, звучащий на нивхском языке и выверенный консультантами с точки зрения этнографичности, фильм «Пегий пес, бегущий краем моря» воплотил на экране увлекательный кинообраз северности и стал глубоким этноэкологическим посланием современным и будущим поколениям зрителей и исследователей.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

- Головнёв А. В. Крупный план в антропологии // Уральский исторический вестник. 2010. № 4 (29). С. 14–20.
- Головнев И. А. Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–1930-х гг.). СПб.: МАЭ РАН, 2021. 440 с.
- Головнев И. А. Визуальная этнография Владимира Арсеньева // Кунсткамера. 2022. № 4 (18). С. 155–172.
- Головнев И. А., Головнева Е. В. Шаманизм в советском антирелигиозном кинематографе 1920–1930-х гг. (на примере фильма «Игденбу» (1930) Амо Бек-Назарова) // Этнография. 2022. № 3 (17). С. 197–219.

- Крейнович Е. А. Нивхгу. Загадочные обитатели Сахалина и Амура. М.: Наука; Глав. ред. вост. лит., 1973. 495 с.
- Лок Г. Д. Нивхская национальная кухня // Б. О. Пилсудский — исследователь народов Сахалина: материалы Междунар. науч. конф., 31 октября — 2 ноября 1991 г., г. Южно-Сахалинск: в 2 т. Южно-Сахалинск: Сахалинский обл. краевед. музей, 1992. Т. 1. С. 154–160.
- Отаина Г. А. Воспитание экологического сознания у народов Дальнего Востока // Культура Дальнего Востока. XIX–XX вв. Владивосток: Дальнаука, 1992. С. 103–112.
- Пилсудский Б. О. Нужды и потребности сахалинских гиляков // Записки Приамурского отдела Императорского Русского географического общества. 1898. Т. 4, вып. 4. С. 1–38.
- Сагалаев К. А. Культура обских угров в зеркале визуальной фиксации // Сибирский филологический журнал. 2014. № 4. С. 96–100.
- Таксами Ч. М. Нивхи. Современное хозяйство, культура и быт. Л.: Наука, 1967. 272 с.
- Таксами Ч. М. Медвежий праздник в традиционном мировоззрении народов Севера // Ранние формы религии народов Сибири: материалы III советско-французского симпозиума. СПб.: Петербургкомстат, 1992. С. 156–166.
- Штернберг Л. Я. Гиляки. М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1905. 131 с.

## REFERENCES

- Golovnev A. V. [Close-up in anthropology]. *Ural'skij istoriceskij vestnik* [Ural Historical Journal], 2010, no. 4 (29), pp. 14–20. (In Russian).
- Golovnev I. A. *Vizualizatsiya etnichnosti v sovetskom kino (opyty uchenykh i kinematografistov 1920–1930-kh gg.)* [Visualization of ethnicity in Soviet cinema (experiments of scientists and filmmakers of the 1920–1930s)]. St. Petersburg: MAE RAN Publ., 2021, 440 p. (In Russian).
- Golovnev I. A. [Visual Ethnography of Vladimir Arsenyev]. *Kunstkamera*, 2022, no. 4 (18), pp. 155–172. (In Russian).
- Golovnev I. A., Golovneva E. V. [Shamanism in Soviet anti-religious cinema of the 1920–1930s (based on the film “Igdenbu” (1930) by Amo Bek-Nazarov)]. *Ethnography*, 2022, no. 3 (17), pp. 197–219. (In Russian).
- Kreynovich E. A. *Nivkhgu. Zagadochnye obitateli Sakhalina i Amura* [Nivkhgu. Mysterious inhabitants of Sakhalin and Amur]. Moscow: Nauka Publ., 1973, 495 p. (In Russian).
- Lok G. D. [Nivkh national cuisine]. *B. O. Pilsudskiy — issledovatel' narodov Sakhalina* [B. O. Pilsudski — researcher of the peoples of Sakhalin]. Yuzhno-Sakhalinsk: Sakhalinskiy oblastnoy kraevedcheskiy muzey Publ., 1992, vol. 1, pp. 154–160. (In Russian).
- Otaina G. I. [Education of ecological consciousness among the peoples of the Far East]. *Kul'tura Dal'nego Vostoka* [Culture of the Far East]. Vladivostok: Dal'nauka Publ., 1992, pp. 103–112. (In Russian).
- Sagalaev K. A. [The culture of the Ob Ugrians in the mirror of visual fixation]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal* [Siberian Philological Journal], 2014, no. 4, pp. 96–100. (In Russian).
- Taksami Ch. M. [Bear Festival in the traditional worldview of the peoples of the North]. *Rannie formy religii narodov Sibiri (materialy III sovetsko-frantsuzskogo simpoziuma)* [Early forms of religion of the peoples of Siberia (Proceedings of the 3<sup>rd</sup> Soviet-French symposium)]. St. Petersburg: MAE RAN Publ., 1992, pp. 156–166. (In Russian).
- Taksami Ch. M. *Nivkhi. Sovremennoe khozyaystvo, kul'tura i byt* [Nivkhs. Modern economy, culture and life]. Leningrad: Nauka Publ., 1967, 272 p. (In Russian).

Submitted: 12.06.2025

Accepted: 18.06.2025

Published: 10.07.2025