

*И. А. Головнев, Е. В. Головнева***ОБРАЗ ШАМАНА В ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ КИНО
(НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА «СТАРИК ПЕТР»)**

В статье рассматривается этнографическое кино как форма визуальной репрезентации проявлений шаманизма у обских угров. Авторы полагают, что особую ценность для изучения шаманизма коренных народов сегодня имеют документальные работы этнографического содержания, в которых, наряду с ритуальной практикой и проведением обрядов, демонстрируется обыденная, внеобрядовая сторона жизни носителей шаманских традиций; которые совмещают в себе исследовательские и кинематографические компетенции. В качестве примера для исследования рассматривается документальный фильм «Старик Петр», снятый режиссером И. А. Головневым в 2004–2008 гг. на Обском Севере, в местах проживания казымских хантов. На основе опыта, полученного во время этнографической съемки в верховьях р. Казым, дневниковых записей автора фильма и данных научных источников авторы реконструируют культовые практики казымских хантов (почитание духов природы, культ медведя, Медвежий праздник), существующие в современной хантыйской культуре в качестве рудиментов. Рассматриваются ключевые темы и сюжеты, связанные с формированием кинематографического образа хантыйского шамана – П. И. Сенгепова как лидера локального этносообщества. Сделан вывод, что в настоящее время киноработы этнографического содержания, освещающие темы шаманизма и репрезентирующие шаманизм не как показатель, а как личный феномен, являются эффективным инструментом «культурного оживления» локальных сообществ, позволяющим в полном объеме запечатлеть и транслировать особенности мировоззрения коренных народов.

Ключевые слова: этнографическое кино, визуальная антропология, шаманизм, казымские ханты, Югра.

DOI: 10.35634/2224-9443-2022-16-2-316-327

Человек соткан из окружающего мира –
Леса, Земли и Неба.
По лестнице-дереву шаман взбирается вверх,
по реке спускается вниз.

Титр из фильма «Старик Петр»

Интерес как исследовательского сообщества, так и широкой зрительской аудитории к съемке и демонстрации явлений шаманизма существует еще со времен появления кино. Ученых в первую очередь интересовали свойства кинематографа как нового языка познания, особенно эффективного для изучения явлений духовной культуры. Как отмечала этнограф В. Н. Харузина: «Ни одно описание не даст столько, не позволит получить должное впечатление, как подробный живой снимок» [Харузина 1914, 14].

Однако этнографические кинозарисовки дореволюционного и раннего советского периодов, снимавшиеся, как правило, без участия научных консультантов, носили, в основном, развлекательный характер, были ориентированы на массового кинотеатрального зрителя. В кинематографе складывалась традиция продуцирования стереотипного образа шамана, преувеличивающая его артистическую сущность в рамках обрядовых практик. В связи с этим режиссер-документалист А. Н. Терской в своем методическом пособии «Этнографическая фильма» подчеркивал, что при демонстрации феномена шаманства в кинофильме особенно важно соединять исследовательскую и кинематографическую компетенции, поскольку иначе получается «<...> лишь протокольное фиксирование произвольных частей камлания, выхваченных наугад по признаку не их внутреннего содержания, а чисто технических выгод – динамики, компоновки кадра и т.д.» [Терской 1930, 59]. Ряженный персонаж, изрыгающий пламя, пронизывающий себя раскаленным железным прутом, и/или совершающий прочие диковинные трюки, – такой «экзотический» образ шамана со временем плотно укоренился в кинематографе. И в настоящее



время зрелищная сторона продолжает преобладать в основной массе кинематографических и телевизионных работ о шаманизме¹.

В этом контексте особую актуальность приобретает анализ имеющихся в отечественной кинодокументалистике этнографических фильмов, посвященных теме шаманизма, снятых при участии профессиональных исследователей или непосредственно ими самими в местах проживания коренных народов. Это позволяет выявить не только эксплицитные (внешние) черты шаманизма, но и его имплицитное (внутреннее) содержание. Так, в качестве характерного для данного исследования примера в статье рассмотрен документальный фильм о хантыйском шамане – «Старик Петр»², снятый в 2004–2008 гг. на Обском Севере одним из авторов, режиссером И. А. Головневым.

Изучение данного фильма необходимо с практической точки зрения, поскольку этнографическое кино на современном этапе оказывается важным источником для разнообразных движений, которые в антропологической литературе обозначают как «cultural revitalization». Прежде всего, этнографическое кино представляет значительный интерес для носителей самой этнокультурной традиции, испытывающих потребность в непосредственном контакте со своими национальными ценностями. Демонстрация средствами документального кино традиций какого-либо народа открывает для него дополнительные возможности знакомства со своей историей и культурой, их презентацию и популяризацию. В методологическом отношении исследование подобного рода позволяет рассмотреть, как классические антропологические методы – включенное наблюдение и полевой дневник – становятся инструментами в создании документального кино.

Предметом анализа является образ-описание шамана, формируемый/конструируемый в документальном этнографическом кино. В общем плане методология конструктивизма предполагает обращение к параметрам конструирования определенных образов [Головнева 2018]. В работе конструирование кинематографического образа шамана осуществляется за счет обращения к актору конструирования (режиссеру фильма, его мотивам и ценностным установкам, выявляемым через обращение к полевым дневникам), методу конструирования («участвующая камера»), выделению параметров образа шамана (биографического, исторического, социокультурного).

* * *

Фильм «Старик Петр» (2008) является второй частью документальной трилогии автора (другие части – «Маленькая Катерина» [Golovnev, Golovneva 2016] и «Месторождение» [Головнев, Головнева 2020] о хантах северной Сибири в 2002–2012 гг.). Съемки фильма проходили в труднодоступных районах, минимально затронутых влиянием современности, – таежных стойбищах Юрн Ешь Айюхан и Рапан Санхум Белоярского района Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, территориально располагающихся между поселками Юильск и Нумто в верховьях реки Казым.

С 2000-х гг. упомянутое сообщество переживает все более углубляющийся социально-экономический кризис, выражающийся во фрагментации культурного наследия, размывании традиционных ценностей, забвении языка предков и сокращении количества традиционных хозяйственных специализаций. Самым значительным уроном для экологического баланса в крае стало его нефтегазовое освоение, следствием которого явилось прямое отчуждение земли у коренного населения, масштабное загрязнение окружающей среды, сокращение промысловых и пастбищных угодий. С развитием этого процесса самобытная культура народностей Северо-Западной Сибири, ведущих традиционный образ хозяйствования, подверглась трансформации, многие ее явления оказались утраченными. Данные обстоятельства актуализируют исследовательскую задачу документирования (видеофиксации) этнографических материалов среди оставшихся носителей традиции, владеющих особыми навыками автохтонной культуры и воспроизводящими ее сложные вербальные нарративы.

В процессе съемки фильма «Старик Петр» использовался метод так называемого «наблюденческого кино» (observational cinema) [Carta 2015], предполагающий продолжительное по времени общение кинематографистов со снимаемым культурным сообществом и последовательное изображение повседневной жизни его представителей [Vannini 2020]. При таком подходе в фильме сочетаются реконструкция и интервью, актуализируется концепт соучастия как важная составляющая этнографи-

¹ См., например, телефильм «Шаманы в городе» (режиссер Л. Кичаева, 2006): https://www.youtube.com/watch?v=CXOWMvqpkgo&fbclid=IwAR1MXIJUwf9tdfif17kD59ttHKM5YmPtXhJzRhcuENVaMV2_GtJ2rWJPKEw

² Ссылка на онлайн-просмотр фильма: <https://www.youtube.com/watch?v=rxXConKj58U>

ческой съемки в процессе длительного взаимодействия (в общей сложности фильм снимался 4 года) и репрезентирующий полевой опыт как контекст киноистории [Grimshaw 2001, Henley 2004, Macdougall 1995]. Как правило, подобные фильмы создаются на основе объединения антропологического взгляда режиссера/исследователя с представлениями выбранного для съемки героя и способствуют совместному процессу генерации итогового произведения. По замечанию М. Грубера, *observational cinema* – весьма эффективно, поскольку, с одной стороны, такие документальные фильмы популярны среди местных жителей, так как связаны с их родным языком и нарративами, с другой стороны, они привлекают внимание широкой аудитории и в других странах, становясь формой межкультурного посредничества [Грубер 2017, 50].

В этой связи исследовательского внимания заслуживают и дневниковые записи режиссера фильма, сделанные непосредственно во время съемочного процесса. Личный дневник автора является информативным документом (в нем фиксируются впечатления и представления создающего фильм субъекта) и оказывается дополнительным антропологическим источником, позволяющим извлечь информацию о контексте киноработ, о самоидентификации режиссера в среде его персонажей в ходе создания фильма. Далее в статье приведем полевые записи автора фильма, которые позволяют читателю представить, как проходило *киноисследование* культуры снимаемого сообщества, какие темы и сюжеты стали ключевыми для создания фильма. Текст полевых заметок был составлен на основании наблюдений и съемочных работ авторской киноэкспедиции 2004–2008 гг.



Рис. 1. Петр Иванович Сенгепов

«В работе над фильмом «Старик Петр» многое зависело от прямого контакта между автором фильма и его главным героем на уровне «человек-человек». Петр Иванович практически не говорил по-русски, я не владел хантыйским языком. В общении нам помогали интуиция, эмоции, чувства. Уверен – вторжение киногруппы в одинокое существование старика сделало бы невозможным создание фильма. Я и сам длительное время «проживал» вместе с ним, не включая камеры: на охоте, на рыбалке, в чуме и т.д. Иногда лишь спустя несколько дней я чувствовал, что могу начинать сни-



мать. Это часто инициировал сам Петр Иванович. Он давал мне «знак». Например, начинал тщательно готовиться к какому-либо действию: промыслу, походу и т.д. Затем он приглашал меня следовать за ним. Так, повинаясь воле главного героя как соавтора, я постепенно создавал киноисторию «Старик Петр»³.

* * *

Согласно концепции «персонализации этничности», предложенной А. В. Головневым, в современной культуре очаги и эталоны этничности, как правило, связаны с референтными личностями [Головнев, Перевалова, Белоруссова, Киссер 2016, 142]. Именно личность этнолидера в традиционной культуре зачастую репрезентируется «крупным планом» в визуальной антропологии (фотографии, кино), а его деятельность оказывается соотносимой с такими явлениями, как «ревитализация культуры» и «культурное выживание».

Начало фильма «Старик Петр» последовательно знакомит зрителя с образом такого этнолидера у казымских хантов – Петром Ивановичем Сенгеповым, которого можно охарактеризовать как одного из последних «действующих шаманов» на казымской земле, проводивших религиозные обряды, обладавших даром ясновидения и экстрасенсорными способностями.

«Старика Сенгепова считают последним шаманом на Казыме. Он посещает древние святыи места, расположенные по берегам реки, проделывая большой путь на лодке и пешком. Он просит у богов и духов здоровья и благополучия как для себя, так и для всего хантыйского народа. Старик Сенгепов – практически последний, кто продолжает вести традиционный хантыйский образ жизни на стойбище в чуме, где поворот за поворотом, препятствие за препятствием, километр за километром между крутых берегов и песчаных кос несет свои воды широкая река – старый Казым»⁴.

Жизнь Петра Ивановича Сенгепова (1922–2014), уроженца верховья р. Лямин (правый приток р. Обь) в Ханты-Мансийском районе, сына охотника и шамана, удивительным образом отразила все перипетии существования казымских хантов сначала в эпоху советизации (раскулачивание, коллективизация, борьба с шаманством, политика укрупнения поселков, введение всеобщего, а затем и глобализации).

В рамках «красной колонизации» и культурной революции рубежа 1920–1930-х гг. идеологический натиск на культуру коренных народов Сибири выразился, прежде всего, в кампаниях по борьбе с язычеством и суевериями. В 1926 г. был принят ряд ограничений в отношении шаманов: лишение их избирательных прав, членства в кооперации, промысловых угодий и оленьих пастбищ. Под предлогом войны с суевериями в духовной жизни коренного населения было репрессировано свыше 150 шаманов [Политические репрессии 2002, 41]. Известно, что репрессивные акты за проведение шаманских обрядов в этот период распространились по всей территории СССР. Шаманы, «практика которых была связана с принятием шаманского дара и посвящениями, вынужденно деформировали свою деятельность, поскольку большинство инициированных старались избежать шаманской участи, оставаясь без посвящения (следовательно, и обучения наставником), многие превращались в шаманов без бубнов...» [Харитоновна 2009, 150].

В 1930 г. на реке Казым была создана культбаза⁵ – опорный пункт социалистического строительства – с целью «поднятия культурно-политического уровня отсталых туземных народностей и работы с беднотой по отрыву ее от кулацко-шаманского влияния и экономической зависимости» [Ерныхова 2010, 103]. Многочисленные культурные и экономические противоречия во взаимодействиях деятелей культбазы с коренными жителями края привели к Казымскому восстанию 1933–1934 [Леэте 2004, Головнев 2005]. Руководящую роль в действиях восставших играла именно группа местных шаманов; к ним были применены в дальнейшем крайние репрессивные меры. В частности, отец Петра Ивановича Иван Тимофеевич Сенгепов, согласно обвинительному заключению № 2/49 о контрреволюционном выступлении против советской власти туземцев Казымской тундры, был объявлен «кулаком» и «шаманом на топоре», принимавшим непосредственное участие в захвате и казни группы П. В. Астраханцева в период восстания. В 1934 г. он приговорен судом к высшей мере наказания –

³ Из дневника И. А. Головнева.

⁴ Из дневника И. А. Головнева.

⁵ Казымская культбаза, расположенная в 150 км от районного центра Березово, включала дом туземца, больницу, школу-интернат, ветпункт, краеведческий пункт, радиостанцию, факторию Союзпушнины и интегральный кооператив. В городке проживало 37 вооруженных представителей власти.



расстрелу с конфискацией имущества. Самого Петра (которому на тот момент было около 11 лет) вместе с сестрой Дарьей отдали учиться в интернат (в д. Вершина Ханты-Мансийского района), из которого он сумел сбежать, найдя впоследствии приют в хантыйской семье на стойбище на реке Лямин (нынешний Сургутский район).

Обосновавшись в дальнейшем на родовом стойбище на реке Сюнь-юган (приток реки Казым), Петр Иванович стал продолжателем шаманских традиций своих предков. По некоторым данным, на формирование П. И. Сенгепова как носителя культурной традиции большое влияние оказал сказитель Тимофей Васильевич Тузин (1870–?). Его отец, возможно, носил мансийскую фамилию Пузин, и эта семья проживала на р. Сосьве, а затем переехала в район реки Казым. Именно от этого сказителя Иван Петрович перенял множество сказок и преданий [Ерныхова 2018, 253].

С 1956 г. П. И. Сенгепов трудился на разных работах в сельскохозяйственной артели «Правда», в 1961 г. был зачислен рыбаком-охотником в совхоз «Казымский», а позже работал бригадиром оленеводческой бригады № 17. В начале 1950-х гг. Петр Иванович Сенгепов за особые успехи в деле колхозного строительства был представлен к государственной награде – ордену В. И. Ленина, а в 1967–1969 гг. за высокие производственные показатели в развитии оленеводства и за выполнение социалистических обязательств занесен в Книгу Почета совхоза «Казымский» [Ерныхова 2018]. После ухода на пенсию в 1980 г. Петр Иванович занимался разведением и содержанием личных оленей на своем стойбище на реке Сюнь-юган. Он пользовался большим авторитетом среди соплеменников, обладал самобытным «шаманским мышлением», владел обширной информацией о различных сферах духовной культуры казымских хантов. В частности, П. И. Сенгепов регулярно принимал участие в большинстве проводимых хантами традиционных ритуалов (сезонных жертвоприношениях, гаданиях, связанных с предсказанием будущего как людей, так и животных, имянаречении и т.д.).

Одинокая фигура человека перемещается по стойбищу. Это старик, Сенгепов Петр Иванович. Ему больше 80 лет. Он одет в традиционную хантыйскую рубаху с вышитым орнаментом, на голове его замысловатая прическа с несколькими косами, темная кожа лица. Старик крепок телом, при ходьбе, по хантыйской манере, опирается на топор. На стойбище живут он, собака и кот с отморозженными кончиками ушей⁶.

В одном из следующих эпизодов фильма П. И. Сенгепов говорит о себе:

«На большое место я не пойду, только сюда...один... Территория моя здесь... Бугорок... Похоронить... Дрова заготовил... Чай варить... Вот там река... Вода рядом... Воду пить буду...».

«Ментальная карта» казымских хантов насыщена точечным знанием местности и ее меток (приметных мест). Эти знаки являются важной частью охотничьей культуры обских угров, они участвуют в формировании обжитого пространства и одновременно структурируют его. Например, в одном из эпизодов фильма П. И. Сенгепов дает интервью, стоя рядом с деревом с нанесенными на него зарубками, информирующими о том, сколько медведей он добыл:

Когда медведя добывают, обязательно нужно такую метку на дереве сделать. Человек живет меньше, чем дерево, но у него остаются дети и внуки, которые должны знать, как жили старшие, как и сколько добывали зверей. Без знака нельзя, Бог так не велит. Знаки ставят там, где чаще всего ходят и ездят люди, например, у воды, где есть общая пристань. Люди, проезжая, увидят такой знак – значит, кто-то добыл медведя⁷.

Такие зарубки обских угров о добыче медведя отличаются по форме и наличию особого знака – разного в разных районах, даже в пределах одной реки. Их вырезают там, где охотник вышел на дорогу, или на пристани, или вблизи поселения. В культуре казымских хантов эти знаки выполняют «мемориальную» (увековечивают место, где прекратился земной путь медведя) и «охранительную» (указывают на необходимость отойти, чтобы не беспокоить дух медведя и не навлечь на себя неприятности) функции. Взаимоотношения с духами-хозяевами мест, регулируемыми запасы добычи, – неотъемлемая составляющая традиционных представлений и часть повседневной жизни хантов. Любая промысловая территория является собственностью человека лишь номинально, на уровне религиозном он всегда находится в гостях у хозяина местности [Адаев 2007, 163].

Высокий берег. Терраса. Лес. Жизнь таежных обитателей – животных, птиц и насекомых. В эту тонкую экосистему встроено жилое пространство человека: его тропы, следы деятельности, стойбище с обитателями, чум – хантыйское жилище.

⁶ Из дневника И. А. Головнева.

⁷ Из дневника И. А. Головнева.



В лесу, помимо зверя, старик заготавливает древесину: дрова для огня, детали для обустройства стойбища и жилища. Здесь он добывает также бересту для изготовления посуды и ритуальных обрядовых масок. Он сделал за свою жизнь множество масок для так называемых «медвежьих игрищ»⁸.

Одна из ключевых сцен фильма с участием П. И. Сенгеева связана с медвежьим праздником – колоритным ритуалом культуры обских угров, подробно зафиксированным в свое время в текстовых и визуальных материалах известными североведами К. Ф. Карьялайненом [Карьялайнен 1996], В. Н. Чернецовым [Чернецов 2011]⁹ и др.

Медвежий праздник (или в терминологии некоторых исследователей – медвежья игрища) представляет собой центральный и, возможно, древнейший обрядовый комплекс народов ханты и манси, является наиболее многогранным и ярким воплощением культа медведя у обско-угорских народов [Соколова 2002]. Как отмечает К. А. Сагалаев, «обско-угорский медвежий праздник – это многодневное действие, красочное полотно, «сплетенное» из множества различных жанров и сконцентрировавшее в себе мифологическую картину целого народа, его представления о своем месте во Вселенной и взаимоотношения человека с иными, сверхъестественными существами» [Сагалаев 2008, 41–42]. На территории Казыма проведение медвежьих игрищ не прекращалось даже в советский период, сохранялась «медвежья присяга» [Гондатти 1888, 78], на стойбищах периодически проводились (и проводятся) камерные, небольшие семейные праздники, связанные с добычей медведя. Основной чертой медвежьего праздника у обских угров является проведение торжественной процедуры в честь добытого на охоте зверя – обожествляемого родственника.

В настоящее время медвежий праздник продолжает функционировать, скорее, как «образовательная реактуализация традиционных верований и репозитарий уникального мировоззрения, экологического знания и обычаев, каждый элемент из которых находится под угрозой полного исчезновения» [Балалаева 2019, 205]. Однако, по оценке специалистов, в современных условиях именно медвежья церемония выступает своеобразным якорем культурного наследия и идентичности обско-угорских народов [Там же, 206], обоснованно вызывая повышенный интерес у исследователей и кинематографистов¹⁰. Несмотря на изменения некоторых элементов этой церемонии, ее мифологические тексты не претерпели существенной трансформации, поскольку основываются на мифологической картине мира.

По расчетам, старик добыл около 90 медведей за почти 90 лет. Их головы сложены в специальных местах в его жилище и хозяйственных постройках. Количество добытых медведей он пометал специальными зарубками на деревьях недалеко от стойбища. Каждого добытого на охоте медведя непременно нужно «отыграть» на традиционном празднике-поминках. Старик часто «играет» и поет в таких игрищах. Его приглашают издали как ведущего исполнителя. И он снова делает берестяную маску и едет на медвежий ритуал в поселок Казым¹¹.

Для хантов медведь, называемый ими «когтистый старик» [Мифологическое время 2003, 131], является не только убитым зверем, что диктует необходимость ритуального примирения с ним, но и умершим родственником, пришедшим «в гости» и, следовательно, равным среди присутствующих на обряде людей.

П. И. Сенгеев: «Когда-то давно Небесный Отец Торум¹² опустил на землю к людям младшего сына в образе медведя. Безвинных людей защищать, а виноватых наказывать. А сын-медведь начал

⁸ Там же.

⁹ В 1948 г. В. Н. Чернецов совместно со своей женой В. И. Мошинской снял короткий фильм о медвежьем празднике манси в пос. Вежакоры. См. также: *Чернецов В. Н.* Медвежий праздник у обских угров / Пер. с нем. и публ. Н. В. Лукиной. Томск, 2001.

¹⁰ Так, в 1989 г. эстонский режиссер Леннарт Мери создал фильм «Сыновья Торума» – этнографическую документальную фиксацию медвежьего праздника на стойбище р. Аган у хантов. В 1991 г. эстонский этнограф Аадо Линтроп зафиксировал на пленку медвежий праздник в пос. Юильск Белоярского района ХМАО. В 1991 г. финский антрополог Юха Пентикайнен совместно с венгерским телевидением создал 25-минутный фильм «Жертвоприношение оленя хантыйским шаманом». В 1990-х–начале 2000-х гг. венгерской исследовательницей Евой Шмидт были сняты десятки видеокассет по культуре ханты и манси, в том числе и церемония медвежьих игрищ. Этой же темы касается и фильм режиссера Р. Ерназаровой «Последний шаман» (Новосибирсктелефильм, 1991).

¹¹ Из дневника И. А. Головнева.

¹² Торум – верховное божество у хантов и манси, творец всего живого на Земле.



делать все наоборот. За это Торум наказал медведя, сделав его добычей удачливого человека. Теперь добропорядочные люди могут приводить медведя в дом, класть его голову в святом углу, угощать его святой едой, поить святым питьем, петь песни и танцевать вокруг головы медведя. Только после этого дух медведя возвращается к Отцу Торуму»¹³.

Согласно традиции, охотник, добывший медведя, исполняет медвежьи песни – *Вой ар*, рассказывающие о происхождении, о спуске с неба (центральная *axis mundi* в угорской космологии), о жизни на земле, о наказании, наложенном на медведя и человека за нарушение традиции [Сагалаев 2008, 44], которые закрепляют кровнородственные и территориальные связи-пути. Затем проводится жертвоприношение медведю: жертвенных оленей окуривают дымом чаги, после чего забивают, а потом поворачивают вокруг оси по ходу солнца. Движение по часовой стрелке или по солнцу символизирует правильное течение жизни. Также кругом, по ходу солнца, поворачиваются и исполнители, когда жертва принесена и прочитана еще одна полагающаяся молитва. После этого происходит ритуальная трапеза, опять-таки предваряемая молитвой.

В фильме «Старик Петр» также присутствует сцена ритуального жертвоприношения, местом проведения которого стала роща на территории этнографического музея под открытым небом неподалеку от поселка Казым. В ходе данной церемонии П. И. Сенгепов произносил следующую молитву:

*Женскими Духами повелевающий,
мужских святых Духов создатель,
Зовем тебя,
Большой Старик Отец,
Появись в таком образе,
каким бы Ты пожелал прийти.
Пусть мы не увидим Тебя,
но хотим Тебе помолиться...*

Другие же участники обращались к духам с помощью крика и свиста, что является специфическим видом обрядовой коммуникации в медвежьем празднике [Сподина 2017, 153–154]. По сведениям К. Ф. Карьялайнен, «после того, как состоялось угощение, они бьют палками в воздухе и кричат в полную глотку, желая тем самым сопроводить опять в воздух угощённого духа-идола и одновременно поблагодарить его за то, что он согласен довольствоваться угощением» [Карьялайнен 1888, 95]. Семикратный дружный мужской зычный выкрик во время обряда жертвоприношения, также зафиксированный в фильме, является и сигналом для женщин, находящихся поодаль, которые, благодаря данному знаку, одновременно с мужчинами начинают совершать три или семь поворотов вокруг своей оси по солнцу.

Помимо магики-продуцирующего контента, медвежий праздник включает в себя театрализованные сценки – *л'унгал'туп*, выражающие карнавальное юмористическое начало. В фильме есть эпизод, когда П. И. Сенгепов надевает берестяную маску и показывает зрителю, как она «играет» в ритуале, производя шум с помощью деревянной палочки, подвешенной на лицевой части маски. Согласно тематическим описаниям К. А. Сагалаева, «актеры, выступающие в этих сценках, одеты в суконовый гусь и берестяную маску; в руке – палка *sow jux*, которая, в зависимости от «сценария», может играть роль чего угодно – посоха, хорея, ружья. Сценки эти имеют в основном сатирический характер и высмеивают как общечеловеческие пороки – трусость, жадность, глупость, лень – так и конкретных представителей данного социума. Причем объект такой «адресной» сатиры, даже если он узнал себя среди персонажей сценки, обижаться и таить злобу не имеет права, иначе медведь рано или поздно накажет его за это. Сценки могут отражать взаимоотношения «человек – медведь», «человек – человек» и «человек – природа», а также могут являться «представлением» слуг духов-покровителей» [Сагалаев 2008, 45]. Как видно, медвежий праздник заключает в себе реплики символической связи между двумя сторонами диалога: человеческим коллективом и медведем, а также другими трансцендентными существами.

Отметим, что опыт Петра Ивановича Сенгепова в области реализации бытовых и религиозных традиций стал особенно востребован в 1990-е гг. на фоне процессов возрождения элементов духовной культуры народностей Севера. Именно в это время существенно возросло внимание к знаниям пожилых знатоков традиционных ритуалов, владевших языком и способных адекватно интерпретировать ключевые обрядовые символы. Так, сотрудниками фольклорного архива северных хантов у П. И. Сенгепова были записаны аудио- и видеоматериалы (священные песни медвежьего праздника,

¹³ Из дневника И. А. Головнева



молитвы, сказки, предания, личные песни, приметы, загадки, запреты) общим объемом более 300 часов. А в 1998 г. П. И. Сенгепов по приглашению японских ученых участвовал в проведении хантыйского медвежьего праздника в г. Саппоро (о. Хоккайдо). Этот праздник, в свое время подробно описанный наблюдавшими его в живом бытовании исследователями [Kindaiti 1941], сегодня, в связи с тотальной японизацией айнов, существует лишь в театрализованном варианте исполнения, являясь своеобразной «визитной карточкой» этнокультурной специфики современных хоккайдских айнов.



Рис. 2. Петр Иванович Сенгепов и Иван Головнев (режиссер фильма)

И рудименты шаманских традиций казымских хантов существуют сегодня в условиях постмодернистской реальности, для которой характерны манипулирование этнической солидарностью, ее поверхностная репрезентация, реконструкция обрядов и их коммерциализация¹⁴. А побуждением к сбору на святилище или на медвежьих игрища чаще становится не стремление к единению родовой и локальной общности, а конкретные надобности и заказы (например, поиск выхода из трудной ситуации) или даже инспирированные извне (национальной интеллигенцией, исследователями, этнокультурными организациями) цели реконструкции [Харитоновна 2009, 158].

¹⁴ Так, в целях сохранения традиции казымских медвежьих игрищ в 2015 г. на базе Этнографического музея-парка села Казым образована «Школа медвежьих игрищ» под руководством А. А. Ерныхова. В этой школе периодически проводятся занятия как непосредственно в этнографической среде, так и в музее. Важно, что в обряде медвежьих игрищ принимают участие носители самой этнокультурной традиции, что подчеркивает аутентичность данной практики и вызывает живой эмоциональный отклик среди представителей хантыйской культуры.



* * *

Документальные фильмы играют существенную роль в популяризации этнографических материалов. Поскольку в современном мире существенно возросла значимость и востребованность медийных форм передачи информации, данный пример – визуализацию *индивидуального, личного опыта* в шаманизме, репрезентированную в фильме через персону этнолидера – можно считать ресурсом, который позволяет транслировать конкретный религиозный опыт и сопутствующий ему образно-эмоциональный контекст следующим поколениям. Как показала демонстрация фильма «Старик Петр» в местах съемок, экранный образ Петра Ивановича Сегепова вдохновил людей на конкретные проектные инициативы, связанные с сохранением идентичности и элементов традиционной культуры казымских хантов. Это важно, поскольку в современных реалиях (после ухода носителей традиционной культуры, утраты культовых объектов, упрощения обрядов) опорными локациями национальной культуры являются музеи и этнокультурные организации, ориентированные на просветительскую работу с самими представителями хантыйского сообщества, и шире – финно-угорского мира¹⁵.

Благодарность: Исследование выполнено за счет гранта РНФ № 22-18-00283 «Северность России и этнокультурный потенциал Арктики» (рук. А. В. Головнев), <https://rscf.ru/project/22-18-00283/>

ЛИТЕРАТУРА

- Адаев В. Н. Традиционная экологическая культура хантов и ненцев. Тюмень: «Вектор Бук», 2007. 239 с.
- Балалаева О. Э. Технология, перфоманс и сохранение культурного наследия, или Медвежий праздник и медицентр юганских ханты: сибирский вариант // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 204–209.
- Головнев А. В. Говорящие культуры: традиции угров и самодийцев. Екатеринбург: УрО РАН, 1995. 606 с.
- Головнев А. В., Перевалова Е. В., Белоруссова С. Ю., Киссер Т. С. Этнопроект, или персонализация этничности (по материалам Уральской Этноэкспедиции) // Уральский исторический вестник. 2016. № 4 (53). С. 142–148.
- Головнева Е. В., Головнев И. А. Визуальные репрезентации этнокультурных сообществ Севера в документальном кино (на примере фильма «Месторождение») // Ежегодник финно-угорских исследований. 2020. Том 14. Вып. 1. С. 116–124.
- Гондатти Н. Л. Культ медведя у инородцев Северо-Западной Сибири // Труды / Императорское Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском ун-те. М., 1888. Т. 48. Вып. 2. С. 61–90.
- Грубер М. «Включенное» этнографическое кино: межкультурное сотрудничество в исследованиях и кинопроизводстве // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 49–80.
- Ерныхова О. Д. Жизнь и творческий путь П. И. Сенгеева – сказителя священных песен медвежьего праздника // Современные научные исследования и разработки. 2018. № 6 (32). С. 250–254.
- Ерныхова О. Д. Казымская культурная база как социальный эксперимент советского государства // Вестник Тюменского государственного университета. 2010. № 1. С. 101–108.
- Карьялайнен К. Ф. Религия югорских народов. Т. 1. Томск: ИТУ, 1994. 264 с.
- Леэте А. Казымская война: восстание хантов и лесных ненцев против советской власти / Пер. на рус. И. Орехов. Тарту: б.и., 2004. 286 с.
- Мифологическое время: Альбом-каталог. Государственный музей природы и человека. Том I / Отв. ред. М.В. Южанинова. М.: Эпифания, 2003. 852 с.
- Политические репрессии 1900–1940-х годов в воспоминаниях и личных документах жителей Ханты-Мансийского автономного округа. Сборник документов. Выпуск I. Ханты-Мансийск, 2002. 262 с.
- Сагалаев К. А. Медвежий праздник современных казымских хантов // Традиции и новации в современном фольклоре народов Сибири. Новосибирск, 2008. С. 41–51.
- Соколова З. П. Культ медведя и медвежий праздник в мифологии и культуре народов Сибири // Этнографическое обозрение. 2002. №1. С. 41–62.
- Сподина В. И. Человек в традиционной картине мира (на материалах обских угров и самодийцев). Ханты-Мансийск: ООО «Печатный мир г. Ханты-Мансийск», 2017. 350 с.
- Харитоновна В. И. «Шаманизм» в современной России: к проблеме возрождения // Этнографическое обозрение. 2009. № 6. С. 148–164.

¹⁵ В 2010 году фильм «Старик Петр» был удостоен Гран-при XII международного кинофестиваля «Финно-угорский мир».



- Харузина В. Н. Этнография. Вып. 2. М.: Императорский археологический институт, 1914. 467 с.
- Чернецов В. Н. Медвежий праздник у обских угров / Пер. с нем. и публ. Н. В. Лукиной. Томск, 2001. 287 с.
- Carta S. Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema", *Anthrovision* [Online], 2015, 3.1.
- Golovnev I., Golovneva E. The representation of childhood in ethnographic films of Siberian indigenous Peoples: the case of the documentary film Malen'kaia Katerina (Tiny Katerina) // *Sibirica*. 2016. no. 3 (15). P. 83–106.
- Grimshaw A. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 213 p.
- Henley P. Putting Film to Work: Observational Cinema as Practical Ethnography // S. Pink, L. Kürti, A.I. Afonso (eds). *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London; New York: Routledge, 2004. P. 109–130.
- Macdougall D. (Beyond Observational Cinema // P. Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. Berlin; New York de Gruyter. 1995. P. 115–133

Поступила в редакцию 21.04.2022

Головнев Иван Андреевич,

доктор исторических наук, старший научный сотрудник,
Музей антропологии и этнологии «Кунсткамера» РАН,
199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 3
E-mail: golovnev.ivan@gmail.com

Головнева Елена Валентиновна

доктор философских наук, профессор
Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;
старший научный сотрудник, Музей антропологии и этнологии «Кунсткамера» РАН
199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 3
E-mail: golovneva.elena@gmail.com

I. A. Golovnev, E. V. Golovneva

**IMAGE OF THE SHAMAN IN ETHNOGRAPHIC CINEMA
(ON THE MATERIAL OF THE FILM "OLD MAN PETER")**

DOI: 10.35634/2224-9443-2022-16-2-316-327

The article considers ethnographic cinema as a form of visual representation of religious phenomena (manifestations of shamanism) among the Ob Ugrians. The authors argue that ethnographic films are of particular value for the study of indigenous shamanism. They demonstrate not only ritual practice and rites, but the ordinary, non-ritual side of the life of shamans as well as combine research and cinematic approaches. As a case study, the documentary "Old Man Peter", shot by filmmaker I. A. Golovnev in 2004–2008 in the Ob North, in the places of residence of the Kazym Khanty, is considered. Based on the experience gained during the filmmaking in the place of the Kazym River, the diary of the author of the film and scientific literature, the authors reconstruct the cult practices of the Kazym Khanty (veneration of nature spirits, Bear cult, Bear Festival) that exist in modern Khanty culture as rudiments. The main themes and plots related to the formation of the cinematic image of the Khanty shaman Petr Sengepov, the leader of the local community is considered. Authors came to the conclusion that modern ethnographic films that represent shamanism not as splendiferous, but as a personal phenomenon, are an effective tool for the "cultural revitalization" of local communities. Visualization of shamanism in ethnographic cinema allows to capture the characteristics of the worldview of indigenous peoples.

Keywords: ethnographic cinema, visual anthropology, shamanism, shaman, Kazym Khanty, Yugra.

Citation: Yearbook of Finno-Ugric Studies, 2022, vol. 16, issue .2 P. 316–327. In Russian.

REFERENCES

- Adaev V. N. *Traditsionnaya ekologicheskaya kul'tura hantov i nentsev* [The Traditional Ecological Culture of the Khanty and Nenets]. Tumen': «Vektor Buk», 2007. 239 p. In Russian.
- Balalayeva O. E. *Tekhnologiya, perfomans i sokhraneniye kul'turnogo naslediya, ili Medvezhiy prazdnik i mediatsentr yuganskikh khanty: sibirskiy variant* [Technology, Performance and the Preservation of Cultural Heritage, or the Bear Festival and the Yugan Khanty Digital Media Center: a Siberian Example]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye*, 2019. n. 36. P. 204–209. In Russian.



- Carta S.** Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema, *Anthrovision* [Online], 2015, no. 3.1. In English.
- Chernetsov V. N.** *Medvezhiy prazdnik u obskikh ugrov* / Per. s nem. i publ. N. V. Lukinoy [Bear Festival of the Ob Ugrians/translated by N. Lukina]. Tomsk, 2001. 287 p. In Russian.
- Ernykhova O. D.** Zhizn' i tvorcheskiy put' P. I. Sengepova – skazitelya svyashchennykh pesen medvezh'yego prazdnika [The biography of Petr Sengepov as the author of sacred songs of Bear Festival]. *Sovremennyye nauchnyye issledovaniya i razrabotki*, 2018, no. 6 (32). P. 250–254. In Russian.
- Ernykhova O. D.** Kazym'skaya kul'turnaya baza kak sotsial'nyy eksperiment sovetskogo gosudarstva [The Kazym cultural station as a social experiment of the Soviet state]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, no. 1. P. 101–108. In Russian.
- Golovnev A. V.** *Govoryashchiye kul'tury: traditsii ugrov i samodiytsev* [Talking Cultures: Samoyed and Ugrian traditions]. Ekaterinburg: UrO RAN, 1995. 606 p. In Russian.
- Golovnev A. V., Perevalova E. V., Belorussova S. Yu., Kissar T. S.** Etnoproekt, ili personalizatsiya etnichnosti (po materialam Ural'skoy EtnoEkspeditsii) [Ethnoproject, or Ethnicity Personalization (based on materials of Ural EthnoExpedition)]. *Ural'skiy istoricheskiy vestnik*, 2016, no. 4 (53). P. 142–148. In Russian.
- Golovnev I., Golovneva E.** The representation of childhood in ethnographic films of Siberian indigenous Peoples: the case of the documentary film *Malen'kaia Katerina (Tiny Katerina)*, *Sibirica*, 2016, no. 3 (15). P. 83–106. In English.
- Golovneva E. V., Golovnev I. A.** Vizual'nyye reprezentatsii etnokul'turnykh soobshchestv Severa v dokumental'nom kino (na primere fil'ma «Mestorozhdeniye») [The Visual Representations of the Ethnocultural Communities of the North in the Documentaries (The Film Oil Field)], *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy*, 2020. Vol. 14. Issue 1. P. 116–124. In Russian.
- Gondatti N. L.** Kul't medvedya u inorodtsev Severo-Zapadnoy Sibiri [Kul't of a bear among foreigners of North-West Siberia]. *Trudy / Imperatorskoye Obshchestvo lyubiteley estestvoznaniya, antropologii i etnografii pri Moskovskom un-te. M.*, 1888, V. 48 (2). P. 61–90. In Russian.
- Grimshaw A.** *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 213 p. In English.
- Gruber M.** «Vkl'yuchennoye» etnograficheskoye kino: mezhkul'turnoye sotrudnichestvo v issledovaniyakh i kinoproizvodstve" [Participatory Ethnographic Filmmaking: Transcultural Collaboration in Research and Filmmaking]. *Sibirskiye istoricheskiye issledovaniya [Siberian Historical Research]*, 2017, no. 3. P. 49–80. In Russian.
- Henley P.** Putting Film to Work: Observational Cinema as Practical Ethnography, in S. Pink, L. Kürti, A. I. Afonso (eds) *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London; New York: Routledge, 2004. P. 109–130. In English.
- Kar'yalaynen K. F.** *Religiya yugorskikh narodov* [The Religion of Yugra Peoples]. T. 1. Tomsk: ITU, 1994. 264 p. In Russian.
- Kharitonova V. I.** «Shamanizm» v sovremennoy Rossii: k probleme vozrozhdeniya ["Shamanism" in the Present Day Russia: Toward the Issue of Revivalism], *Etnograficheskoye obozreniye*, 2009, no. 6. P. 148–164. In Russian.
- Kharuzina V. N.** *Etnografiya* [Ethnography]. Vyp. 2. M.: Imperatorskiy arkhologicheskiy institut, 1914. 467 p. In Russian.
- Leete A.** *Kazym'skaya vojna: vosstaniye khantov i lesnykh nentsev protiv sovetskoy vlasti* / Per. na rus. I. Orekhov. [The Kazym war: the revolt of Khanty and the Forest Nenets against the Soviet power]. Tartu, 2004. 286 p. In Russian.
- Macdougall D.** Beyond Observational Cinema, in P. Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. Berlin; New York de Gruyter, 1995. P. 115–133. In English.
- Mifologicheskoye vremya: Al'bom-katalog. [Mythological Time. Album]* Gosudarstvennyy muzey prirody i che-loveka. Tom 1 / Otv. red. M. V. Yuzhaninova. M.: Epifaniya, 2003. 852 p. In Russian.
- Pilsudskiy B.** Na medvezh'yem prazdnike aynov o. Sakhalina [On a Bear Festival of the Ainu of Sakhalin], *Zhivaya starina*, 1914. Vyp. I-II. P. 67–160. In Russian.
- Politicheskiye repressii 1900–1940-kh godov v vospominaniyakh i lichnykh dokumentakh zhitel'ey Khanty-Mansiyskogo avtonomnogo okruga [The political repressions of 1900–1940s in the memories and personal documents of the residents of Khanty-Mansi region] *Sbornik dokumentov. Vypusk I. Khanty-Mansiysk*, 2002. 262 p. In Russian.
- Sagalayev K. A.** Medvezhiy prazdnik sovremennykh kazym'skikh khantov [Bear Festival of the modern Kazym Khanty], *Traditsii i novatsii v sovremennom fol'klоре narodov Sibiri*, 2008, Novosibirsk. P. 41–51. In Russian.
- Shnirel'man V., Komarova G.** Lodka udachi [Good luck boat], *Severnyye prostory*, 2004, no. 50. P. 50–55. In Russian.
- Sokolova Z. P.** Kul't medvedya i medvezhiy prazdnik v mifologii i kul'ture narodov Sibiri [The cult of Bear and a Bear Festival in mythology and culture of the peoples of Siberia], *Etnograficheskoye obozreniye*, 2002, no. 1. P. 41–62. In Russian.



Spodina V. I. *Chelovek v traditsionnoy kartine mira (na materialakh obskikh ugrov i samodiytsev)* [Man in the traditional worldview (based on materials of the Ob Ugrains and Samoyed)]. Khanty-Mansiysk: OOO «Pechatnyy mir g. Khanty-Mansiysk», 2017. 350 p. In Russian.

Received 21.04.2022

Golovnev Ivan Andreevich,
Doctor of Historical Sciences, Senior Researcher,
Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera),
Universitetskaya nab. Street, 3, St Petersburg, 199034, Russian Federation,
E-mail: golovnev.ivan@gmail.com

Golovneva Elena Valentinovna,
Doctor of Philosophy, Professor of Cultural Studies and Design Department,
Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin
Senior Researcher, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera)
Universitetskaya nab. Street, 3, St Petersburg, 199034, Russian Federation,
E-mail: golovneva.elena@gmail.com