

63.529(253)

К 756

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ
НАУК



Н. В. Кочешков

**Декоративное
искусство
народов
Нижнего Амура
и Сахалина**







63.529(255)+85.12
R 756

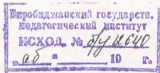
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Дальневосточное отделение
Институт истории, археологии и этнографии
народов Дальнего Востока

Н.В. Кочешков

Декоративное
искусство
народов
Нижнего Амура
и Сахалина
XIX–XX вв.



проблемы
этнических
традиций



Санкт-Петербург
„НАУКА”
1995

В монографии с историко-этнографических и искусствоведческих позиций исследуются этнические традиции народного декоративного искусства коренного населения Приамурья, Приморья и Сахалина — нанайцев, ульчей, удэгейцев, негидальцев, нивхов, орочей и ороков. На обширном фактическом материале автор показывает характер, особенности и художественный стиль искусства этих народов в различные исторические периоды — с 19 века до наших дней. Книга богато иллюстрирована, многие рисунки выполнены автором во время его полевых этнографических экспедиций.

Для историков, этнографов, искусствоведов, художников, мастеров декоративно-прикладного искусства.

Ответственный редактор академик А.И. КРУШАНОВ

Рецензенты: Л. Я. ИВАНЦЕНКО и С. Ф. КАРАБАНОВА

Редактор издательства А. Ф. ВАРУСТИНА

К 4904000000-543
042(02)-95

Без объявления

ISBN 5-02-027382-1

© Н.В. Кочешков, 1995
© Российская академия наук, 1995



ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая вниманию читателей монография посвящена исследованию этнических традиций в декоративном искусстве народностей южной части Дальнего Востока России с XIX в. до наших дней. Эта монография — логическое продолжение книги, изданной в 1989 г., в которой были исследованы этнические традиции в искусстве шести народностей Крайнего Северо-Востока России: азиатских эскимосов, чукчей, коряков, ительменов, эвенков и алеутов.¹

В широком смысле слова нет явлений вне традиций. Ничто не рождается на пустом месте, без освоения опыта прошлого. Многие специалисты по истории народного искусства справедливо считают, что традиция — это двигатель культуры, это те органические черты разных сторон жизнедеятельности, которые отбираются, сохраняются и развиваются поколениями как лучшее, типичное, привычное. Но традиция не просто передается от отцов и матерей к детям: она рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, бывает, возрождается.²

Напомним, что этнические традиции в народном декоративном искусстве — это явления, которые, оставаясь стойкими в продолжение длительного времени, определяют этническую специфику художественной культуры и отражают национальное самосознание того или иного народа. Что же это за явления? Это орнамент со специфическими элементами и композицией, колорит того или иного изделия, круг сюжетов, специфика материалов и технико-художественных приемов, присущих тому или иному этносу или группе этносов.³

Еще в первой половине XX в. считалось, что народное декоративное искусство как чуть ли не пережиток на фоне общего культурного развития не следует вводить в общую историю искусства. При этом забывалось, что не профессиональное искусство вычленило из себя искусство народное, а наоборот — народное, плодотворно развиваясь, дало жизнь всем видам и жанрам искусства профессионального. Чтобы достичь оптимальных результатов в исследовании этнических традиций народного декоративного искусства, необходимо видеть две его стороны — и как феномен художественной культуры, и как важнейшую часть культуры и быта того или иного этноса, народа.

Народное искусство, являющееся синтезом материальной и духовной традиционной культуры или материализацией в предметах искусства мировоззрения народа, и должно изучаться прежде всего в свете его этнической специфики.⁴ Именно поэтому необходимо осмыслить этнические традиции в народном искусстве с двух позиций — историко-этнографической и искусствоведческой, эстетической.

С одной стороны, народное искусство — наиболее устойчивый элемент национальной традиционной культуры, важнейший источник для исследования этнических и этногенетических процессов, объект изучения в системе этнических связей и взаимосвязей того или иного этноса, народа. С другой стороны, народное искусство — важная область духовной культуры того или иного народа, активно влияющая на формирование художественных вкусов, обогащающая профессиональное искусство и преобразующая жизнь и народный быт “по законам красоты”.

Самая большая опасность в развитии народной культуры — прерывание и забвение этнических традиций. Какое-либо “воскрешение” забытых традиций становится просто невозможным, если не сохранились нити преемственности как в мастерстве, так и в потребности производить, создавать изделия народного декоративного искусства. Поэтому так важно, особенно сегодня, в век научно-технической и социальной революции, всемерно заботиться о преемственности в принципах художественного творчества, о сохранении этнических традиций в сознании того или иного народа. Отсюда следует, что и дальнейшее развитие народного декоративного искусства немыслимо без учета тех этнических традиций, на основе которых оно существует.

Южная часть Российского Дальнего Востока — обширная территория региона, включающая в себя все Приамурье, часть Приморского края и Сахалинской области. На этой территории общей площадью около миллиона квадратных километров наряду с русскими, украинцами, белорусами и другими живут многочисленные коренные народности: нанайцы (10,5 тыс. человек), ульчи (2,6 тыс.), удэгейцы (1,6 тыс.), орочи (1,2 тыс.), негидальцы (500 человек), ороки (450 человек), нивхи-палеоазиаты (4,4 тыс. человек), а также амурские эвенки (небольшая часть из 28 тыс., проживающих по всей Сибири) и часть эвенов (из 12 тыс., проживающих в основном на Крайнем Северо-Востоке России).⁵

Аборигенные народности издавна селились в основном в бассейне Амура и его притоков, а также на севере острова Сахалин. Нанайцы живут преимущественно ниже г.Хабаровска по берегу Амура в Нанайском районе, часть народности — по берегам Уссури в Приморском крае и в провинции Хэйлунцзян КНР (по берегам Сунгари). С нанайцами издавна соседствуют ульчи, живущие еще ниже по Амуру, в Ульчском районе. Удэгейцы живут в Приморском и Хабаровском краях в нескольких селениях по берегам таежных рек горного хребта Сихотэ-Алинь, а в районе Советской Гавани живут близкие к ним по языку и по культуре орочи. На берегах рек Нимилен и Амгунь (притоки Амура) издавна живут негидальцы. Среди таежных пространств левобережья Амура и в северных районах Хабаровского края разбросаны редкие селения эвенков (тунгусов) и эвенов (ламатов). В отличие от многих таежных охотников (орочей, удэгейцев и других) у эвенков и эвенов охотничий промысел сочетается с оленеводством. Оленеводство развито и у ороков, живущих на севере Сахалина. В низовьях Амура, на берегах Амурского лимана и на северном Сахалине располагаются селения нивхов (гиляков). Нивхи, хотя и относятся к палеоазиатам, имеют язык и обычаи, отличные от других народов этой группы. Полагают, что они являются потомками древнейшего населения Нижнего Амура.⁶ В их хозяйстве первостепенную роль всегда играло рыболовство. Интересно, что культура нивхов сходна с культурой соседних тунгусо-маньчжурских народов, прежде всего ульчей.⁷

Все эти народности на протяжении своей многовековой истории в процессе трудовой деятельности в условиях таежных рек создали свои традиции, обычаи, привычки, навыки, которые передавались из поколения в поколение. Соответственно образу жизни рыболовов и охотников они выработали орудия рыболовства и охоты, типы жилищ, средства передвижения и одежду, создали своеобразный стиль художественного творчества.

Народное декоративное искусство аборигенов Приамурья, Приморья и Сахалина имеет, по-видимому, очень глубокие корни. Академик А.П.Окладников (1908—1981) показал в своих трудах, что один из исконных и мощных очагов культурного творчества существовал с глубокой древности на Нижнем Амуре. Это — маски-личины на петроглифах Сакачи-Аляна, одни из которых скульптурно трактованные, а другие — со сложным геометрическим заполнением их внутреннего пространства. По данным А.П.Окладникова, почти пять тысячелетий тому назад уже сложилась основа нанайской орнаментики, оформились ее основные элементы — завитки амурской спирали и хитроумный узор в виде “амурской плетенки”. Интересна и еще одна деталь — параллель петроглифов с

этнографическими данными. До сих пор у удэгейцев и у нанайцев существует обычай украшать черемуховые лепешки различными рисунками зооморфного характера. На лепешках изображаются жабы, ящерицы, спирали. Детальный анализ совпадений между петроглифами и предметами культового искусства подтверждает мысль о родстве и генетической связи древнего и современного амурского искусства.⁸

К сожалению, это богатое историей и традициями искусство начали изучать только с середины XIX в. В исследовании культуры и искусства коренного населения юга Дальнего Востока необходимо отметить бесспорный приоритет российской науки. Едва ли можно указать какой-нибудь район Дальнего Востока более богатый и насыщенный памятниками художественной культуры, чем Приамурье и Приморье. Эта особенность бросалась в глаза всем, кто имел возможность побывать, а тем более жить среди нанайцев, ульчей, нивхов. Всюду и везде, будь то постройка, одежда, утварь, посуда или предметы шаманского культа, можно было найти скульптуру, резьбу, вышивку, аппликацию, рисунок. Однако, несмотря на такое обилие материала и исключительный его научный интерес, искусство аборигенов исследовано было в XIX в. крайне мало и, кроме того, очень неравномерно. Если благодаря капитальным трудам академиков Л.И.Шренка и А.Ф.Миддендорфа, других отечественных исследователей мы кое-что знаем об орнаментике, то о скульптуре и о рисунках на плоскости аборигенов Амура известно весьма недостаточно.

Заслугой акад. А.Ф.Миддендорфа (1815—1894) было то, что в своем капитальном труде "Путешествие на север и восток Сибири"⁹ он впервые ввел в научный оборот очень ценные данные об искусстве негидальцев, орочей, ульчей, нивхов, нанайцев. Однако в его интерпретации материала имеется немало спорного, ошибочного. Так, например, А.Ф.Миддендорф принял за "голову с глазами" завитки переплетающегося ленточного узора, найденного им у негидальцев и широко распространенного у других народов Приамурья.

В 1854—1856 гг. акад. Л.И.Шренк (1826—1894) изучал культуру и искусство нивхов, собрав на месте уникальную коллекцию предметов народного творчества и опубликовав их воспроизведение в солидной монографии "Об инородцах Амурского края".¹⁰ Не отказывая искусству нивхов в оригинальности, самобытности, он сильно преувеличивал, во-первых, влияние искусства нивхов на их амурских соседей, а, во-вторых, выразил мысль о том, что направление всей орнаментики нивхов и других аборигенов бассейна Амура дали китайцы как более культурный народ. Такое категоричное утверждение Л.И.Шренка не бесспорно.

Если высшим достижением амурского искусства Л.И.Шренк считал искусство нивхов, то, напротив, американский исследователь проф. Б.Лауфер (1874—1934), изучавший искусство народов Амура в составе знаменитой Северо-Тихоокеанской Джезуповской экспедиции 1898—1899 гг., в своей монографии "Декоративное искусство амурских племен"¹¹ сильно преувеличил художественные достоинства искусства нанайцев и к тому же выдвинул ошибочный тезис о том, что искусство выше у того народа, который ближе живет к центру китайской культуры.¹² Этот тезис Б.Лауфера подверг критике крупнейший советский этнограф и искусствовед С.В.Иванов, справедливо отметивший, что недопустимо ставить "развитие эстетического вкуса одного народа в полную зависимость от художественной культуры другого народа".¹³

Однако подчеркнем, что труд Б.Лауфера замечателен и уникален по обилию собранного материала. Так, большую научную ценность представляет первая классификация и нарисованная Б.Лауфером картина эволюции и стилизации отдельных мотивов орнамента.

К сожалению, американский ученый не увидел серьезных различий искусства нанайцев от искусства других амурских народностей. Современные исследования ученых нашей страны убедительно показывают, что, несмотря на целый ряд общих черт, декоративное искусство каждой народности Амура имеет и свою са-

мостоятельную историю, свои специфические особенности и, как увидим из материалов настоящей книги, собственные этнические и художественные традиции.

Не избежали заблуждений и такие выдающиеся исследователи, как Л.Я.Штернберг (1861—1927) и И.А.Лопатин (1888—1970). Л.Я.Штернберг, например, утверждал, что многие элементы искусства нивхов, и особенно спирально-ленточный орнамент, целиком и полностью перешли к ним от айнов,¹⁴ а И.А.Лопатин, напротив, считал, что ленточный орнамент принадлежит только нивхам.¹⁵

Следует хотя бы коротко остановиться на работах И.А.Лопатина, так как они представляют известный интерес для нашей темы.

В монографии "Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские" он специальную главу посвятил рассмотрению нанайского народного декоративного искусства и сумел провести тонкий анализ, показать его высокие художественные достоинства, оперируя собранным им лично огромным полевым материалом.¹⁶ Потребовались многие годы для глубокого осмысления собранного материала по искусству, чтобы опубликовать за рубежом в 1961 г. очень интересную работу "Звериный стиль у тунгусских народов Амура".¹⁷ В этой работе И.А.Лопатин, проведя сравнительно-сопоставительный анализ искусства дальневосточных народностей с искусствами их ближних и дальних соседей, пришел к важным выводам о сходстве амурского искусства с искусством пазырыкских курганов древнего Алтая, об имевших место тесных культурных контактах между алтайцами и протогольдами в скифский период, о широте распространения магических и символических изображений в искусстве фигур петуха и рыбы.

В советское время появилась возможность для целенаправленного систематического исследования искусства аборигенов Амура.

Из всех работ 20-х—начала 30-х гг. выделяются труды видного этнографа и искусствоведа Е.Р.Шнейдера (1897—1937). Ему одному из первых удалось дать наиболее точную характеристику искусства народностей Амура и показать своеобразие творчества каждой народности, наметить классификацию народного декоративного искусства Дальнего Востока и Сибири в целом по стилевым и этнокультурным признакам.¹⁸

Заметный шаг вперед сделал в 40-е гг. И.П.Лавров. В ряде своих работ он отмечает не только наличие общих черт в искусстве аборигенов Амура и Сахалина, но и убедительно показывает бесконечное разнообразие в деталях искусства нанайцев, нивхов, ульчей, ороков, айнов и других народностей.¹⁹

В 50—60-е гг. появляются фундаментальные труды известного советского археолога акад. А.П.Окладникова и старейшего советского этнографа и искусствоведа С.В.Иванова (1895—1986), в которых проблемы искусства народностей Амура и Сахалина получили новое освещение и пополнились важными выводами и обобщениями.

Многолетние исследования искусства неолитических племен Нижнего Амура А.П.Окладников отразил в двух специальных монографических трудах "Петроглифы Нижнего Амура"²⁰ и "Лики древнего Амура".²¹ Эти книги составляют единый цикл, связанный с публикацией новых материалов по первобытному искусству Дальнего Востока.

До самого последнего времени петроглифы Амура оставались загадочными, непонятными, неизвестно было их происхождение, неясной была принадлежность к какой-либо определенной культуре и тем более к какому-либо конкретному этническому образованию. А.П.Окладников удалось установить, что в неолите (около 6—5 тысяч лет назад) на Нижнем Амуре развивалась сложная и высокоразвитая по тому времени культура оседлых рыбаков и охотников. Характерной чертой этой неолитической культуры являлось своеобразное искусство, в основе которого находится особый орнаментальный стиль, богато развитая криволинейная орнаментика: спирали, "амурская плетенка" (сетка из переплетаю-

шихся кривых линий). С развитием неолитической культуры спирально-орнаментированной керамики совпадает расцвет антропоморфных изображений — масок и личин. По мнению А.П.Окладникова, в искусстве современных обитателей Амура сохранились элементы петроглифов в виде стилизованных фигур змей, оленей, птиц и, наконец, сами личины-маски. При этом спираль, применяемая в качестве главного формообразующего элемента, сегодня продолжает играть ту же роль, что и в искусстве неолита. Академик делает принципиально важный вывод о непрерывности существования на Амуре определенного этнического субстрата, носителя древнейших культурных традиций. Интересен и другой вывод о связи наскальных рисунков мохэского времени — по стилю и по содержанию — с искусством тюркских племен раннего средневековья Южной Сибири и Центральной Азии.²²

И как своеобразный итог многолетней неустанной деятельности А.П.Окладникова — его последняя книга-альбом "Древнее искусство народов Амура".²³ Этот труд, богато иллюстрированный, может служить ценным источником для дальнейшего исследования проблем древнего и современного народного декоративного искусства и его этнических традиций.

При подготовке настоящей книги еще одним важным источником явились многочисленные труды С.В.Иванова, в большинстве своем посвященные разным аспектам народного декоративного искусства и орнаментики аборигенного населения Амура и Сахалина.

В многогранной творческой деятельности С.В.Иванова отчетливо выделяются два больших этапа — довоенный и послевоенный. Первый характеризуется неустанной работой по накоплению материала, второй — обобщением и глубоким осмыслением этого материала, созданием фундаментальных трудов.²⁴

В 1954 г. выходит в свет капитальный труд С.В.Иванова "Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX—начала XX в.". Этот труд, писавшийся свыше 20 лет, — первое в мировой науке фундаментальное исследование сюжетного рисунка и других видов изображений на плоскости у всех народов Сибири, в том числе и у каждой народности Приамурья, Приморья и Сахалина.²⁵ В книге всесторонне исследуются различные виды изображений на плоскости, сюжетные рисунки, выполненные на дереве, коже, ткани, рисунки, вышитые оленьим или лосиным волосом, нарисованные или вырезанные на камнях и на деревьях. На уникальном фактическом материале, собранном в местах проживания нанайцев, ульчей, нивхов, удэгейцев, орочей и других народностей южной части Дальнего Востока, а также на основе богатейших музейных коллекций С.В.Иванов убедительно доказывает, что каждая народность, какой бы малой она ни была, выработала свои собственные эстетические взгляды, свое понимание народного декоративного искусства.

В другом капитальном труде "Орнамент народов Сибири как исторический источник", изданном в 1963 г.,²⁶ С.В.Иванов анализирует огромный материал по народному орнаменту, собранный им за четверть века работы в Институте этнографии.²⁷ Поражают широта кругозора ученого, сила логики, новизна и вместе с тем убедительность его глубоких выводов и обобщений. Ценность народного орнамента С.В.Иванов усматривает в том, что он является относительно устойчивым элементом художественной культуры, сохраняющимся на протяжении многих столетий. Отмечая в орнаментике народов бассейна Амура шесть типов (комплексов), он делает важный вывод о сложных исторических судьбах аборигенного населения, о широких культурно-исторических связях его с другими народами Евразии. Вместе с тем наличие в орнаментике амурских народностей целого ряда устойчивых элементов привело исследователя к выводу о неолитической основе их орнаментики. Отмечая, что амурское искусство развивалось не изолированно, а в тесной связи с другими народами Евразии, С.В.Иванов подчеркивает прогрессивное значение взаимовлияния в искусстве. В то же время путем анализа орнаментальных комплексов и отдельных мотивов, их сопоставлений и сравнений,

изучения ритма и начертания орнамента он пришел к выводу о самобытности национального стиля в декоративном искусстве каждой народности Амурского бассейна.

Этими капитальными трудами и многочисленными статьями²⁸ С.В.Иванов как бы завершил энциклопедически всесторонний охват материалов традиционного декоративного искусства почти всех народов Сибири и Дальнего Востока. Зачем же, казалось бы, последующим исследователям браться за эту тему? А браться надо. И вот почему.

Действительно, труды С.В.Иванова отличаются глубиной охвата материала, широтой теоретических выводов. Но это вовсе не означает, что все сделанное им не подлежит дальнейшему изучению и углублению на новом этапе развития науки.

Во-первых, труды С.В.Иванова построены на музейных коллекциях XIX—первой четверти XX в., освещающих в основном досоветский период. Новые произведения, созданные в 50—80-е гг., подлежат, естественно, новому осмыслению и изучению, поскольку они отражают дальнейшее развитие традиций народного декоративного искусства.

Во-вторых, в исследованиях С.В.Иванова акцент был сделан только на изобразительных мотивах в творчестве народов Сибири и Дальнего Востока, в то время как главный смысл и основное содержание народного декоративного искусства не в одной лишь изобразительности.

В-третьих, в трудах С.В.Иванова рассматриваются, как правило, отдельные мотивы, отдельные элементы. Именно таким был в первой половине XX в. общий характер изучения народного декоративного искусства и собственно орнамента. Между тем на современном уровне научный анализ основан на рассматривании и классификации орнамента и других компонентов декора в комплексе, во взаимосвязи, где равноправное художественно-эстетическое значение приобретают общие ритмические и цветовые членения.

В-четвертых, С.В.Иванов даже и не ставил задачи рассмотрения творчества отдельных мастеров народного декоративного искусства и анализа перехода народного творчества в профессиональное на современном этапе развития.

И наконец, в двух монографиях и в многочисленных статьях С.В.Иванов полностью обошел вниманием такие важные вопросы, как проблемы выявления этнических традиций в народном искусстве, как использование не только орнамента, но и самого искусства в качестве историко-этнографического источника, как задачи определения художественного стиля, эстетической сущности и колорита произведений народного декоративного искусства. В своих фундаментальных трудах С.В.Иванов не ставил своей задачей проследить закономерности эволюции народного искусства, выделить в нем живые, жизнеспособные ростки, которые могут и дальше жить и развиваться в эпоху научно-технической революции, указать или примерно прогнозировать дальнейшие формы их существования. И как бы серьезны и глубоки ни были проведенные С.В.Ивановым исследования, живая ткань народного художественного творчества обуславливает необходимость нового научного поиска.

Новым отрядным фактом современной историографии народного декоративного искусства следует считать появление монографических исследований, посвященных искусству отдельных народностей Амура и Сахалина. Прежде всего это диссертационные работы Л.С.Букатовой, Э.Н.Осокиной, П.Я.Гонтмахера.²⁹ Так, Л.С.Букатова сумела четко и ясно высветить основные проблемы национального своеобразия удэгейского народного искусства, показать его эстетическую сущность, а также стилевые и этнические особенности, своеобразие технико-художественных приемов мастеров.³⁰

Искусству этой же народности посвятила свое исследование и Э.Н. Осокина. Ей удалось рассмотреть сложные проблемы истории развития народного декора-

тивного искусства удэгейцев всех диалектных групп на материале местных и центральных музеев и под историко-этнографическим углом зрения.

Народное декоративное искусство нивхов Нижнего Амура и Северного Сахалина в общей системе истории культуры этой народности рассмотрел П.Я.Гонтмахер.³¹

Уже давно и целеустремленно исследуют народное декоративное искусство Дальнего Востока сотрудники Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП), отправляя в этот регион свои экспедиции. Результатами этой серьезной работы НИИХП становятся и альбомы зарисовок, и научные отчеты, и публикация книг и статей.

Перу Н.И.Каплан принадлежат несколько серьезных статей, посвященных различным аспектам народного декоративного искусства аборигенного населения Приамурья и некоторым общим вопросам теории и практики народного творчества.³²

Ряд интересных работ опубликовали сотрудники НИИХП Т.А.Бадяева и Н.М.Ведерникова.³³ Так, Т.А.Бадяева выявила этнические традиции в культуре и искусстве амурской группы тунгусов, рассмотрела творчество современных мастеров и убедительно показала, что традиционное искусство эвенков Амурской области, несмотря на немногочисленность мастеров, имеет большое культурное и воспитательное значение, поскольку позволяет сохранить и передать потомкам ценный многовековой художественный опыт, накопленный этой народностью. Н.М.Ведерникова наметила основные контуры этнических традиций в народном декоративном искусстве нанайцев, ульчей и нивхов и показала, что степень сохранности традиционного искусства и его развитие определяются массовым творчеством, изделиями, бытующими в народе, и, главное, степенью преемственности мастерства. Решение этой проблемы возможно лишь в результате комплексного подхода, совместной работы специалистов, занятых в сфере народного образования, культуры, производства художественных изделий.

Много лет работает с мастерами Хабаровского края К.П.Белобородова. Итогом этой благородной работы явилась ее книга "Приамурские узоры",³⁴ в которой рассказано об особенностях орнамента нанайцев, ульчей, удэгейцев, записаны технико-художественные приемы мастеров. Она же приняла самое активное участие в составлении альбома "Краски земли Дерсу",³⁵ являющегося ценным пособием и источником для изучения этнических традиций в искусстве Приамурья. Репродукции экспонатов из фондов Хабаровского краеведческого и Дальневосточного художественного музеев, вводная статья, написанная известным этнографом Ч.М.Таксами, и статьи в тексте К.П.Белобородовой дают хорошее представление о характере искусства аборигенов края и об его высокой эстетической и нравственной ценности. К сожалению, в этом очень нужном и полезном издании полностью отсутствует необходимая паспортизация многочисленных цветных фоторепродукций.

В серии научно-популярных работ следует особо выделить пособие для учителей "Сельскому учителю о народных художественных ремеслах Сибири и Дальнего Востока".³⁶ В книге рассмотрены традиционные виды ремесел народов Чукотки, Камчатки, Приамурья, Якутии, Красноярского края, Тюменской области. Коллектив авторов раскрывает эстетическое своеобразие, а также технику изготовления изделий из кости, меха, кожи, дерева, металла. Ценность книги-пособия в том, что она поможет учителям сельских школ шире использовать богатейший опыт народных мастеров, традиции местной художественной культуры на уроках труда и изобразительного искусства, в кружковой работе, в нравственном воспитании молодого поколения аборигенных народов. Большой раздел книги "Народные художественные ремесла Приамурья" подготовлен известным этнографом А.В.Смоляк.³⁷ Автору удалось в сжатой форме очерка рассмотреть процессы изготовления деревянной утвари, берестяных изделий, плетение и ткачество, художественную обработку изделий из кожи и меха. Очерк А.В.Смоляк со-

проводятся умело подобранными фотоиллюстрациями, дающими наглядное представление о лучших произведениях декоративного искусства народностей Приамурья.

Ценным источником при подготовке настоящей монографии послужили также многочисленные каталоги и буклеты центральных, зональных и краевых выставок народного декоративного и профессионального искусства.³⁸ Но, пожалуй, самым важным источником явились сами произведения, как увиденные автором во время многочисленных экспедиций по южной части Дальнего Востока, так и хранящиеся экспозиции и в фондах Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого,³⁹ Государственного музея этнографии народов СССР, Музея Арктики и Антарктики,⁴¹ Хабаровского краеведческого музея,⁴² Дальневосточного художественного музея,⁴³ Приморского краеведческого музея имени В.К.Арсеньева,⁴⁴ Амурского областного краеведческого музея,⁴⁵ Сахалинского областного краеведческого музея,⁴⁶ Николаевского-на-Амуре краеведческого музея,⁴⁷ а также ряда музеев в местах расселения нанайцев, нивхов, ульчей.

В вышеназванных музеях искусство народностей южной части Дальнего Востока представлено далеко не равномерно. Так, если в МАЭ и ГМЭ имеются предметы искусства, дающие представление практически обо всех изучаемых народностях, то в музеях Хабаровска (ХКМ и ДВХМ) хорошо представлено искусство нанайцев и ульчей, хуже — искусство негидальцев и удэгейцев, орочей и нивхов. Наоборот, в ПКМ находится лучшая в стране коллекция по искусству орочей и удэгейцев, в НКМ — по искусству нивхов, в СОКМ — по искусству нивхов и ороков. К сожалению, памятники искусства классифицированы пока только в ДВХМ и в МНИ. Во всех остальных музеях их приходилось выявлять с большими трудностями среди разнообразных этнографических коллекций, что не всегда было возможно сделать. Затрудняется исследование произведений народного искусства и тем, что в большинстве музеев отсутствуют научные каталоги (это не лучшим образом отличает наши отечественные музеи от зарубежных).⁴⁸

В круг исследования попали не все народности южной части Дальнего Востока. К сожалению, из-за недостатка материала автор не считал необходимым или целесообразным готовить разделы об искусстве амурских эвенков (это искусство следует обстоятельно изучать в контексте монографического исследования всей народности), охотских эвенков (материал уже опубликован автором в предыдущей монографии) и негидальцев (хотя в этой работе современное их искусство частично рассмотрено).

Книга сопровождается таблицами и иллюстрациями, большинство которых выполнено автором в фондах музеев и в полевых условиях.

Материал книги собирался почти двадцать лет, при поддержке ряда организаций, учреждений, отдельных лиц. Пользуюсь случаем, чтобы выразить признательность прежде всего Институту истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока, Институту этнографии имени Н.Н.Миклухо-Маклая, Научно-исследовательскому институту художественной промышленности, всем учреждениям и музеям, содействовавшим выполнению этой работы. Всегда буду помнить неоценимую помощь старого и доброго моего учителя Сергея Васильевича Иванова, который в свое время предоставил в мое распоряжение интереснейший личный архив и богатую коллекцию по искусству народов Сибири и Дальнего Востока. Как и С.В.Иванов, до последних дней своей жизни большой интерес к книге выказывал академик Андрей Иванович Крушанов, под общей научной редакцией которого была задумана и начала периодически выходить замечательная и столь нужная и актуально значимая серия книг по истории и культуре малых народов. Эта монография в их числе. Я хочу также искренне поблагодарить докторов исторических наук Ч.М.Таксами и А.В.Смоляк, кандидата искусствоведения Н.И.Каплан, всех многоуважаемых коллег и издателей за ценные замечания и советы, высказанные ими в процессе подготовки этой книги к печати.

- 1 Кочешков Н.В. Этнические традиции в декоративном искусстве народов Крайнего Северо-Востока СССР (XVIII—XX вв.). Л., 1989. 197 с., илл.
- 2 Богуславская И.Я. Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. Л., 1981. С. 19.
- 3 Кочешков Н.В. Проблемы этнических традиций в декоративном искусстве малых народов советского Дальнего Востока // Традиции и современность в культуре народов Дальнего Востока. Владивосток, 1983. С. 3—5.
- 4 Рождественская С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. М., 1981. С. 7.
- 5 Население СССР по данным Всесоюзной переписи населения 1979 г. М., 1980. С. 25—26.
- 6 Народы мира: историко-этнографический справочник. М., 1988. С. 332.
- 7 Народы Дальнего Востока СССР в XVII—XX вв.: Историко-этнографические очерки. М., 1985. С. 72.
- 8 Окладников А.П. Лики древнего Амура: петроглифы Сакачи-Алына. Новосибирск, 1968. С. 178—180.
- 9 Миддендорф А.Ф. Путешествие на север и восток Сибири. Ч. 1. СПб., 1860; Ч. 2. 1878.
- 10 Шренк Л.И. Об инородцах Амурского края. Т. 1. СПб., 1883; Т. 2, 1899; Т. 3, 1903.
- 11 Laufer B. The Decorative Art of the Amur Tribes. Memoirs of the American Museum of Natural History. Vol. 7. New York, 1902.
- 12 Laufer B. The Decorative Art of the Amur Tribes. P. 7.
- 13 Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX—начала XX в.) // Народы Севера и Дальнего Востока. М.; Л., 1964. С. 322.
- 14 Штернберг Л.Я. Айнская проблема // Сб. МАЭ. 1929. Т. 8 Л. С. 345—350.
- 15 Донатин И.А. Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские: опыт этнографического исследования. Владивосток, 1922. С. 333—335.
- 16 В главе "Искусство" (с. 331—347) И.А. Донатин рассмотрел орнаментку нанайцев и ее краткую историю, происхождение и эволюцию, художественные традиции, произведения женского и мужского искусства, технико-художественные приемы мастеров и проанализировал основные виды (формы) национального орнамента.
- 17 Lopatin I.A. Animal Style Among the Tungus on the Amur // Anthropos. Bd 56. 1961. S. 856—868.
- 18 См.: Шнейдер Е.Р. 1) Искусство народностей Сибири // Искусство народностей Сибири. Л., 1930. С. 66—75; 2) Изобразительное искусство туземных племен Сибири // Сибирская сов. энциклопедия. М., 1931. Т. 2. С. 369—370.
- 19 Давров И.П. Об изобразительном искусстве нанайцев и айнов // Краткие сообщения Ин-та этнографии. М., 1949. Вып. 5. С. 32—39.
- 20 Окладников А.П. 1) Лики древнего Амура: петроглифы Сакачи-Алына. Новосибирск, 1968; 2) Петроглифы Нижнего Амура. Л., 1971.
- 21 Помимо этих двух монографий перу А.П. Окладникова принадлежит немало статей по первобытному искусству южной части Дальнего Востока. См.: Окладников А.П. 1) Древние амурские петроглифы и современная орнаментика народов Приамурья // СЭ. 1959. № 2. С. 38—46; 2) К предистории искусства амурских народов: петроглифы на реках Кие, Уссури // СЭ. 1968. № 4. С. 46—57; 3) Кольбель древних цивилизаций // Амур — река подлингов. Хабаровск, 1970. С. 122—160; 4) Новое в археологии Дальнего Востока // Проблемы Дальнего Востока. 1972. № 3. С. 97—117; и др.
- 22 Васильевский Р.С. Краткий очерк научной, педагогической и научно-организационной деятельности // Алексей Павлович Окладников: материалы к библиографии ученых СССР. М., 1981. С. 23—25.
- 23 Окладников А.П. Древнее искусство Приамурья: Альбом (на англ. яз.). Л., 1981.
- 24 Кочешков Н.В. Проблемы искусства народов Сибири и Дальнего Востока в трудах С.В. Иванова // Национальные традиции в культуре народов Дальнего Востока: Сб. научных трудов. Владивосток, 1987. С. 129—134.
- 25 Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX—начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости // ТИЭ. Т. 22. М.; Л., 1954. Искусство народностей Приамурья, Приморья и Сахалина рассматривается на с. 106—406.
- 26 Иванов С.В. Орнамент народов Сибири... Орнамент народностей Приамурья, Приморья и Северного Сахалина рассматривается на с. 317—440.
- 27 В основу этого труда С.В. Иванова положены обширные, большей частью не опубликованные коллекции орнамента, хранящиеся в МАЭ, в ГМЭ и в других музеях страны. Кроме музейных, привлечены материалы, собранные автором во время экспедиции на Амур в 1927 г., литературные источники, а также рисунки и архивные данные из целого ряда частных собраний (например, из частного собрания Н.А. Липской по искусству нанайцев).
- 28 См.: Иванов С.В. 1) Орнаментика, религиозные представления и обряды, связанные с амурской лодкой // СЭ. 1935. № 4—5. С. 62—84; 2) Орнаментированные куклы у ульчей // СЭ. 1936. № 6. С. 50—69; 3) Медведь в религиозном и декоративном искусстве народностей Амура // Сб. памяти В.Г. Богораза. М.; Л., 1937. С. 1—45; 4) Орнамент // Историко-этнографический атлас Сибири. М.; Л., 1961. С. 369—434; 5) Маски народов Сибири: Альбом (Вступительная статья и подбор иллюстраций, а также аннотации к ним). Л., 1975. 192 с., илл.; 6) Архитектурный орнамент Нижнего Амура // Сб. МАЭ. 1953. Т. 15. С. 234—290; 7) О детских "амулетах" нанайцев // Сб. МАЭ. 1977. Т. 33. С. 80—89; 8) Художественные изделия из бересты у народов Амура // Полярная звезда. Якутск, 1978. № 1. С. 119—122; и др. Всего С.В. Ивановым опубликовано 127 работ, из них 9 — за рубежом.
- 29 Букатова Л.С. Декоративно-прикладное искусство народа удэге: Автореф. дис.... канд. искусствоведения. М., 1972; Осюкина Э.Н.

Удгейское искусство в историко-этнографическом аспекте (орнамент, скульптура, сюжетный плоскостной рисунок, вторая половина XIX—середина XX в.): Автореф. дис.... канд. ист. наук. Л., 1981; Гонтмахер П.Я. История культуры нивхов (на примере декоративно-прикладного искусства XIX—середины XX века): Автореф. дис.... канд. ист. наук. Владивосток, 1974.

³⁰Гонтмахер П.Я. Золотые нити на рыбьей коже. Хабаровск, 1988. 128 с., илл.

³¹Располагая большим материалом по искусству удгейцев, Л.С.Букатова, к сожалению, так и не опубликовала свою монографию.

³²Каплан Н.И. 1) Народное декоративно-прикладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока: Книга для учащихся старших классов. М., 1980. 125 с., илл.; 2) Современная вышивка ульчей // Сб. трудов НИИХП. М., 1962. Вып. 1. С. 50—58; 3) Традиционное искусство и современные художественные промыслы народов Севера, Сибири и Дальнего Востока // Традиционное искусство и современные промыслы народов Севера, Сибири и Дальнего Востока. М., 1981. С. 5—13; 4) Общие тенденции в развитии искусства народов Крайнего Севера и Дальнего Востока // Проблемы взаимодействия национальных культур в СССР и современные народные художественные промыслы: Сб. научных трудов НИИХП. М., 1984. С. 115—132; 5) Традиции декоративно-прикладного искусства народностей Крайнего Севера и Дальнего Востока // Культура народностей Севера: традиции и современность. Новосибирск, 1986. С. 190—199; и др.

³³Бабяева Т.А. Современное народное искусство эвенков Амурской области // Традиционное искусство и современные промыслы народов Севера, Сибири и Дальнего Востока. М., 1981. С. 43—62; Веберникова Н.М. Некоторые тенденции в развитии современного народного искусства малых народов Нижнего Приамурья // Проблемы взаимодействия национальных культур в СССР и современные народные художественные промыслы: Сб. науч. трудов НИИХП. М., 1984. С. 133—151.

³⁴Белобородова К.П. Приамурские узоры. Л., 1975. 106 с., илл.

³⁵Краски земли Дерсу: Фоторассказ об искусстве малых народов Приамурья. Хабаровск, 1982. 276 с., илл.

³⁶Сельскому учителю о народных художественных ремеслах Сибири и Дальнего Востока: Книга для учителя. М., 1983. 256 с., илл.

³⁷Там же. С. 98—132, илл.

³⁸См.: Искусство народов Амура: Каталог выставки. Л., 1959; Народные мастера Приамурья: Каталог выставки. М., 1981; Пятая зональная художественная выставка "Советский Дальний Восток". Чита, 1980; Шестая зональная художественная выставка "Советский Дальний Восток". Владивосток, 1985. 130 с., илл. См. также буклеты всех шести зональных выставок и др. материалы.

³⁹В МАЭ имеются коллекции по всем народностям южной части Дальнего Востока, но материалы по искусству никак не выделены, и поэтому с коллекциями работать чрезвычайно трудно. Правда, в последнее время сотрудники МАЭ начали новое хорошее дело — публика-

ции в Сборниках МАЭ отдельных каталогов по одежде и ее украшениям и т.п. материалы. См.: Федорова Е.Г. Украшения верхней плечевой одежды народов Сибири // Сб. МАЭ Т. 42. Материальная и духовная культура народов Сибири. Л., 1988. С. 86—104; Клюева Н.И., Михайлова Е.А. 1) Накосные украшения у сибирских народов // Там же. С. 105—128; 2) Каталог съемных украшений народов Сибири: по коллекциям МАЭ // Там же. С. 195—208. Малыгина А.А. 1) Куклы народов Сибири: по коллекциям МАЭ // Там же. С. 129—139; 2) Каталог кукол-игрушек народов Сибири: по коллекциям МАЭ // Там же. С. 188—194.

⁴⁰В ГМЭ также имеются хорошие коллекции по украшениям нанайцев, удгейцев и нивхов. Хуже представлены произведения и изделия других народностей Приамурья. В последние годы и в ГМЭ предпринята публикация материалов музеев. См.: Отражение этнических процессов в памятниках бытовой культуры: Сб. науч. трудов ГМЭ. Л., 1984; Промыслы и ремесла народов СССР: Сб. науч. трудов ГМЭ. Л., 1986; Проблемы комплектования, научного описания и атрибуции этнографических памятников: Сб. науч. трудов ГМЭ. Л., 1987; и др.

⁴¹В Музее Арктики и Антарктики хранятся целые альбомы зарисовок народного орнамента нанайцев, ульчей, нивхов. К сожалению, эти материалы до сих пор не опубликованы.

⁴²Богатейшие фонды Хабаровского краеведческого музея не отражены в научных каталогах, что затрудняет работу с ними.

⁴³В фондах Дальневосточного художественного музея собраны богатые коллекции по искусству нанайцев, ульчей и негидальцев, искусство других народностей представлено отдельными экспонатами.

⁴⁴В фондах Приморского краеведческого музея имени В.К.Арсеньева имеются лучшие в стране коллекции по искусству орочей, удгейцев и некоторые экспонаты по искусству нанайцев.

⁴⁵Амурский областной краеведческий музей располагает хорошими коллекциями по искусству амурских эвенков, но каталога также нет.

⁴⁶В экспозиции и в фондах Сахалинского областного краеведческого музея имеются коллекции, дающие хорошее представление об искусстве нивхов и ороков. Эти коллекции заинтересовали японскую общественность — была организована выставка "Малые народности советского Дальнего Востока" на о-ве Хоккайдо и был выпущен роскошно иллюстрированный каталог, являющийся сам по себе отличным источником для изучения культуры и искусства нивхов, ороков, а также алеутов и сахалинских айнов (см.: Малые народности советского Дальнего Востока: Каталог выставки. Хоккайдо, 15 июля — 31 августа 1987 г. 72 с., илл. (на япон. яз.).

⁴⁷Николаевский-на-Амуре музей располагает небольшой коллекцией по искусству нивхов и ульчей. Народные музеи в местах расселения нанайцев (села Троицкое и Найхин), ульчей (села Богородское, Булава) и др. располагают неплохими собраниями, отражающими современ-

менное состояние народных художественных промыслов у этих народностей.

⁴⁸Музей народного искусства — лучший в стране, так как специализируется на собрании в узком плане только произведений народного искусства. К сожалению, музей до сих пор не имеет научного каталога и слабо пропагандирует свои экспонаты. Примером отличного каталога может служить, например, Каталог

государственного этнографического музея г. Осака (Осака, 1986. 192 с., илл.; на япон. яз.). Полиграфически великолепно выполненные фотографии дают верное представление не только о форме и колорите той или иной вещи, но даже о ее фактуре. С. 129—132 дают представление об украшениях одежды, утвари, ложек, сумочек и о предметах шаманского культа нанайцев, ульчей, нивхов.





ИСКУССТВО НАНАЙЦЕВ

Нанайцы (гольды) в настоящее время расселены преимущественно в бассейне реки Амур. Большая часть народности, имеющей общую численность на территории России свыше 10,5 тыс. человек,¹ живет в селах и городах, расположенных на Амуре и его многочисленных притоках от Хабаровска до сел Карги и Жеребцово. Но отдельные семьи нанайцев встречаются и ниже по Амуру. Другим крупным районом расселения являются реки Кур, Анюй и Горин в пределах Хабаровского края и Бикин — в Приморском крае; отдельные семьи нанайцев проживают в своих поселках по рекам Урми, Тунгуске, Даубихе, Улахе, а также в селениях, в которых преобладают русские, негидальцы, ульчи, нивхи.²

За рубежом нанайцы-хэчжэ расселены на территории Китая, в основном по правому берегу Амура и левому — Уссури. Отдельные семьи живут по реке Сунгари. Всего в Китае проживает около 2 тыс. нанайцев.³

Вся территория расселения нанайцев по климатическим особенностям входит в зону восточно-азиатских муссонов. Зима в Приамурье характеризуется большим количеством ясных дней, незначительной высотой снежного покрова и довольно низкой температурой воздуха. В среднем зимой температура достигает -20° , хотя нередко понижается до минус $35-40^{\circ}$. Лето здесь холоднее, чем в европейской части страны. Средняя температура июля составляет плюс $15-16^{\circ}$. Отличительная особенность лета — обильное выпадение осадков. В низовьях Амура за апрель—октябрь выпадает 75—85% годового количества осадков, что сопровождается сильными ливнями.⁴ Вегетационный период продолжается с конца апреля по сентябрь, и этого времени вполне достаточно для возделывания многих культурных растений. По своему ботанико-географическому положению растительность южной части Российского Дальнего Востока относится к зоне хвойных лесов и к зоне хвойно-широколиственных смешанных лесов. Амуро-уссурийская тайга сказочно богата. Здесь нередко дикий виноград обвивает ель, а северная ягода клюквы растет вместе с тонким стволом дальневосточной колючей пальмы аралии. Кроме того, леса тайги богаты ценными породами ясеня, клена, дуба, березы, бархата маньчжурского, лиственницы, кедра.⁵ Многочисленные реки Приамурья богаты рыбой. Через эту территорию протекает Амур длиной 4354 км, а его бассейн составляет площадь в 1843 тыс. км². По территории Приамурья раскинулись озера Волонь, Омми, Эворон, Петропавловское, Гасси, Хумми и другие, богатые планктоном. В Амуре водится до 100 видов рыб. Особенно сильно пополняется фауна Амура в то время, когда в реку заходят проходные рыбы — тихоокеанские лососи, зубатка, минога. В амуро-уссурийской тайге имеются кабан, кабарга, изюбр, косуля, пятнистый олень, лось, дикий северный олень, амурский горал, дающие мясо, жир, шкуры для обуви и одежды. Тайга славится и пушным зверем, по разнообразию которого нет, пожалуй, в нашей стране подобных регионов. Здесь водятся: барсук амурский, маньчжурская белка, амур-

ский бурундук, выдра, енотовидная собака, соболь, колонок, харза, лисица, бурый и гималайский медведи, рысь, леопард, росомаха и другие.⁶

Таким образом, естественно-географические условия территории расселения нанайцев, как справедливо отмечает исследователь народности Ю.А.Сем, весьма благоприятны для жизни и деятельности человека.⁷

Такой яркий и богатый мир великой реки Амур и тайги наложил свой отпечаток на все виды материальной и духовной культуры нанайцев, в том числе на их народное декоративное искусство.

Флора и фауна Приамурья давали нанайским мастерам разнообразные материалы: дерево, бересту, молодые тальники, кору различных деревьев, шкуры животных, сухожилия, мех, рыбью кожу, кость рыбы и животных, рог. С древних времен нанайцы знали способы изготовления минеральных и органических красок. Эти краски, полученные из корней, листьев, коры различных растений и из сажи, были удивительно прочными, они не боялись ни воды, ни сухости.

Нанайские мастера умело использовали в своем искусстве сочетания цветов, свойственные дальневосточной природе. Как заметил известный нанайский живописец А.И.Бельды, „насколько сочна, звучна и разнообразна палитра нашей дальневосточной тайги, настолько же богат по цвету орнамент нанайца”.⁸

Традиционное народное декоративное искусство нанайцев строго подразделялось на женское и мужское. Женщины имели дело преимущественно с художественной обработкой изделий из мягких материалов — рыбьей кожи, меха, шкур, тканей, волокон растений, а также из бересты. Мужчины имели дело с твердыми материалами — с металлом, деревом, костью, рогом, камнем.

По-видимому, причину такой специализации следует искать в существующем вообще половом разделении труда и в связи с этим в умении владеть соответственно различными орудиями и материалами, а также в разнице между социальным положением мужчины и женщины, сложившейся еще в недрах патриархального родового общества. Это разделение труда, по Энгельсу, чисто естественного происхождения: „Мужчина воюет, ходит на охоту и рыбную ловлю, добывает продукты питания в сыром виде и изготавливает необходимые для этого орудия. Женщина работает по дому и занята приготовлением пищи и одежды — варит, тклет, шьет. Каждый из них — хозяин в своей области: мужчина — в лесу, женщина — в доме. Каждый является собственником изготовленных и употребляемых им орудий: мужчина — оружия, охотничьих и рыболовных принадлежностей, женщина — домашней утвари”.⁹

Лучше и наиболее полно этнические традиции проявились в женском искусстве нанайцев (рис. 1). Весьма разнообразными были традиционные технико-художественные приемы. Так, мастерицы хорошо знали несколько швов. Простейший строчевой шов („вперед иголку”) они выполняли цветной ниткой при отделке одежды, украшенной полосками цветной материи. Тамбурный шов, пришедший от кочевников-скотоводов Южной Сибири и Монголии, мастерицы использовали в своих вышивках. Прекрасно владели они и различными сложными швами без настила: гладевым швом с прямым стежком, выполняемым цветной ниткой по ткани, „плотной слочкой”, „козликом с петлей”. Все эти швы без настила — плоские, многие из них были широко распространены в тюрко-монгольской среде. Имеются, следовательно, достаточные основания считать все эти виды тюрко-монгольским компонентом в художественной технике нанайцев и рассматривать их появление на Амуре как результат связей с кочевниками в эпоху средневековья.¹⁰

Знали искусные нанайские мастерицы и декоративные швы по настилу. Настил представлял собою полосу или две параллельные полосы рыбьей кожи или плотной бумаги, наложенные на основу (на материю) и зашитые цветными шелковыми нитками так, что получался небольшой рельеф.

Техника простегивания тканей образовывала как бы слегка выпуклый узор. Этот способ орнаментации встречается на старинных нанайских женских зимних



1. Орнамент нанайцев на изделиях из мягких материалов: 1—2 — узоры на бересте, ГМЭ, № 1998-225; Лауфер Б., 1902. Табл. 7; 3 — узор на женском халате, ДВХМ, № 215; 4—5 — узоры на унтах, ДВХМ (без номера); 6 — узор на женском свадебном халате, ДВХМ (без номера); 7—8 — узоры на нарукавнике, ПКМ, № 917—163; 9—10 — узоры на берестяных коробках, Лауфер Б., 1902. Табл. 20; 11—14 — узоры, аппликации на рыбьей коже, ДВХМ, № Н-215; 15—16 — вышивка на кисетах, ГМЭ, № 1998-323; 17 — изображение птицы на женском свадебном халате, ДВХМ (без номера).

Таблица составлена автором по материалам его экспедиций и музейных коллекций.

головных уборах, сшитых из ваты и прошитых тканью. Еще не так давно такие уборы надевали нанайские невесты во время свадьбы. Своею формою эти уборы напоминали шлем. Задняя часть их — вытянута, с боков имеются напуски, прикрывающие уши, на макушке пришита шишечка. Интересно, что простегивание выполнялось, как правило, парным строчевым швом. Тип описанного головного убора родствен головным уборам степных народов Центральной и Средней Азии, Южной Сибири, а также башкир. Техника простегивания известна с древнейших времен и встречается обычно только на войлочных изделиях. Следовательно, ее можно рассматривать как вклад кочевников в культуру нанайцев.¹¹

Традиционный материал нанайских мастериц — рыба́ья кожа. В деле выделки рыба́ьей кожи они достигли такого совершенства и мастерства, что даже для отделки той или иной части костюма искусно изготовляли кожи определенной породы рыб. Так, например, кожа кеты — *давахса* — шла на изготовление халата, наколенников, обуви, кожа амура — *курахса* — на халат и наколенники, кожа щуки — *гачахса* — на обувь, кожа сома — *лахса* — на халат, кожа тайменя — *долхса* и линка — *нимакса* — на изготовление обуви.

Даже нитки раньше изготовлялись преимущественно из рыба́ьей кожи. Для этого брали кожу кеты или сазана, сома или краснопера. При изготовлении ниток кожу с пойманной рыбы снимали немедленно и, расправив ее на доске, нарежали при помощи остроконечного ножа тончайшие полоски-ремешки. Эти узенькие нитеобразные полоски сильно вытягивали на руках. После этого их сушили, и они готовы были к употреблению.¹²

Важным видом женского искусства нанайцев является художественная обработка изделий из бересты, из которой делали посуду, короба, мелкие коробочки, сумочки, конические головные уборы, весра, настенные коврики, игольники. Перечисленные предметы изготовлялись в большом количестве, а лучшие экземпляры изделий из бересты даже входили в состав приданого невесты.¹³ Искусство орнаментирования берестяных изделий передавалось от матери к дочери. Прежде чем нанести на бересту узоры, ее очищали и несколько раз кипятили в воде, примешивая золу. После такой обработки береста становилась эластичной и не коробилась.¹⁴

Способы нанесения орнамента были разнообразны: иногда на одном и том же предмете их было несколько, но все они могут быть сведены к трем основным приемам: тиснению, резьбе и аппликации. Тиснение производилось тупой стороной кончика железного ножа, иногда нагретого, костяным ножиком, шилом или просто ногтем большого пальца правой руки. Резьба по бересте исполнялась специальным ножом. Узор наносили прямо от руки. Мастерицы любили также вырезать из бересты шаблоны (трафареты), служившие образцами для вышивок и аппликаций на материи.¹⁵

Знали нанайки также приемы нанесения мелких узоров на бересту с помощью костяного штампа.

Большой интерес представляют также и традиционные навыки и умения нанайцев, необходимые им для получения различных ярких и стойких красителей. Откуда же брали краски старые мастерицы?

Так, синюю краску для тонирования рыба́ьей кожи они умели извлекать из лепестков синеглазки или лазорника (из семейства коммелиновых), в изобилии росших в лесу и даже на огородах. Кожу натирали лепестками лазорника, и краску уже ничем нельзя было смыть. Красную краску добывали из сосновой коры, вываренной в воде, а также из красных камней (сурика железного), которых немало было в реках. Камень толкли, перемешивали с толченой сухой кетовой икрой и добавляли воды. Для получения красного цвета (при окраске тканей) использовали ягоды клюквы, сок голубицы давал красивый красно-лиловый оттенок. Черную краску получали из сажи, растертой с толченой свежей или высушенной кетовой икрой. Черный цвет на ткани давали ягоды черемухи. Для того чтобы получить яркую черную краску, несмываемую даже с дерева и с бересты,

снимали копоть с котла и смешивали ее со слюной и с щучьей икрой. Растирали краску на кусочке бересты, а затем наносили на украшаемый предмет с помощью небольшой палочки, щепочки или тряпочки.¹⁶ Коричневую краску для ткани и ниток делали из коры старой лиственницы. Кору кипятят, при этом оттенок краски и ее интенсивность зависели от времени кипячения. Желтую краску получали, разведя водой желтые гнилушки, каких всегда много на дубах.¹⁷

Всю свою фантазию, яркий талант и терпение нанайские мастерицы вкладывали прежде всего в украшение национальной одежды.

Нанайский костюм состоит из верхнего и нижнего халата *покто*, из штанов *пэру*, колосенников *ои*. И верхний, и нижний халаты шились примерно одного покроя. Покрой был простым, халаты весьма удобны, особого ворота не пришивали. Пола халата запахивалась одна на другую, совершенно закрывая грудь, и застегивалась на металлические пуговицы (китайского производства). Пояса раньше не полагалось, но от русских нанайцы научились подпоясываться. Рукава халатов шились узкие и короткие. Женский халат был во всем похож на мужской, и главное его отличие от мужского состояло в том, что шился он весьма длинным и украшений на нем было гораздо больше. Брючающие бляшки, раковинки, разноцветные полосы — исключительно принадлежности женского халата.

Интересно и весьма своеобразно было традиционное украшение женских свадебных халатов *босома амири* (рис. 2—3). Эти халаты шили из рыбьей кожи и украшали чаще всего чешуей *мудура* (дракона), которого считали защитником от злых духов. Каждая чешуйка была украшена стилизованными изображениями птиц (орла, дикого гуся, дикой утки, лебедя, ласточки, петуха, чибиса, совы), рыб (карася, карпа), млекопитающих (дикого оленя, кабарги, козули, лося, медведя, волка, снотовидной собаки, росомахи, зайца, белки, тигра, пантеры, собачки, летучей мыши), пресмыкающихся (змеи, ящериц, лягушек, черепах), насекомых (бабочки, слепня, комара, паука). Иногда на халатах изображали родовое дерево, на ветвях которого живут души еще не родившихся людей. Эти души представлялись в виде птиц, поэтому, чем больше птиц было изображено на дереве, тем, считалось, больше будет детей у женщины, выданной замуж.

Согласно древней традиции, у всех женских халатов наблюдается концентрация орнамента на спине. Это А.И.Бельды объясняет тем, что женщина не должна была садиться за праздничный стол вместе с мужчинами или поворачиваться лицом к гостям. Она суетилась у очага или сидела где-нибудь в углу в специально отведенном месте.¹⁸

Характерную особенность нанайских родовых деревьев в вышивках на женских свадебных халатах составляют обращенные друг к другу животные, стоящие по сторонам дерева (геральдическая композиция). Очень часто под родовыми деревьями помещали оленей, и все без исключения деревья, вышитые на халатах, имели корни — важный признак жизнеспособности дерева. По мнению С.В.Иванова, народные знания выступают здесь в яркой и осязаемой форме. Ведь отбрасывая корни, нанайская вышивальщица погрешила бы против правды, против действительности, изобразила бы дерево мертвым, безжизненным и тем самым лишенным того важного значения, которое ему приписывалось.¹⁹

Корни родового дерева чаще всего располагаются симметрично по сторонам и иногда переплетаются между собой, образуя петли, овалы, дуги, заполненные внутри мелкими декоративными элементами или фигурами лягушек, ящериц, пауков, исполненными силуэтно.

Характерную особенность нанайских родовых деревьев составляют обращенные друг к другу животные, стоящие по сторонам дерева. Эти животные имели некогда очень важное значение. Подтверждение этому — древние легенды о происхождении нанайских родов, собранные молодой художницей Людмилой Пассар, родившейся в небольшом нанайском селении Найхине. Не приводя сами тексты этих колоритных легенд, опубликованных в журнале "Северные просто-



2. Женский свадебный халат конца XIX—начала XX в. Шелк, ткань, шелковые нитки. Вышивка, аппликация. Длина 115 см. ГМЭ, № 7247-2. Амурские нанайцы.

ры»²⁰ укажем на тех животных, от которых якобы произошли основные роды нанайцев. Так, согласно легендам, род Ходжер произошел от водного Дракона Луймура, род Онинко — от изюбра Бочан, род Самар — от коршуна Пичуэн, род Ах-танка — от тигра (от тигра же и род Бельды), род Пассар — от шамана Чоронку, которому покровительствовал солнечный змей Мудур.

В родовом дереве каждая ветвь — это семья, жившая когда-то и живущая теперь. По традиции, в рисунке родового дерева олицетворены три мира: корни, рыбы, пресмыкающиеся представляют нижний мир; таежные звери вокруг дерева символизируют средний мир; крона, солнце, луна являются предметами верхнего мира.

Изображение в общем несложных символов диктовалось еще и материалом. Чаще использовалась рыбья кожа. Легкая, красивая, эластичная рыбья кожа шла в основном для пошива зимней одежды (под халат-накидку надевали меховой жилет). Технологических секретов изготовления рыбьей кожи немало, но в главном все они сходятся. Чтобы получить хорошо выделанную рыбью кожу, слегка подвяленную кожу кеты, сазана, толстолоба, верхогляда или амура бьют специальной деревянной колотушкой. Затем сворачивают в два — три слоя и снова колотят, натирают умело приготовленным составом из сушеной и толченой лососевой (красной) икры. Сушат и снова бьют. В результате получается тонкая белая эластичная кожа, наподобие сыромятины. Лишь после этого рыбью кожу окрашивают.²¹

Но вернемся к халатам. На детских халатах орнамент встречался тоже нередко в виде чешуи. Орнаментом из чешуи украшали и одеяла, и здесь он имел, наверное, такую же смысловую нагрузку, как и орнамент женских и детских халатов. Одним из излюбленных элементов нанайского орнамента является стилизованное изображение орла с широко распростертыми крыльями, тогда как голова его изображалась в профиль.

Важной принадлежностью одежды были наколенники *гару*, которые, как и халаты, украшались узорами. Если *гару* шился из рыбьей кожи, то узор нашивался на них и раскрашивался. Если же они изготовлялись из бумажной материи, то узоры вырезались из разноцветных доскутков материи. Нанайцы любили щеголять красивыми *гару* и хвастались ими друг перед другом. Даже в сказках, при описании богатого одевания Мэргэна, говорилось, что „на нем были красивые *гару*“.²²

Обувь *ота* шилась из рыбьей кожи, только на подошвы шла кожа лося. Особенность нанайской обуви в том, что подошва и головка делались из одного куска кожи. При этом, в зависимости от фасона, носок мог быть прямой и загнутый сверху, чаще загнутый. Голенище кроилось отдельно и могло быть различным по форме: более или менее высоким, прямым и цельным, как у обычного сапога, и с разрезом спереди, доходящим до сгиба в подъеме. При этом обе половинки запахиались одна за другую и обертывались специальными ремешками из ровдуги. Внутрь сапога надевался чулок из тонкой рыбьей кожи или из ткани, а под подошву клалась стелька из сухой травы. Эта стелька хорошо сохраняла тепло и в то же время предохраняла ногу при ходьбе по каменистой местности.

Красиво оформлялся верхний край голенища. Орнаментальная полоса, которая пришивалась здесь, обычно отличалась от голенища по фактуре материала и по цвету. Орнаментация могла быть различной, но один мотив повторялся всегда — это полосы, идущие вдоль края. Они могли состоять из ритмических рядов орнамента, могли быть просто кантом из разноцветных узких полос ткани. Но они всегда подчеркивали край изделия. Окантовочные полосы проходили также вдоль нижнего края орнаментальной вставки, которым она пришивалась к голенищу, но здесь они были проще и скромнее. Поскольку верхний край служил границей вещи, такое оформление подчеркивало, что орнаментальная вставка — отдельная деталь, неразрывно связанная с голенищем, является его частью, и верхний край ее важнее как завершение всей вещи в целом. При шивании выкройки головки на верхней передней стороне ступни получались обычно один — два шва. Эти швы закрывали треугольным куском рыбьей кожи или ткани, покрытым орнаментом, вершиной треугольника к носку. Орнаментальный мотив вставки был очень сложный, спиралевидный, прекрасно вписывался в треугольник. Швы у носка и на пятке ничем не закрывались, но они сами по себе представляли как бы узор, особенно пяточный шов, который простирали ровными стежками, выступающими как пунктир на наружной поверхности изделия. Конструктивным оформлением являлась также мелкая сборка, получающаяся вокруг загнутого носка вниз от бокового шва. Мастерицы умели расположить эти складки на грубой ровдуге так ровно и так красиво, что они воспринимались как своеобразная гофрировка.

Аппликация в прошлом была всегда из рыбьей кожи, окрашенной в красный и черный или синий и голубой. В древности мех и рыбья кожа были единственными материалами аппликации на обуви. С распространением ткани получила широкое развитие аппликация из разноцветной ткани на тканной же основе. Характерно, что смешения материалов в нанайском искусстве почти не наблюдалось: аппликация из меха делалась на меховом изделии, аппликация из рыбьей кожи — на основе из рыбьей кожи. В этом проявлялся тонкий художественный вкус нанайской мастерицы.²³

Нанайцы отличались пристрастием к особенно яркой одежде. Они пришивали широкие разноцветные полосы по нижнему краю халатов и на концы рукавов.

У женских халатов орнаментировали полосы, пришитые и к верхней части края левой полы, и к нижней, а также и вокруг ворота, и на концах рукавов. В отличие от ульчей и нивхов нанайцы по краю левой полы пришивали иногда не одну, а две — три дополнительные полосы ткани с украшениями. Повседневные халаты женщины шили и вышивали сами, а праздничные, особенно свадебные халаты, многие женщины заказывали своим односельчанам или родственникам-мастерам. Как полагает А.В.Смоляк, праздничные халаты нанайцев орнаментировались не только сложными композициями узоров, но и выполнялись различными швами, которыми владели далеко не все.²⁴

Полосы, на которых вышивался орнамент, мастерицы хранили в особых сумочках для рукоделия. Эти сумочки были различных размеров и формы и шились из рыбьей кожи или, реже, из ровдуги.

Примером такой сумочки может служить привезенная И.А.Лопатыным в 1913 г. и переданная им Приморскому краеведческому музею (ПКМ, № 917-148) сумка размером 44 × 26 см — прямоугольная, скругленная внизу, имеющая изысканной причудливой формы крышку — прямолинейную в верхней части и криволинейно-фестончатую — в нижней. Сложный зооморфный узор, напоминающий по своей структуре выющиеся рога барана и морду тигра по центру композиции, нанесен был на кожаную поверхность с помощью трафарета из тонкой бересты. Контур узора обведены были острой палочкой и затем обшиты по краям.

Черные контуры узора получались как бы обведенными ярко-красной шелковой нитью. На золотистого цвета поверхности сумочки узорочье ярко выделялось и четко просматривалось даже при некотором удалении. Если узоры на крышке и ее окантовка выполнены графически четко и ярки по цвету, то поверхность самой сумочки украшена тонким растительным орнаментом, заключенным в узкой рамочке близко от ее краев, а на центральном поле вещи в технике росписи пробегает алого цвета роговидные узоры.

Ровдужная сумочка для хранения предметов рукоделия имеет размеры 12 × 17 см (ПКМ, №2173. Привезена в 1908 г. проф. Шмидтом из стойбища Уддь) и обладает совершенно другим декоративным образом. На ее тепло-охристой основе расположено: по краям — голубая узкая рамка с вышитыми по всей ее длине ярко-белыми и коричневыми крестиками, в центре — небольшой светло-голубой прямоугольник со сложным узорочьем, как бы сотканным из белых, желтых, зеленых, коричневых спиральных узких линий, а по всей охристой поверхности сумочки слева, справа и внизу помещены мозаичные геометрические фигуры, сочетающиеся в декоративной композиции квадраты, прямоугольники и крестики синего, оранжевого, зеленого, коричневого цветов. И золотистая меховая оторочка, и голубые шелковые ленты для привязывания сумочки к поясу — все это прекрасно гармонирует и с самой формой, и со всем сложным декором вещи.

Большим разнообразием отличались головные уборы нанайцев (рис. 4). Зимние шапки *туэсу апон* они делали из ткани, подбивая их ватой или мехом, либо целиком меховые. Они имели форму капора и нередко простегивались наподобие тюрко-монгольских. Бытовали шапки для невест — *вэксэм апон*, — которые шили целиком из ткани, обычно синего цвета, на вате, красиво простегивали амурскими завитками, а сзади на шапке делали своеобразный хвостик из той же ткани, заткнутый крючком вверх. Спереди такую шапку украшали нашивками в виде ромба мелкими белыми пуговицами или бисером, а сзади — красными лентами. На макушку пришивали свернутый в узелок красный шнурок *дингсэ*.²⁵

Были у нанайцев и маленькие охотничьи шапочки *корбочи* размером с тубейку. Верх охотничьей шапочки шили обычно из камусов соболя, лисицы, иногда из камусов оленя. К нему пришивали орнаментированные полосы ровдуги и выдубую опушку. Верховые нанайцы к макушке такой шапочки пришивали соболю — хвост соболя или выдры, а также мельчайшие орнаментированные ушки. Низовые нанайцы к макушке такой шапочки пришивали такие же *султаны* и при этом носили еще отдельно надеваемые наушники *дява*.²⁶

Раньше нанайцы любили носить летом берестяные шляпы *боро*. Вырезали круг из бересты, на нем делали радиальный разрез и сворачивали по этому разрезу низкий конус. По разрезу бересту прошивали нитками, борт шляпы закрепляли, обшивая его корнем, как при изготовлении берестяной посуды. Снизу к шляпе пришивали узкий (до 3—4 см) берестяной обруч и завязки, скреплявшиеся под подбородком. Верх шляпы всегда был украшен аппликацией из тонких слоев бересты, выкрашенной в черной или красный цвет. При построении орнамента на берестяной шляпе применялись те же, что и в вышивке, приемы композиции и сюжеты узоров. Узоры в виде трилистников повторяли такие же трилистники в вышивке. Это сходство удивлять не должно, поскольку орнамент создавался женщинами и ими же выполнялся.

Традиционный нанайский костюм хорошо дополняли и украшали многие детали — воротнички, наплечные накладки, нарукавники, пояса. Эти детали сами по себе нередко являлись подлинными произведениями народного искусства.

Так, например, важной частью свадебного костюма невесты являлась своеобразная наплечная накладка *монгочоко* (рис. 5). Такой предмет из фондов Хабаровского краеведческого музея выполнен из тяжелого шелка с аппликацией и вышивкой, с отделкой мехом. Он служил декоративной деталью к свадебному халату *сикэ*. Хорошо сгармонизированные цвета отделки и структура орнамента в виде закрученной амурской спирали придают этой вещи особую нарядность, праздничность, надолго запоминающуюся образность.

Даже простой круглый воротник *монгоско* к обыденному женскому халату из фондов ПКМ (№ 895-8, сбор И.А.Лопатина, 1913 г. в районе р. Тунгуски) отделан хотя и предельно просто, но очень красиво, с хорошим вкусом. Черная шелковая поверхность воротника окантована белой, золотистой, голубой каймой. Три крупных узора растительного мотива вышиты белой, розовой и зеленой нитью, и эти узоры как бы разлиты плавно по черному гладкому фону воротника.

Оригинально украшались и нарукавники *хуэту*. Два старинных нарукавника, привезенные в 1913 г. И.А.Лопатиным из района р. Тунгуски (ПКМ, № 917-163 и № 2163), дают хорошее представление о традиционных деталях украшения нанайского костюма.

Первый нарукавник декорирован геометрическими узорами типа "меандр", посередине его поверхности способом аппликации выполнен китайский символический знак "шоу". Такой обыденный, казалось бы, предмет, как нарукавник, дает немало материала для осмысливания историко-культурных контактов нанайцев в XIX в. Элементы его декора свидетельствуют о взаимодействии с нанайской национальной культурой в бассейне Амура центральноазиатских культур, как китайской, так и тюрко-монгольской кочевнической.

Другой нарукавник тоже богато украшен аппликацией, но на этот раз вся декоративная система выражена в традиционном нанайском стиле. Композиция узоров составлена из сочетания элементов растительного орнамента (бутоны, побеги, лепестки, стебли растений и т.п.) и геометрического (прямые линии, овалы, многоугольники и т.п.). И тот и другой нарукавники являлись хорошими дополнениями к национальному костюму и несомненно удачно с ним гармонизировали и в декоре, и в цвете.

Немало этнических традиций выражали и различные пояса, причем не только праздничные, но и повседневные.

Праздничный пояс нанайской невесты *чичим омок* из фондов ПКМ (№ 2117-52, коллекция Б.О.Пилсудского, 1904 г.) словно соткан из узких цветных лент золотистого, красного, черного, охристого цветов. Центральное поле пояса вышито белой шелковой нитью (узоры в виде меандра в сочетании с растительными мотивами орнамента), идущая по середине этого поля широкая охристая полоса украшена аппликацией черного цвета (узор в виде амурской спирали) с тонкой ярко-красной окантовкой. На одном конце пояса пришиты бронзовые пуговицы

шаровидной формы, а на другом имеются темно-коричневые шелковые петли для застегивания. В целом этот пояс общей длиной 85 см выглядит празднично, торжественно, нарядно, даже несколько монументально.

Пояс, подаренный Приморскому краеведческому музею И.А.Лопатиным (ПКМ, № 913-150), сделан из черной материи на синем подкладе и украшен узорами преимущественно геометрического мотива, вышитыми белыми блестящими нитями. Спереди на поясе имеется карманчик, сшитый из зеленой материи и расшитый геометрическим орнаментом в виде меандра, а по центру — стилизованным изображением какой-то летящей птицы. Голубыми шелковыми тесемками этот нарядный пояс завязывался поверх халата на талии.

В холодное время года необходимым предметом одежды были рукавицы. Их шили из ткани на вате — *дяпагда*, из ровдуги — *найсу качама*, из меха — *качама*, из рыбьей кожи — *дэпчо*. Женские рукавицы отличались от мужских лишь размерами и формой обшлага: у мужчин они имели раструб и были длинными, у женщин обшлага были короче и имели прямую форму. Тканевые и ровдужные рукавицы орнаментировались вышивкой или аппликацией на тыльной стороне и на большом пальце, а обшлага либо орнаментировали отдельно, либо украшали только разноцветными полосками тканей. Меховые рукавицы украшали меховой мозаикой.²⁷

В большом употреблении у нанайцев были наушники *дяву* и *сеяпту*. Это особые мешочки, которые одевали на уши в сильные морозы. Внутри наушники отделяли обычно беличьим мехом, а снаружи покрывали рыбьей кожей, очень богато орнаментированной. Наушники до такой степени делались красивыми и изящными, что удивляли всякого, кто впервые их видел.²⁸ И.А.Лопатин, как бы споря с американским ученым Б.Лауфером, считавшим наушники импортируемыми у китайцев, писал: „Хотя наушники распространены у китайцев на Амуре (впрочем, совсем другого типа) и даже вывозятся из Китая и продаются в магазинах амурских городов, но мне кажется, что изобретение наушников надо приписать маньчжурам, жителям страны с холодной зимой; таким образом, выходит, что и эта часть одежды также чисто национального гольдского происхождения”.²⁹

Как же выглядели нанайцы в своих традиционных костюмах со всеми дополнительными частями одежды? Думается, что здесь уместно привести полностью впечатления такого тонкого наблюдателя жизни и быта нанайцев, каким был И.А.Лопатин. Он писал: „Весь гольдский костюм во всех своих частях украшается так изобильно и с таким старанием и художественным вкусом, что невольно поражает всякого, даже человека совершенно равнодушного к украшениям и художественному вкусу вообще. На всем костюме буквально не остается места, не покрытого каким-нибудь замысловатым узором. Все испещрено мелким, но ярким и причудливым орнаментом, отчасти похожим на восточные арабески. Весь этот орнамент состоит из изящных хитросплетений зооморфных стилизаций совместно с геометрическими фигурками, волнистыми линиями, спиралями и т.п. Вся композиция проникнута строгой симметрией и корреляцией отдельных элементов. Узоры раскрашены во много красок. Краски же подобраны с таким вкусом, что все исследователи, бывшие у гольдов, в один голос выражают свое восхищение... Гольд и особенно гольдячка в своем нарядном праздничном костюме производят то впечатление, которого они хотели достигнуть, а именно: все блестит, гремит и пестрит разноцветными, бесконечными и вычурными завитушками”.³⁰

Помимо одежды и дополнений к ним, нанайские мастерицы украшали орнаментом и все свои постельные принадлежности — тканевые тюфяки, одеяла, подушки, — придавая этим, казалось бы, скромным предметам быта весьма привлекательный, праздничный вид. В центре тюфяка на его лицевой стороне обычно нашивали большой декоративный квадрат из ткани, украшенный орнаментом. Две орнаментированные полосы, более узкие, пришивали на концах тюфяка. Ча-

сто вместо тюфяка служила шкура медведя или лося. Подушка (подголовник) шилась всегда длинной, круглой, в виде цилиндра, или четырехгранной, в виде призмы. Она всегда имела красивый нарядный вид, так как обильно украшалась по бокам вышивками и нашивками (аппликациями) из разноцветных лоскутков. Для детей и подростков мастерицы делали маленькие и особенно красивые подушечки. Эти подушечки не набивали пухом, а вместо него внутри наволочки помещали какую-нибудь толстую материю, свернутую много раз. Поэтому подушечки эти всегда были твердыми и постоянно сохраняли свою форму.

Мягкие призматические подушки (подголовники) у нанайцев представляли, вероятно, периферию этого типа, распространенного в Корее, Маньчжурии, Северном Китае.³¹ Но немало было и с монгольскими подголовниками, описанными мною в специальном исследовании.³²

Одеяла нанайцы шили из толстой материи и очень ярко украшали вышивками и аппликациями. По данным И.А.Лопатина, «одеяло представляло обычно обширное и удобное место для изошрения в затейливых узорах».³³ Цветочные сочетания орнамента на постельных принадлежностях были разнообразны — на подушках чаще всего это были красный, черный и белый, а на одеялах и на тюфяках — голубой, желтый, коричневый.³⁴

Большой неожиданностью и приятным сюрпризом для Л.Я.Штернберга было найти среди нанайцев своеобразный костюм для охоты, у других тунгусских народов неизвестный. Костюм этот, судя по описанию Л.Я.Штернберга, состоял из маленькой чепчиковобразной шапочки, расшитой исключительно по форме орнаментом и увенчанный соболиным или беличьим хвостом, из орнаментированного матерчатого капора, надеваемого под этой шапочкой и завязывающегося у шеи, из коротенькой куртки из меха козули (чаще всего в виде безрукавки или же с очень узенькими рукавами) и из изготовленных из рыбьей кожи наголенников, коротких сапог и орнаментированного передника. В этом костюме охотник перед отправлением на охоту молился перед своим предком — хозяином дома; в нем он торжественно выступал из своего селения и, наконец, в нем он приносил свои жертвы хозяину леса в первый день прибытия к своему охотничьему балагану.³⁵

Как уже отмечалось, важным видом женского искусства нанайцев является художественная обработка изделий из бересты. Из бересты женщины делали посуду, короба, мелкие коробочки, веера и другие предметы быта и обихода (рис. 6). В орнаменте на бересте существовали особые мотивы. Нередко здесь встречались стилизованные изображения драконов, змей, некоторых пушных зверей, но более всего был распространен геометрический орнамент.

Техника нанесения орнамента на бересту гораздо проще, чем при орнаментации на ткани и на рыбьей коже, и требовала, разумеется, гораздо меньше времени. Но и здесь применялись шаблоны, особенно когда нужно было исполнить сложный и тонкий рисунок.

Рассмотрим несколько традиционных изделий из бересты.

Коробка берестяная из фондов ГМЭ (№ 7438-13, размеры: 18 × 48 × 34 см) датирована концом XIX в. Кроме описанного выше способа орнаментирования, она украшена еще и накладными вырезками. Для этого мастерица специально изготовляла из бересты полоску в ширину коробки и вырезала из нее узор так, что эта полоска представляла собою как бы негатив. Затем полоску эту она наклеивала или натягивала без всякого клея на коробку, а потом расписывала красной краской. Золотистые узоры бересты на коричневом фоне коробки и красная роспись в местах вырезов придают этой вещи весьма привлекательный и красивый вид.

Наверное, таким же способом была украшена и коробка для ложек и палочек для еды из коллекции Б.Лауфера. Здесь подкупает и сама оригинальная форма коробки: на усеченной пирамиде поставлен цилиндр, место стыка обозначено, оттенено ярко-красным узким обручем, такой же обруч и сверху этой небольшой

коробки высотой всего 26 см. Мотив орнамента — амурская спираль и отдельные зооморфные мотивы.

В такой же технике и в таком же стиле исполнена и современная берестяная коробочка работы известной нанайской мастерицы А.К.Самар (1974 г., Художественный фонд РСФСР). Этот последний пример — свидетельство необычайной живучести художественной традиции нанайцев, передаваемой из поколения в поколение, от старших к младшим. Но, получив от матерей художественные богатства, молодые поколения мастериц не оставляют их в неизменном, застывшем виде, а постоянно изменяют, добавляя или опуская те или иные детали. Таким образом, совершается непрерывная, вполне жизненная, здоровая эволюция. Этнические традиции и преемственность в этом деле сказываются прежде всего в неистощимом богатстве и изобилии самых разнообразных рисунков орнамента.

Очень интересен в художественном отношении берестяной веер на деревянной ручке, с помощью которого нанайцы изгоняли комаров из своего жилища (ГМЭ, № 4795-70, размеры веера, без ручки: 25.5 × 22 см). Этот прямоугольный веер состоит из двух кусков бересты, сложенных вместе и обшитых по краю черной материей. С обеих сторон веер украшен тисненными рисунками, линии которых окрашены в розовый, синий и зеленый цвета. На одной стороне неизвестная мастерица изобразила дерево с корнями, к вершине которого подлетают две птицы, держащие в клюве листья. У корней дерева помещены ящерица и змея. На другой стороне веера — рисунок, повторяющий фигуру родового дерева с птицами. Он строго симметричен и так же пестро расцветен, как и предыдущий. Под кроной дерева изображены две птицы с хохолками на головах, два оленя с повернутыми назад головами; под корнем — два паука, а по бокам от них — по одной рыбе с плавниками, похожими на листья. Очень красивы графические очертания контуров изображаемых предметов, яркость расцветки и образность вещи. Небольшой скромный предмет нанайского быта руками талантливой мастерицы превращен в классическое произведение самобытного народного искусства. Следует отметить, что изображения родовых деревьев на берестяной посуде и на отдельных образцах орнамента встречается у нанайцев очень редко (в отличие от этих изображений на свадебных халатах). И поэтому уникальность берестяного веера придает ему особую ценность.

Орнаментика нанайских берестяных изделий включает, по классификации С.В.Иванова, четыре основных типа: зооморфный, растительный, облаковидный и геометрический мотивы.³⁶ Изобразительные элементы этого орнамента весьма стилизованы и условны: все эти рыбы, птицы, животные, растения орнаментированы настолько, что естественно включаются в сложную систему завитков, покрывающих, как ковер, всю поверхность украшаемого предмета. Они состоят из тех же завитков и являются частью орнаментальной системы. В амурской бересте стилизованные изображения входят в орнаментальную систему, являясь, как верно отметил акад. А.П.Окладников, „строительным материалом для орнамен-“³⁷

Подводя итог рассмотрению основных компонентов женского искусства нанайцев, необходимо отметить, что этническая специфика и художественные традиции проявляются наиболее всего именно в этом искусстве. Для нанайского женского искусства характерно симметричное расположение орнаментальных мотивов, спокойный, но в то же время яркий колорит, разнообразие композиционных приемов, графическая четкость и ясность каждого узора и его элементов. Все, чтобы ни исполнялось нанайскими мастерицами, сделано не только уверенно, но прежде всего с большим знанием дела. Наиболее исчерпывающую оценку этому искусству и его традициям дал И.А.Лопатин. Относительно старинного искусства нанайцев он тонко заметил: „Несмотря на низкий культурный уровень, несмотря на первобытную жизнь в материальном и духовном отношении, гольды тем не менее имеют все виды искусства и некоторые из них высоко развиты... Самое важное, без чего не может быть никакого искусства, у гольдов есть именно

любовь к красоте, любовь к творчеству, вымыслу и поэзии. И эти стихийные чувства широко разлиты по всем слоям народа и до такой степени проникают во все уголки жизни, что без искусства, без стремления украсить и поэтизировать гольд не делает ни шагу".³⁸

Мужское искусство нанайцев не имело такого широкого ассортимента изделий, как женское. Вещи, где все украшение являлось делом рук мужчины, немногочисленны: это оружие и принадлежности охоты, рукоятки ножей, пороховницы, окна и двери жилища, а также столы, вешалки, полки, другие вещи домашней обстановки, изготавливаемые из дерева и других твердых материалов (рис. 7).

У нанайцев широко была распространена резьба по дереву, особенно на главных столбах в их больших общинных домах. На столбах *бакса торани* помещалось изображение птицы куку (кукушки). В МАЭ хранится модель дощечка, которая укреплялась на столбе ниже изображения кукушек. Дощечка эта с обеих сторон украшена изображениями солнечных дисков *чокирма* и фигурками птичек.³⁹

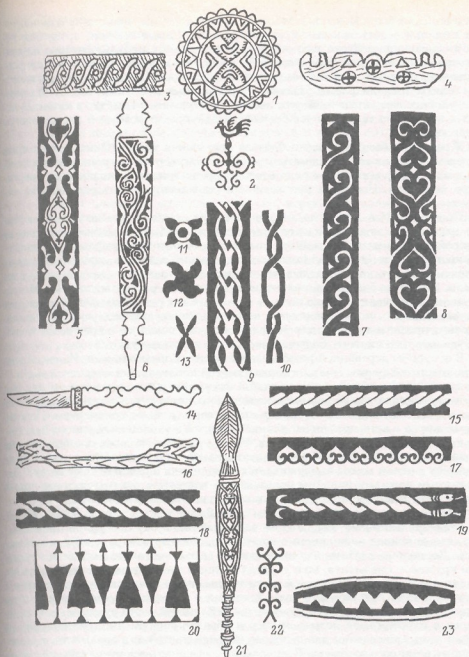
Другое сходное изображение имелось на столбе, доставленном в 1926 г. в Хабаровский краеведческий музей.⁴⁰

Нанайцы украшали свои дома как снаружи, так и изнутри. Некоторое представление дает резная дощечка, прибитая над дверью одного из домов в Сакачи-Алян, слегка округленная с боков, пропиленная в двух местах и имеющая выступы вдоль верхнего края. Кроме окон и дверей, резьбой покрывались выступающие верхние концы надфронтовых досок. Их выступы имели на концах завитки.⁴¹

Значительно богаче украшались нанайские дома изнутри. Наиболее интересными были передние столбы, частично принимавшие на себя тяжесть матрицы. По данным С.В.Иванова, столб, виденный им в 1927 г. в одном из нанайских домов, был расчленен на три части: верхнюю, соответствующую капители, среднюю (ствол) и нижнюю — базу. Верхняя часть имела форму цилиндра, украшенную снизу зигзагообразным поясом. Ствол слегка расширялся к центру, где был как бы перехвачен пояском. База была украшена вверху пояском из зигзага и глубоко врезанной плетенкой. Под плетенкой имелось резное изображение лягушки или жабы.⁴²

По-другому украшались столбы из с. Хаю, близ Найхина. Они имели в поперечном сечении не круглую, а прямоугольную форму и не обнаруживали следов профилировки. Каждый из столбов представлял собой четырехгранный брус, с трех или четырех сторон покрытый резным орнаментом и изображениями животных. Среди изображений обращают на себя внимание две крупные плоскорельефные фигуры изюбров — самца и самки, вырезанные на столбике у перегородки и на одном из больших столбов (высота фигур 85 и 90 см). Особенность обеих фигур в том, что они представляют животных не сбоку, как обычно, а спереди. Тратовка животных в фас — дело трудное, но неизвестный нанайский резчик справился с ним довольно успешно. По технике исполнения, по трактовке, наконец, по наличию их на столбах жилища, оба изображения уникальны (МАЭ, № 5530-125 и 123). Из других животных, украшавших части столбов *бакса торани*, следует отметить кабана, козулю, медведя, собаку, зайца, змею и дракона. Часть этих изображений представляет собой самостоятельные фигуры, другая часть образует несложные композиции: погоню собаки за зайцем, за кабаном, встречу медведя с собакой и охотником. Столбы из с. Хаю украшены, кроме того, спирально-ленточным орнаментом, характерным для нижеамурской резьбы по дереву.⁴³

Кроме брусков, из того же с. Хаю были доставлены в МАЭ резные дощечки, украшенные на концах головами животных. По-видимому, подобного рода сю-



7. Орнамент нанайцев на изделиях из твердых материалов: 1—2 — резные узоры на кормовой доске лодки; 3 — узор на колчане, МАЭ, № 1765-263; 4 — накладка над дверью, МАЭ, № 1837-72; 5—6 — узоры на деревянных ложках; 7—10 — узоры на столбах жилища, МАЭ, № 5530-123, МАЭ, № 5530-124; 11—13 — мелкие узоры в резьбе по дереву; 14 — костяной нож, МАЭ, № 4424-212; 15—20 — образцы узоров в архитектурной резьбе, МАЭ, № 5530-127-а; 21 — узоры на ритуальной ложке; 22—23 — резьба и гравировка по кости, МАЭ, № 5530-127. Таблица составлена автором по материалам его экспедиций и музейных коллекций.

жеты описаны были И.А.Лопатыным: "...и полка над настилом, и приделанные к ней вешалки всегда бывают украшены резьбой. Самые крючки, предназначенные для вешалок, искусно делаются в виде голов каких-нибудь животных и птиц, большую часть в виде утиной головы".⁴⁴ „Любовь к украшениям и богатая фантазия анимистов сыграли и здесь свое дело. Всем углам, косякам и разным выступам гольды придали формы различных чудовищных животных. Все, сколько-нибудь удобное для украшений, они изобильно украсили. Там, где у китайцев лежат в виде перекладины голбе бревно, гольды кладут резную и раскрашенную перекладину".⁴⁵

У нанайцев бытовала разнообразная деревянная утварь. Они умели долбить из дерева чашки и миски диаметром до 30—40 см, корыта, вырезать ложки *хоня*, сундучки, шкафчики, ящики для одежды, крюки для подвешивания котлов, детские колыбели. И все эти предметы они старались украсить резьбой или росписью.

По данным И.А.Лопатина, посреди жилища нанайцы раньше устраивали нечто вроде стола, за которым не сидели и не ели. Это была своеобразная полка, на которой лежали разные хозяйственные вещи, охотничьи и рыболовные принадлежности, посуда. Этот стол бывал всегда больших размеров, устанавливался он неподвижно, так как приделывался к столбам, стоявшим как раз посередине фанзы. Этот стол богато ornamentировался резьбой и расписывался. Над ним непременно устраивали особую полку с крючками для разной домашней рухляди и платя. И полка, и приделанные к ней вешалки украшались резьбой, а самые крючки, предназначенные для вешалок, искусно делались в виде голов каких-нибудь животных и птиц, большую часть в виде головы утки.⁴⁶

В искусстве деревянной резьбы особое место занимают ложки. Изящной пропорциональной формы — с плоской вытянутой лопаточкой и маленькой выемкой внутри, тонкой шейкой, переходящей в фигурную ручку с резным узором, они необыкновенно хороши. Тщательностью и тонкостью художественной обработки ложки очень отличаются от других предметов с резным орнаментом. Плоская форма ложки с острым концом, длинной шейкой и утолщенной частью ручки — это традиция всех амурских народов. Резной рисунок на ложках и бесконечные вариации фигурных форм — это индивидуальное творчество мастера-резчика, но орнамент в целом всегда выдерживается в традициях народного творчества.⁴⁷ Деревянными ложками нанайцы пользовались постоянно, но годились они только для твердой пищи и каши. Жидкую пищу ели вприхлебку из чашек.⁴⁸

В качестве примера рассмотрим свадебную ложку конца XIX в. (ГМЭ, № 1524-28, длина 68 см). Это — замечательное скульптурное произведение, выполненное очень чисто и тщательно, с огромным трудолюбием и терпением. Достаточно сказать, что талантливый резчик не только покрыл ложку резным кружевом орнамента, но и украсил ее еще и миниатюрными скульптурками различных животных. В верхней части (в наверху) ручки он дал великолепные фигуры ланей с повернутыми назад головами и с ногами, переходящими в звено подвески, которые эти фигуры увенчивают. В нижней части ручки, в месте ее перехода в шейку самой ложки, мастер изобразил фигуры рыб. От наверху до шейки ложки ниспадают две ажурные цепочки ленточного орнамента, тоже искусно вырезанного из дерева. Великолепие и пышность декора нанайской свадебной ложки как раз и должны были соответствовать всей значительности и праздничности ритуала свадьбы.

На больших овальных коробках для хранения табака вместо резного узора нанайцы чаще пользовались росписью, причем занимались этим делом наряду с мужчинами-резчиками и женщины. Для них нанесение орнамента в несколько цветов было более обычным и хорошо усвоенным приемом, нежели резьба, и они удачно применяли его на табакерках. Расписные коробки-табакерки выглядели очень нарядно, нанайцы гордились ими, нередко брали их с собою в дорогу. Иметь такую табакерку считалось признаком состоятельности ее владельца.⁴⁹

Из бытовых предметов, окружавших нанайца в доме, следует отметить такие интересные в художественном отношении деревянные резные вещи, как крошечная доска (ГМЭ, № 1524-27, дерево, резьба, роспись. Размеры: 76 × 10 см), инструменты для разглаживания швов (ГМЭ, № 1871-58/1, 2; дерево, резьба, роспись, размеры 7.5 и 22 см), инструмент для расщепления и разглаживания камня (ГМЭ, № 1998—308, дерево, резьба, длина 22.5 см) и многие другие.

Шедевром народного искусства нанайцев следует считать деревянный черно-лаковый сосуд (рис. 8) из фондов МАЭ (№ 344-45-а, высота 41 см, диаметр внизу 12 см, диаметр наверху 8 см, фигурки медведей: 6 × 4 × 4.5 см). По всей поверхности сверху вниз резьбой с золотисто-желтой подцветкой резчик конца XIX в. поместил красивую и довольно сложную композицию, составленную из звеньев овально-поперечного орнамента, характерного для архитектурной резьбы народов Амура. Сосуд этот закрывается желтой лаковой деревянной крышкой (пробкой-затычкой), имеющей наверху — ручку, игравшую, кроме функциональной, еще и символическую роль. Ручку образуют две великолепно вырезанные из дерева фигурки медведей. Мастер показывает только их головы, шеи и вытянутые вперед навстречу друг другу лапы. Все это должно символизировать, по мысли резчика, добрые пожелания удачи в охоте хозяину этой вещи. Внизу короба-сосуд имеет небольшой подиум, от которого и восходит орнаментальная композиция. Вещь отличается совершенством резьбы и декора, яркостью красок и запоминающейся образностью. И силуэт вещи в целом, и цвет, и линия, и реалистические фигурки медведей приобрели здесь достаточную силу выразительности. Это — законченная художественная вещь, автор которой сумел талантливо подчеркнуть радостное настроение, возбуждающее добрые чувства как хозяина этого предмета, так и всякого, кто его увидит и запомнит.

Нанайские резчики выработали интересную и давнюю традицию декоративного оформления лодок. Своеобразной была их орнаментика, подробно описанная Б.Лауфером.⁵⁰ По его данным, носовые части нанайских лодок украшались внутри и снаружи узорами, нанесенными черной краской при помощи специальных шаблонов, вырезанных из бересты. Узоры состояли из спиралей, различным образом комбинированных между собой. Крестообразные узоры, заключенные в круг, помещались на носовой и на кормовой частях лодок. Л.Я.Штернберг отмечал, что лучший орнамент на нанайских лодках встречен им был в с. Нерген.⁵¹ Сами линии орнамента в Нергене тоныше и дают большое количество мелких спиралей и завивающихся отростков. Кроме того, орнамент почти сплошь покрывал обе внутренние части носовых досок. Помимо носовой части, орнаментом украшались с внутренней стороны и бортовые доски лодки (узоры были расположены в промежутках между уключинами). На вертикальной кормовой доске имелся овал, заполненный внутри двумя парными спиральями. По сторонам овала были изображены две птицы.⁵²

Но самое интересное в этих лодках то, что орнаментом была покрыта также горизонтальная кормовая доска, на которой сидел рулевой. Орнамент состоял из четырех крупных кругов-розеток, исполненных плоской резьбой. Характер резьбы резко отличался от орнаментики на носовой части, где он был исполнен красками, и от обычной резьбы по дереву. Наружный пояс каждого круга состоял из серии входящих друг в друга уголков, подобных тем, которые имелись и на веслах. Снаружи круги были окаймлены маленькими полукругами, а внутри заполнены другими крестообразно расположенными геометрическими узорами. Этот орнамент представлял собой большой интерес, являясь совершенно особым видом амурской резьбы, не похожим на обычную и хорошо известную спирально-ленточную орнаментiku. Наличие такого рода резьбы указывает на существование в нанайской орнаментике по дереву двух, резко отличавшихся друг от друга, видов искусства.⁵³

Кроме орнамента, на некоторых нанайских лодках имелись еще и скульптурные фигуры птиц, вырезаемые мужчинами. С.В.Иванов описал изображения

птиц на лодках, виденных им в районе пос. Софийского. Туловище их окрашено в черный цвет, на шее имелся черный поясик, глаза и рот были окрашены в красный цвет.⁵⁴ Каково же значение этих птиц, помещаемых на носу лодок? Прежде всего следует отметить, что изображения птиц имелись и на маньчжурских батах, и на китайских судах. Исследователь середины XIX в. Герстфельд отмечал, что на китайских и маньчжурских батах больших размеров есть мачты, украшенные на вершине деревянными кубиком, птицей и трезубцем или же только одной птицей.⁵⁵ Вероятно, изображение птицы имело определенный ритуально-магический характер. Фигуры птиц имели положительное значение как для людей, помещавшихся в лодке, так и для самого промысла и вообще для поездки по воде. Как известно, в Китае изображение журавля на носу судна делалось с целью устроить и отогнать водяных духов или морских демонов.⁵⁶ Вероятно, такое же значение имели и нанайские изображения птицы. Многие исследователи считали, что нанайцы изображали неких водоплавающих птиц — лебедя, утку, журавля, гагару. Путем тонко проведенного анализа И.А. Лопатину, например, удалось обосновать, что в искусстве нанайцев ведущую роль играло изображение петуха. Любопытно, что до 20-х гг. многие нанайцы никогда не видели петуха, эта птица была им совершенно незнакома. А между тем именно стилизованное изображение петуха, пришедшее на Амур от древних пазырыкцев Алтая, стало ведущим и символизировало „охранительный дух”.⁵⁷ Таким образом, петухи, будучи тотемными существами, фигурировали в качестве охранителей и на нанайских лодках.

Помимо лодок, резьбой украшались и весла — зигзагом и треугольничками. Резьба была неглубокой и довольно крупной, ею покрывались часть ручки весла и место вокруг отверстия для уключины.⁵⁸ Б.Лауферу встречались весла, украшенные спирально-ленточным орнаментом.⁵⁹

Как известно, нанайцы не отмечали „праздник медведя” так широко, как нивхи или айны, но и у них в деревянной скульптуре большое значение имели изображения медведя. Образ медведя в народном декоративном искусстве нанайцев тем не менее более канонизирован, чем даже у нивхов, айнов, ороков. Еще П.Шимкевич отмечал, что изображения духов медведя „гольды делают из дерева, сушеной травы, металла”. Эти изображения предназначаются „для излечения от общего недуга, проявляющегося в болезнях рук и в послеродовых болезнях”. Кроме того, они помогают удачному лову рыбы, главным образом калуги.⁶⁰ Интересны были фигуры медведей с отверстием в животе, в котором помещалось девять маленьких изображений лягушек, медвежат, черепахи, змеи и других животных. Это комплексное изображение делалось для устранения послеродовых мук у женщины или же для беременной в случаях, когда она страдала болями в животе. Главная фигура в этом комплексе — скульптурное изображение стоящего медведя.⁶¹ При общем недуге и при ревматизме в руках нанайцы делали из дерева сидящее изображение медведя, вытянутые передние лапы которого состояли из двух звеньев. У других сидячих изображений медведя, употребляемых при болезнях спины, а также помогающих на охоте, на правой и левой ногах вырезалось по медвежонку (МАЗ, № 3348-7). От простуды излечивал медведь, сделанный из высушенной травы. Это тоже комплексное изображение: к медведю были привязаны человеческие фигурки и фигурки птиц, имеющие весьма упрощенные формы. Все в целом означало, что болезнь уносится к морю при помощи птиц и духов в образе человека.⁶²

Нанайская ритуальная скульптура делалась не только из дерева, но также из других материалов — из озерных кочек, соломы, металла. Такого рода скульптурой занимались только мужчины (рис. 9—11). Под руководством шамана они создавали изваяния для религиозных ритуалов, обозначавшиеся как *сэвэн*, которые являлись, по представлениям нанайцев, хозяевами духов, покровителями, помощниками шамана.⁶³

Интересную область религиозного искусства представляют собой скульптур-

ные изображения *гирки*, изготавливавшиеся обычно перед охотой с целью удачного промысла или после охоты на пушного зверя. Если зверь убегал от охотника или обходил ловушки, то деревянные гирки, сделанные шаманом, охотник брал с собою на промысел и вешал их в лесу на привале.⁶⁴

В своей работе П.П.Шимкевич описал одно из гирки, вырезанное из дерева и частично раскрашенное. Это комплексное изображение состояло из горизонтальной дощечки с девятью человеческими головами, называемыми *най* („работник“), к которой было подвешено девять человеческих фигурок, имеющих ромбовидную форму головы, пологие плечи и заостренное книзу туловище. Лица разделены вертикальной и горизонтальной чертами на четыре части, из которых верхняя левая и нижняя правая окрашены в черный цвет, остальные — в белый.⁶⁵

В фондах Хабаровского краеведческого музея хранится гирки, состоящее из следующих деревянных фигур: трех „работников“, двух „хозяев“ и двух лошадей, принадлежавших „хозяевам“ (ХККМ, № 7561). Одно из гирки, хранящихся в Музее антропологии и этнографии (МАЭ, №1765-102, колл. Л.Я.Штернберга), состоит из небольшого деревянного лучка с двумя тетивами. К большой тетиве подвешено девять фигур „небожителей“. Из них семь имеют одинаковую форму и называются „работниками“, восьмая, с красной лентой, проде-той через отверстие в груди („сердце“), изображает „хозяина“, девятая — всадника на лошади. Всадник рассматривался то как „работник“, то как самый главный персонаж — „хозяин“. К малой тетиве подвешено девять поясных антропоморфных фигурок *пайченху*. Лучок изображал небосвод. Все эти изображения должны были, по мнению нанайцев, обеспечивать им успех в охоте.⁶⁶

Большой интерес представляют деревянные, оклеенные снаружи мехом колотушки для шаманских бубнов. Они украшались трояким способом: резьбой, аппликацией из рыбьей кожи или рисунками, сделанными краской. На верхней части ручки иногда вырезали голову двуликого духа *аями-терем* и два изображения *эдэхэ* (антропоморфный охотничий дух). К аями шаман обращался с просьбой, чтобы



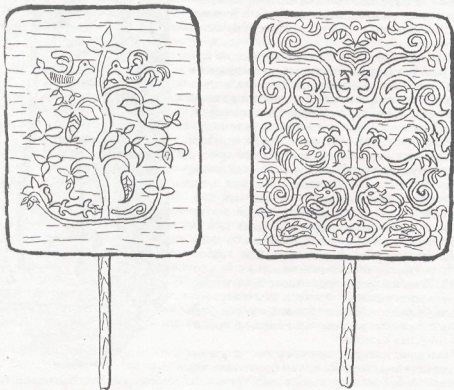
его рука не болела от усталости, чтобы он сильнее мог бить в бубен и у него не было бы немоги и доставало сил для продолжения камлания.⁶⁷

Рассмотрим наиболее интересные колотушки.

Колотушка из фондов ГМЭ (№ 1998-141) — подлинное произведение искусства. Прекрасно выполнены довольно мелкие резные фигурки животных. Длина колотушки — 43 см. Верхняя часть ручки вырезана в виде головы тигра, а сама ручка украшена рельефной плетенкой, в ячейках которой помещены изображения птиц, оленей, рыб, белки, головы какого-то животного и кисти руки человека. На лопаточке вырезаны расположенные друг за другом фигуры двух человек в длинной одежде и высоких головных уборах с широкими полями, два безрогих оленя, тигр, петух, держащий рыбу в клюве, еще один тигр и дракон. Животные детализированы — на них отмечены глаза, полосы на теле. Сохранились следы росписи черной и красной красками.

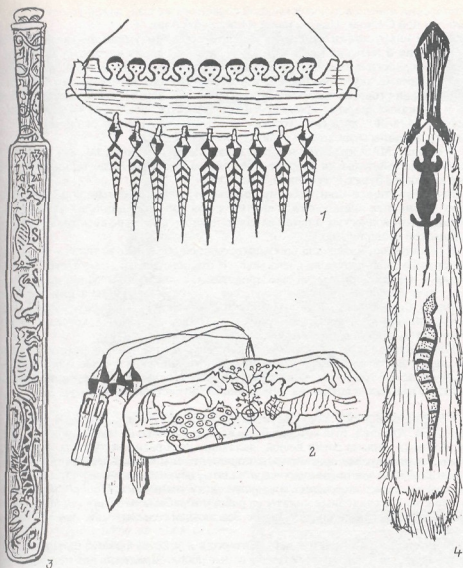
Не менее великолепна колотушка из собрания ХККМ (№ 105-38). Она имеет лаковую черную ручку, а на ее лопаточку наклеены изображения, вырезанные из рыбьей кожи. Вверху неизвестный мастер поместил фигуру ящерицы, окрашенную в черный цвет, а внизу — змею, окрашенную в темно-красный цвет с черными поперечными полосами. Лопаточка красиво обрамлена золотисто-коричневым мехом. Лаконичная по декору, эта колотушка тем не менее подкупает высоким мастерством исполнения и художественной законченностью силуэта.

Нанайцы, по всей вероятности, сами не добывали ни железа, ни меди, ни серебра. Они получали эти металлы или готовые изделия из них от других народов. Но известные нам предметы XIX в. свидетельствуют о том, что нанайцы прекрас-



10. Берестяной веер на деревянной ручке, с помощью которого нанайцы изгоняли комаров из жилища. Конец XIX—начало XX в. Размеры: 25,5 × 22 см, длина ручки 14 см. ГМЭ, № 4795-70.

Рис. Н. В. Кочешкова.



11. Изображения на предметах шаманского культа нанайцев: 1 — изображение "гирки". По: Шимкевич П. П., 1986. С. 49; 2 — изображение "гирки", вырезанное из дерева. По: Иванов С. В., 1954. Рис. 130; 3—4 — деревянные колотушки для шаманских бубнов: ГМЭ, № 1998-141; ХКМ, № 105-38.

Рис. Н. В. Кочешкова.

но знали технику инкрустации серебром и медью по железу. Эта техника безусловно относится к довольно сложным приемам металлообработки. Характер орнамента, исполненного инкрустацией, его мотивы и стилевые признаки — вполне местные, амурские. Все это говорит об определенной давности художественной обработки металлов у нанайцев. По данным С. В. Иванова, еще в средние века техника инкрустации могла проникнуть к эвенкам (тунгусам), а может быть и к якутам, от енисейских кыргызов, а к народам Амура — от народов Восточной Азии и была усвоена местными мастерами. Следовательно, в лице эвенков и народов Нижнего Приамурья можно видеть прямых наследников и продолжателей

технических навыков художественной обработки железа, давно усвоенных народами Южной Сибири, Центральной и Восточной Азии.⁶⁸

Кроме инкрустации железных изделий, нанайцы умели отливать подвески для мужских и женских поясов. Б.Лауфера в свое время настолько восхитили и удивили подвески к нанайскому шаманскому костюму, что он поспешил назвать их „предметами якутского происхождения“.⁶⁹ Однако имеющийся этнографический материал говорит о другом. Многочисленные деревянные модели для отливки и глиняные формы, хранящиеся, например, в фондах МАЭ (№ 4424-79, 4424-84, 4424-86), да и сами готовые подвески (№ 4424-90) свидетельствуют о том, что нанайцы сами делали отливки для подвесок.

В фондах МАЭ хранится и уникальная костяная резная подвеска (№ 4424-87). Форма этой подвески находит себе полную аналогию среди таких же предметов в искусстве бурят,⁷⁰ тувинцев,⁷¹ монголов.⁷²

Вероятно, тюрко-монгольскому компоненту в художественной обработке металла у нанайцев пока зафиксировано очень мало. И это объясняется, разумеется, тем, что металл у народностей Амура был привозным, а костяные изделия не пользовались столь большой популярностью, как у северных тунгусов или у народов Крайнего Северо-Востока Азии. Нанайцы, как, впрочем, и другие народности Амура, славились только теми изделиями, для изготовления которых имелось обилие материала, щедро даваемое тайгой и великим Амуром.

Приведенный выше материал по народному декоративному искусству нанайцев свидетельствует о том, что они на протяжении веков выработали своеобразные этнические традиции, выявление которых и дальнейшее изучение поможет развитию в новых условиях их уникальной художественной культуры.

Сегодня еще живы люди, помнящие талантливую мастерицу из с. Сикачи-Алян — М. Атканка, имя которой было известно далеко от родных мест еще в 30-е гг. Атканка создала сотни вещей, являющихся образцами художественной вышивки, отличавшейся оригинальным орнаментом и тончайшей техникой исполнения. В 1936 г. она показывала свои халаты, обувь и головные уборы на Всероссийской выставке колхозных и совхозных художников в Москве. Изумительные по красоте свадебные халаты ее работы и работы ее землячек М. Оненко и О. Бельды были отмечены дипломами Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1937 г.⁷⁴

Война на долгие годы прервала интерес к искусству нанайских мастериц, но оно продолжало жить и развиваться в самые неблагоприятные для него времена. В 50-е годы в искусстве нанайцев появляются новые изделия — настенные ковры, домашние тапочки, различные сувениры в виде дамских сумочек, шкатулок, детских кукол. В декоре современных женских национальных халатов часто вместе с нанайским орнаментом встречаются русские, украинские, белорусские узоры. Это свидетельствует о взаимодействии культур.⁷⁵

Благодаря стараниям и подвижническому труду К.П.Белобородовой, многие наиболее талантливые нанайские мастерицы принимали активное участие в целом ряде крупных выставок (рис.12—15). Так, на выставке „Народные мастера Приамурья“ было представлено около ста произведений таких ныне известных мастериц, как Е.Л. Бельды, П.К. Гейкер, А.С. Киле, Б.И. Киле, О.Е. Киле, Ч.З. Киле, А.К. Самар, В.Г. Ходжер, Д.П. Ходжер, Н.К. Ходжер, Т.К. Ходжер, Р.Е. Ходжер.⁷⁶ Интересно отметить, что на Пятой зональной художественной выставке „Советский Дальний Восток“ (Чита, 1980 г.) участвовали наряду с народными мастерицами и профессиональные нанайские художники — А.И. Бельды, А.И. Гейкер, Л.У. Пассар.⁷⁷ На Шестой зональной выставке во Владивосто-



12. Халат детский. 1974. Хлопчатобумажная ткань, рыба кожа. Вышивка, аппликация. Художественный фонд России. Автор — Ч.З. Киле (1890—1981). Хабаровский край, Нанайский район, с. Дада. Чл. Союза художников.

ке (1985 г.) было представлено только семь нанайских мастериц со своими двадцатью лучшими произведениями, но зато конкурсный отбор произведений был более строгим и качественным. Это были произведения лучших из лучших, и поэтому все семь нанайских мастериц стали членами Союза художников СССР и большинство из представленных ими произведений были закуплены Художественным фондом РСФСР.⁷⁸

Но, к сожалению, приходится признать, что мало молодых художников, что работающие сегодня нанайские мастерицы весьма почтенного возраста и что давно уже не создают своих произведений нанайские мастера-мужчины. Уже свыше полувеска не выставляются уссурийские нанайцы, живущие в Приморском крае. Все это наводит на груст-



13. Коврик нанайский. 1978. Хлопчатобумажная ткань, сутаж. Аппликация. Размеры: 58 х 58 см. Художественный фонд России. Автор — Ч.З. Киле.



14. Халат нанайский женский свадебный с чешуей. 1974. Шелк, хлопчатобумажная ткань. Вышивка, аппликация, плетение из цветных полос. Художественный фонд России. Автор — П.М. Хатхил (род. в 1910 г.). Хабаровский край, с. Ухта.

ные размышления — пройдет лет пять-десять и, если не будут приняты решительные и неотложные меры, прекрасное искусство нанайского народа угаснет. Был, правда, в нанайском селении Джари единственный мастер-резчик Колбо Бельды, с большим терпением и с природным даром создававший прекрасные барельефы на дереве с изображениями нанайских женщин, деревянные скульптуры своих современников, уникальные шкатулки, украшенные резными из дерева змеями (нанайскими символами мудрости). Но этого резчика-самоучку никто вовремя не поддержал, и сегодня о нем помнят только в его родном селении.⁷⁹

И все же традиции прошлого в народном декоративном искусстве нанайцев пока еще живы. Так, в вышивках на халатах продолжают встречаться “облаковидные” мотивы в виде парных спиралей и завитков, а также фигуры, похожие на пятилистник, пальметки и т.п. Зооморфные мотивы — стилизованные изображения рыб, птиц, драконов — на современных халатах встречаются реже. Но за-

то в вышивке на халатах начинают преобладать мотивы растительного орнамента — цветы, листья, стебли и т.п. Довольно плотный орнаментальный узор по черному фону сплошной гирляндой стелется по подолу, по левой доле и по вороту, широким обшлагом выделяется на рукаве. В современных нанайских халатах мы видим развитие тех тенденций, которые наблюдали исследователи еще в начале XX в.: использование в отделке одежды промышленной узорной тесьмы, заменившей традиционные аппликационные нашивки из тканей.⁸⁰

Как уже говорилось выше, в современном нанайском народном декоративном искусстве появилось много новых, ранее не известных народу изделий. Это — настенные ковры, узорные занавеси, школьные сумки для книг, дамские сумочки, домашние тапочки, различные сувениры.

В ковровом искусстве основной принцип заполнения орнаментом декорируемой плоскости — плотный застил узором всего фона. Орнамента строится в вариантах разработках спиральных мотивов (зооморфные мотивы в декоре ковров редки) благодаря удвоению узора, его наращиванию, разномасштабному повтору в различных частях ковра — в центре, углах, кайме. Наиболее типичная ковровая композиция — расположение в центре одной, чаще двух спиралевид-



15. Халат нанайский женский. 1978. Хлопчатобумажная ткань. Аппликация, вышивка. Длина 108 см. Художественный фонд России. Автор — Б.И. Киле (род. в 1912 г.). Хабаровский край, Нанайский район, с. Верхний Нерген.

ных розеток, вписанных в ромбы и всегда исчерченных прямыми геометрическими полосами. В угловых частях нанайского ковра повторен основной мотив, в кайме тот же орнаментальный мотив представлен в виде сплошного бордюра. Декоративность ковра усилена цветовыми сочетаниями узоров и фона, цвет аппликационных нашивок ритмично меняется, но всегда основан на равномерных чередованиях контрастных тонов — черного и белого, белого и красного, синего и красного.⁸¹

В декоре занавесей, школьных сумок для книг, дамских сумочек и домашних тапочек современные мастерицы пытаются как-то сохранить традиционную орнаментику, однако она не всегда органично может быть «вписана» в чуждую народному искусству вещь, да к тому же еще изготовленную из нетрадиционных материалов.

Правда, осуществляется непрерывный поиск новых изделий, созвучных современному интерьеру и одежде. Сегодня во многих домах нанайцев можно увидеть орнаментированные накидки на кресла, стулья, телевизоры, небольшие настенные панно под календари, газетницы, кошельки, сумки, тапочки, украшенные традиционными орнаментальными мотивами в технике аппликации и вышивки. Удачным примером использования этнических традиций в оформлении новых изделий может служить скатерть на круглый стол, выполненная Е.Е. Одыл из пос. Джари. В украшении скатерти использованы принципы оформления национальных ковров — в центре — орнаментальная розетка в виде спирально-ленточных переплетений и чешуйчатого орнамента, характерного для нанайских свадебных халатов. Интересна и сама форма салфетки-скатерти. Скатерть покрывает лишь крышку стола, орнамент плотно застилает всю поверхность, образуя единую сложенную круговую композицию. Центр выделен аппликационным узором и очерчен круговыми полосами ткани и тесьмы. Основная поверхность скатерти заполнена чешуйками, увеличивающимися в своих размерах по мере отдаления от центра. Цветовая подборка чешуйчатых лоскутков образует восьмилепестковую цветочную розетку с тонкими цветовыми переходами. Вся скатерть выполнена на швейной машине. Контуры чешуек обшиты на машине узкими полосками белой ткани, образующими тонкий кант.⁸²

З.А. Бельды из селения Дада шьет красивые мужские рубашки-косоворотки, украшенные национальным орнаментом; М.Т. Киле из селения Джари — удивительно красочные покрывала на кровати; А.А. Ким из селения Болонь — вышитые наволочки на диванные подушки. Современные мастерицы научились украшать традиционным нанайским орнаментом вроде бы и не свойственные национальной культуре предметы — детские платья городского покроя, фартучки, ботинки, платья-костюмы, костюмы для участников художественной самодеятельности и даже оригинальные флажки к районным национальным фестивалям.⁸³

В 60-е гг. существовала добрая традиция — посылать представителей коренных народностей Дальнего Востока на учебу в художественные учебные заведения, по окончании которых они становились профессионалами. Так, нанайец Андрей Бельды в 1965 г. окончил Ленинградский институт имени И.Е. Репина. Еще в студенческие годы он исполнил немало талантливых произведений — пейзажей, жанровых зарисовок и этюдов, в которых острота глаза художника сочеталась с глубоким знанием жизни и быта родного народа. В Музее Арктики и Антарктики (Санкт-Петербург) бережно хранятся его работы «Охота на лося», «Подготовка к празднику», «Рыбак с трубкой», «Амурский пейзаж». А.Бельды окончил институт по классу живописи картиной из жизни родного народа «Сдача пушнины государству». После этого было много других произведений, много выставок. Но самую лучшую свою работу А. Бельды создает в 1974 г. Это — «Портрет Гейкера Комбока». В портрете старого следопыта, знавшего В.К. Арсеньева и бывшего у него проводником (после Дерсу Узала), художник воплотил свой идеал человека, унаследовавшего мудрость предков и живущего в гармоническом слиянии с природой. Портрет написан вдохновенно, убедительно, с тщательной проработкой

живописных форм. Национальный характер произведения тактично подчеркивается точно найденными этнографическими деталями и своеобразным пейзажным фоном.

Нанаец из г. Комсомольска-на-Амуре Александр Гейкер — признанный график, мастер линогравюры. В графическом листе „Солнце над Амуром” (1970) он очень хорошо передал чувство радости охотника, встречающего утреннее солнце. Тема радости и красоты жизни присуща и многим другим произведениям художника: „Да здравствует жизнь!” (1969), „Ледоход на Амуре” (1969), „Амурские рыбаки” (1973), „Кета на солнце” (1973), „Гребцы” (1980). В изображении А. Гейкера природа предстает одухотворенной, и мы сразу узнаем в художнике потомка древних амурских рыболовов и охотников. В последние годы мастер гравюры обратился к плакатной графике, успешно разрабатывая актуальную тему охраны окружающей среды и бережного использования природных ресурсов. Достаточно назвать его выразительные плакаты: „Браконьер — враг природы” (1984), „Лес — наше богатство” (1984), „Разоружайтесь, земля в опасности!” (1985) и др. Пытливый, непрестанно ищущий художник, он уверенно идет вперед, осмысливая и выражая в своем творчестве новые явления, утверждая свой идеал прекрасного.⁸⁴

Нанайка из с. Найхин Людмила Пассар — выпускница Художественно-графического факультета Ленинградского педагогического института имени А.И. Герцена. Излюбленная ее техника — вырезки из бумаги, ровдуги, рыбьей кожи, бересты. Пластика декоративных композиций молодой художницы безупречно национальна. Она — автор исключительно интересных и ценных в художественном отношении так называемых „масок” — композиций, изображающих в линиях орнамента и в стилизованных фигурках животных, насекомых, птиц, зарождающиеся родов Самар, Бельды, Онинка, Пассар, Ходжер и других древних нанайских родов. В сериях работ „Мифы и легенды народов Амура” (1984) и „Нанайские родовые деревья” (1986—1990) она пытается понять генезис старинного орнамента. При этом ее не привлекает формальная внешняя „красивость” композиций. Прикасаясь ножницами к материалу (к рыбьей коже, к бересте, к бумаге), Д. Пассар как бы заново творит поэтический мир своих предков, рассыпанный в изустных легендах, спрятавшийся в узорах халатов, в старинной утвари.⁸⁵

Для нанайцев, как и для всех других народов Амура, занятие изобразительным искусством — не механический процесс воспроизведения знакомых предметов и не средство развлечения. Изображенное на рисунке или на картине — не плод воображения: все, что изображено (если, конечно, это не иллюстрация к сказке или мифу), почерпнуто из живой действительности, нередко из собственного опыта и личных наблюдений. И наверное, каждый рисунок „по памяти” вызывал у нанайских художников воспоминания о тех или иных моментах их жизни, о многовековых этнических традициях родного народа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Народы мира: Историко-этнографический справочник. М., 1988. С. 320.

² Сем Ю.А. Нанайцы. Материальная культура (вторая половина XIX—середина XX в.): Этнографические очерки. Владивосток, 1973. С. 17.

³ Народы мира... С. 320.

⁴ Сем Ю.А. Нанайцы... С. 19.

⁵ Колесников Б.П. Очерк растительности Дальнего Востока. Хабаровск, 1955. С. 24.

⁶ Николаевский Г.В. Река Амур и ее рыбы. Хабаровск, 1953. С. 12—15; Куренцов А.И. Живот-

ный мир Приамурья и Приморья. Хабаровск, 1959.

⁷ Сем Ю.А. Нанайцы... С. 22.

⁸ Бельды А.И. Традиции и современность: заметки о нанайском декоративно-прикладном искусстве // Вопросы теории, истории и методики преподавания художественно-графических дисциплин. Вып. 2. Хабаровск, 1972. С. 25.

⁹ Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. 2-е изд. Т. 21. С. 159.

- 10 Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX—начала XX в.) // Народы Севера и Дальнего Востока. М.; Л., 1963. С. 371.
- 11 Иванов С.В. Орнамент народов Сибири... С. 373.
- 12 Лопатин И.А. Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские: Опыт этнографического исследования. Владивосток, 1922. С. 62.
- 13 Иванов С.В. Художественные изделия из бересты у народов Амура // Полярная звезда (Якутск). 1978. № 1. С. 119.
- 14 Белобородова К.П. Приамурские узоры. Л., 1975. С. 43.
- 15 Иванов С.В. Художественные изделия из бересты... С. 120.
- 16 Белобородова К.П. Приамурские узоры. С. 43—44.
- 17 Там же. С. 44.
- 18 Бельды А.И. Традиции и современность... С. 26.
- 19 Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX—начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости // ТИЭ. Т. 22. М.; Л., 1954. С. 236.
- 20 Северные просторы. 1989. № 2. С. 19—20.
- 21 Кушнарченко Л. Новая ветвь на старом орнаменте // Северные просторы. 1987. № 5. С. 28—29.
- 22 Лопатин И.А. Гольды... С. 63.
- 23 Букатова Л.С. Художественно оформленная обложка в декоративно-прикладном искусстве малых народностей Приамурья // Вопросы истории, теории и методики преподавания художественно-графических дисциплин. Вып. 1. Хабаровск, 1970. С. 39—40.
- 24 Смоляк А.В. Народные художественные ремесла Приамурья // Сельскому учителю о народных художественных ремеслах Сибири и Дальнего Востока. М., 1983. С. 119.
- 25 Термин сообщила Л.И.Сем. Он удивительно напоминает название шарика на монгольских шапочках *жинс* (см.: Кочешков Н.В. Головные уборы монголов XIX—начала XX в. по материалам музеев МНР и частного собрания У. Ядамсүрэн // СЭ. 1973. № 3. С. 134—142).
- 26 Смоляк А.В. Народные художественные ремесла Приамурья. С. 123.
- 27 Там же. С. 123.
- 28 Лопатин И.А. Гольды... С. 65.
- 29 Там же. С. 66.
- 30 Там же.
- 31 Иванов С.В. Сибирские подголовники и их место в материальной культуре народов Евразии XIX—начала XX в. // Краткое содержание докладов Годичной науч. сессии Ин-та этнографии АН СССР, 23—26 июля 1974 г. Л., 1974. С. 115.
- 32 Кочешков Н.В. Подголовники у монголоязычных народов в XIX—начале XX в. // Культура народов Дальнего Востока: традиции и современность. Владивосток, 1984. С. 88—100.
- 33 Лопатин И.А. Гольды... С. 89.
- 34 Смоляк А.В. Народные художественные ремесла Приамурья. С. 126.
- 35 Штернберг Л.Я. Гильяки, орочи, гольды, негидальцы, айны: Статьи и материалы. Хабаровск, 1933. С. 460.
- 36 Иванов С.В. Орнамент народов Сибири... С. 381.
- 37 Окладников А.П. Древние амурские петроглифы и современная орнаментика народов Приамурья // СЭ. 1959. № 2. С. 42—43.
- 38 Лопатин И.А. Гольды... С. 331.
- 39 Сем Ю.А. Нанайцы. С. 44.
- 40 Этот столб был привезен из с. Дзёми и датируется 60-ми гг. XIX в.
- 41 Иванов С.В. Архитектурный орнамент народов Нижнего Амура // Сб. МАЭ. 1953. Т. 15. С. 236—237.
- 42 Иванов С.В. Архитектурный орнамент... С. 238.
- 43 Там же. С. 240—241.
- 44 Лопатин И.А. Гольды... С. 86.
- 45 Там же. С. 78.
- 46 Там же. С. 86.
- 47 Белобородова К.П. Каждая ложка — произведение искусства // Краски земли Дерсу. Хабаровск, 1982. С. 140—141.
- 48 Лопатин И.А. Гольды... С. 108.
- 49 Там же. С. 111.
- 50 Laufer B. The decorative Art of the Amur Tribes. Memoirs of the American Museum of Natural History. The Jesup North Pacific Expedition. New York, 1902. P. 16—17.
- 51 Штернберг Л.Я. Гильяки, орочи, гольды, негидальцы, айны. С. 508.
- 52 Иванов С.В. Орнаментика, религиозные представления и обряды, связанные с амурской лодкой // СЭ. 1935. № 4—5. С. 80.
- 53 Там же. С. 80—81.
- 54 Там же. С. 81.
- 55 Герстфельд. О прибрежных жителях Амура // Вестник ИРГО. СПб., 1857. Ч. 20. С. 320.
- 56 Палладий и Попов П.С. Китайско-русский словарь. Пекин, 1888. Т. 1. С. 127 и 246.
- 57 Lopatin I.A. Animal Style Among the Tungus on the Amur // Anthropos. 1961. Band 56. P. 866—867.
- 58 Иванов С.В. Орнаментика, религиозные представления и обряды... С. 83—84.
- 59 Laufer B. Op. cit. P. 46—52.
- 60 Шимкевич П.П. Материалы для изучения шаманства у гольдов // Записки Приамурского отдела ИРГО. (Хабаровск). 1986. Т. 2, вып. 1. С. 40—41.
- 61 Лопатин И.А. Гольды... Табл. 25. Рис. 64.
- 62 Иванов С.В. Медведь в религиозном и декоративном искусстве народностей Амура // Сборник памяти В.Г.Богораза. Л., 1937. С. 12.
- 63 Бельды А.И. Традиции и современность... С. 23.
- 64 Шимкевич П.П. Материалы для изучения шаманства у гольдов. Т. 2. С. 49.
- 65 Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири... С. 258.
- 66 Там же. С. 259.
- 67 Лопатин И.А. Гольды... С. 262.
- 68 Иванов С.В. Орнамент народов Сибири... С. 341—342.
- 69 Laufer B. Op. cit. P. 13.
- 70 Соктеева И.И., Бадмаева Р.Д. Бурятский художественный металл. Улан-Удэ, 1971.

- Рис. 12—13, 29, 31; Кочешков Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX—середины XX века. М., 1979. С. 99—104.
- ⁷¹Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. М., 1974. С. 100—101. Рис. 65—66.
- ⁷²Кочешков Н.В. 1) Художественная обработка металла у монголов // Материалы по истории и филологии Центральной Азии. Вып. 3. Улан-Удэ, 1968. С. 181—184; 2) Декоративное искусство монголоязычных народов XIX—середины XX века. Рис. 9, 14; Цултэм Н. Декоративно-прикладное искусство Монголии. Улан-Батор, 1987. Рис. 62—66.
- ⁷³Иванов С.В. Орнамент народов Сибири... С. 437; Кочешков Н.В. Тюрко-монголы и тунгусо-маньчжуры: проблемы историко-культурных связей на примере народного декоративного искусства XIX—начала XX в. // Археология и этнография народов Дальнего Востока: Сб. науч. трудов. Владивосток, 1984. С. 15.
- ⁷⁴Иванов С.В., Сергеев М.А. Изобразительное искусство народов Дальнего Востока // Дальний Восток. 1955. № 6. С. 162—163.
- ⁷⁵Бельды А.И. Традиции и современность... С. 28.
- ⁷⁶Народные мастера Приамурья: Каталог выставки. М., 1981. С. 32—72.
- ⁷⁷Пятая зональная художественная выставка «Советский Дальний Восток»: Каталог. Чита, 1980. С. 71, 98—99, 130.
- ⁷⁸Шестая зональная художественная выставка «Советский Дальний Восток»: Каталог. Владивосток, 1985. С. 58—61, 68—69.
- ⁷⁹Краски земли Дерсу: Фоторассказ об искусстве малых народов Приамурья. Хабаровск, 1982. С. 136—139.
- ⁸⁰Ведерникова Н.М. Некоторые тенденции в развитии современного народного искусства малых народов Нижнего Приамурья // Проблемы взаимодействия национальных культур в СССР и современные народные художественные промыслы: Сб. науч. трудов. М., 1984. С. 137—138.
- ⁸¹Каплан Н.И. Народное декоративно-прикладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока. М., 1980. С. 103.
- ⁸²Ведерникова Н.М. Указ. соч. С. 144.
- ⁸³Росугбу Б.М. Малые народности Приамурья в 1959—1965 гг. Хабаровск, 1976. С. 177.
- ⁸⁴Старикова В.Г. Краткий очерк творчества Е.В. Короленко, Г.Д. Павлишина и А.И. Гейкера // Краски земли Дерсу. С. 265—266.
- ⁸⁵Яковлева А. Бумажные сады // Северные просторы. 1989. № 2. С. 18.





ИСКУССТВО УЛЬЧЕЙ

Ульчи — коренное население Ульчского района Хабаровского края. Численность их, по данным Всесоюзной переписи населения 1979 г., составляет 2550 человек.¹ Говорят ульчи (самоназвание *нани*) на ульчском языке тунгусо-маньчжурской группы алтайской семьи. В этногенезе народности участвовало аборигенное население бассейна Амура: нанайцы, негидальцы, орочи, айны, тунгусы (эвенки).²

В настоящее время ульчи живут в девяти селениях, самое северное из которых Ухта, далее по Амуру следуют селения: Койма, Монгол, Аури, Булава, Мариинское и Калиновка. Несколько в стороне от Амура по Ухтинскому протоку расположено с. Кольчом, по Дудинскому протоку — с. Дуди (во всех этих селениях рядом с ульчами живут и русские, которые в селениях Дуди и Мариинское численно преобладают).³

Численность ульчей впервые была установлена в 1897 г., когда их было учтено 1455 человек.⁴ В 1923 г. насчитывалось 1414 ульчей.⁵

Главной отраслью хозяйства ульчей, их исконным занятием являлось рыболовство. Кроме рыболовства, была развита охота на таежного и морского зверя. Ульчи занимались также собирательством, позволявшим дополнять рыбную пищу съедобными растениями (кореньями, ягодами, травами).⁶

Большое влияние на культурный облик ульчей оказали контакты между ними и различными народностями Нижнего Амура. Контакты возникали вследствие подвижности населения в поисках хороших промысловых мест, переселений отдельных семей одной этнической группы на территорию другой с теми же целями. А.В.Смоляк отмечает как наиболее характерное явление переселение нивхов в ульчские селения Аури, Май, Монгол, Булава, а ульчских семей — на территорию нивхов в селения Чильба, Тауро и другие; группы орочских родов — на ульчскую территорию и т.п. Нередко эти контакты приводили к взаимным бракам. Так у народностей Нижнего Амура постепенно появились сходные черты в культуре.⁷ Вот почему, наверное, в традиционном декоративном искусстве ульчей, изучение которого началось только с середины XIX в., обнаруживается много общего с искусством не только народностей тунгусо-маньчжурского происхождения, но и палеоазиатами-нивхами. Это заметили еще исследователи середины XIX—начала XX в. А.Ф.Миддендорф, Л.И.Шренк, И.А.Лопатин, Л.Я.Штернберг и др.⁸ В то же время декоративное искусство ульчей сохраняло долгие годы и продолжает сохранять свои индивидуальные черты и особенности, ярко проявляющиеся в некоторых мотивах орнамента, в колорите, в характере декоративных форм, в ряде технических приемов.

Ульчи всегда тонко чувствовали красоту: у них очень высоко ценились оригинальные мотивы орнамента на берестяных коробках, на лодках, на халатах, на

подвесках для пояса, на рукоятках ножей, на игольниках, на летних амбарах, на лодках, на колыбелях, а также на многих ритуальных предметах.

В их искусстве, как и в искусстве нанайцев и других народов Амура, имело место четкое половое разделение труда: мужчины занимались художественной обработкой изделий из дерева, кости и металла, все домашнее художественное производство, связанное с обработкой и украшениями изделий из рыбьей кожи, ткани, бересты, — было в руках женщин.

Наиболее распространенным материалом для изготовления художественных изделий из мягких материалов являлась рыбья кожа. Из нее искусные мастерицы делали одежду, обувь, различные сумочки, мешочки, трафареты орнамента и т.п. Использовалась кожа кеты, горбуши, шуки, сома, сазана, амура, ленка, муксуна. Из кожи калуги ульские мастерицы умели делать красивые ножны, поясные сумочки для трута, ремешки для настилов нарт.⁹

В отличие от нанайцев, применявших в своем искусстве преимущественно рыбью кожу, ульчанки для традиционных вышивок нередко использовали еще и олений волос, и цветные нитки по лосиной ровдуге.¹⁰ Из ровдуги они изготовляли также свои халаты (для холодного времени года), нагрудники, обувь. Нерпичьи шкуры мастерицы использовали для шитья обуви, мужских юбок, шапок, ножен, охотничьих сумочек, поясных ремней. Из собачьих шкур они шили зимние шубы, ноговицы; из собачьих камусов — шапки, рукавицы.

В отличие от нанайцев ульские мастерицы редко украшали свои халаты узорами, окрашенными в синий цвет. Основным видом национальной одежды ульчей являлся халат *канчума*, имеющий крой кимоно, удвоенную левую полу, запахивающуюся справа налево, как у монголов,¹¹ тунгусо-маньчжурский тип одежды.¹² Это — форма мужской и женской одежды, как летней, так и зимней. Обрядовые свадебные халаты (мужской *сикэ* и женский *бусума арми*) отличались не только кроем, но и характером орнаментального украшения. Так, например, халат *сикэ* имел сходящиеся полы и укороченные рукава, а халат *бусума арми* был левополоым, с длинными рукавами.¹³ Обычно свадебные халаты имели укороченный рукав, отрезную юбку, застежку спереди. Принцип декора таких халатов создавал впечатлительные кофты, надетой на юбку. В убранстве свадебных халатов отчетливо видны изобразительные мотивы (драконы, древо жизни и т.п.), призванные защитить новобрачных от злых духов и сообщить им благополучие в жизни.¹⁴

Изготовление ульского халата было неотделимо от его орнаментации (рис. 1). По характеру и по количеству узоров можно было определить назначение халата (праздничного или повседневного), а также пол и возраст его владельца. Так, мужской и женский (и даже детский) халаты различались не



1. Женский свадебный халат из рыбьей кожи начала XX в. Осацкий этнографический музей (ОЭМ), № ТК-0297. Рис. Н.В. Кочешкова.

покроем, а лишь своей отделкой и украшением (рис. 2—3). Одежда более состоятельных людей и бедняков различалась качеством материала. Богатые ульчские торговцы и их жены даже повседневную одежду шили из дорогих тканей — шелка, бархата, шерсти. Бедняки же носили халаты из рыбьей кожи и зачастую из дешевых хлопчатобумажных тканей.¹⁵

Самые зажиточные ульчи носили шубы из меха лисиц *суликсама эруэ*, покрытые сверху хлопчатобумажной или шелковой материей, скроенной как обычный халат.¹⁶

Из лосиной ровдуги мастерицы шили не только праздничную одежду, но и погребальные колчаны.¹⁷ Ровдужные халаты богато расшивались нитками и волосом, украшались вышитыми фигурами птиц, рыб, оленей, располагавшимися обычно между орнаментальными медальонами. При этом изображения птиц и зверей непосредственно не связывались с орнаментом, цвета ниток были всегда очень яркие. Вышивальщицу увлекали детали: она тщательно вышивала даже перья на крыле и хвосте птицы и отмечала чешую у рыбы. Краски чередовались между собою, что вместе с повторяющимися деталями формы, повышало декоративные достоинства вышивки и придавало ей своеобразный ритм.¹⁸

На многих пестро раскрашенных свадебных халатах вышивались изображения дракона и родовых деревьев с птицами. Великолепные образцы таких халатов хранятся в фондах МАЭ (колл. № 3618-138, 3618-136).

У ульчей еще совсем недавно существовала интересная традиция изготовления кукольных ковриков *сектылу*, подражающих крупным коврам, сшитым из материи. Эти коврики, имевшие различные размеры, до 50 см в длину и ширину, и форму квадратную или прямоугольную, с закругленными углами и сторонами, орнаментировались преимущественно в технике аппликации: вырезанные из бересты, рыбьей кожи или бумаги изображения накладывались на материю или на бумагу и приклеивались к основе рыбьим клеем. Иногда фон разнообразился подкладыванием под узор кусочков цветной бумаги или ткани, контрастных по отношению к цвету тфарфета. При этом одноцветный рисунок четко выделялся на более темном и пестром фоне.¹⁹ Кукольные коврики украшались, как правило, изображениями животных и птиц, а также лягушек, бабочек, драконов.

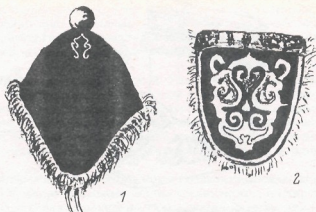
Но вернемся к одежде. Важным и неотъемлемым дополнением к ульчскому халату являлись пояс *умали* и нарукавники *нгала уйчэ*. Интересно, что халаты, шитые на подкладке, назывались *капчума*,²⁰ без подкладки — *покто*.²¹ Концы рукавов халата связывали особыми нарукавниками в виде широкой орнаментированной ленты. Халаты из материи украшали широкой полосой ткани иного цвета, чем халат. Полоса проходила вокруг ворота, по подолу и по левой поле. Спинки халатов из рыбьей кожи богато орнаментировали.²²

Летним головным убором ульчей, как мужским, так и женским, служила шляпа конической формы *талума ану*, сшитая из бересты и украшенная аппликацией из окрашенной бересты. Мужчины летом носили еще и войлочные маньчжурские шляпы. Зимний мужской капор *кайма ану* был сходен с нивхским мужским капором. Женским головным убором являлась шлемовидная шапка, как у нанайцев, и капорообразная шапка *донгдомо ану* (рис. 4) с открытым затылком, сшитая из бумажной ткани, а затем простеганная ватой. Ее украшали вышивкой, аппликациями, а на макушке пришивали матерчатый шарик, похожий на шарик монгольской шапки.²³

Под халатом ульчи носили штаны *лэру* с ноговицами *ои* и нагрудники *урунту*. Штаны были короткими, поэтому их непременно дополняли ноговицами, которые могли быть короткими, у женщин, или длинными, у мужчин, из ткани на подкладке или на вате.

Мужские ноговицы, особенно для рыбалки или охоты, делали из шкур, ровдуги, оленьих камусов, рыбьей кожи. Женщины надевали ноговицы из рыбьей кожи, когда ходили зимой в тайгу за дровами. Праздничные нарукавники *нгала уйчэ* и нагрудники *урунту* — мужские, амурского типа, и нагрудники *лэлуэ* —

4. Образцы головных уборов ульчей: 1 — женская шапочка „до-ингомо апу“; 2 — наушники „дя-на“. По: Смоляк А.В., 1966. Рис. Н.В. Кочешкова.



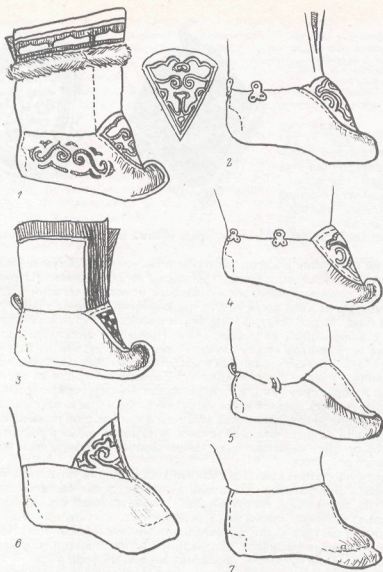
женские, эвенкийского (тунгусского) типа, — украшались вышивкой. Средняя часть женских ноговиц гару нередко украшалась яркой орнаментированной полосой. Очень красивые ноговицы *ингдаксама гару* ульчи изготовляли из собачьих шкур, приделывая к ним пояски *тэли* для подвешивания.²⁴

Ульчский нагрудник представлял собою полосу, аналогичную первому типу эвенкийского женского нагрудника,²⁵ но шился из двух частей. Нагрудная его часть нередко сплошь зашивалась пуговицами и металлическими подделками под пуговицы. На нижней части вместо традиционной бахромы ульчи нашивали 4—5 рядов блях. Менее богатые нагрудники шились из ткани с тамбурной вышивкой и с аппликацией из рыбьей кожи. Примером высокохудожественного оформления нагрудников может служить девичий нагрудник из фондов МАЭ (колл. № 1475-1). Для его украшения неизвестная ульчская мастерица использовала различные узоры — и комбинации из знаменитой амурской спирали, и стилизованные изображения птиц, и строгую геометрическую орнаментальную полосу, идущую поперек средней части нагрудника. Яркие цвета отделки, виртуозное использование различных техник вышивки и аппликации, гармоничное сочетание красного и синего шелка со вставками из рыбьей кожи и ровдуги делают этот простой предмет ульчского быта замечательным произведением народного декоративного искусства.

У ульчей существовала издавна сложившаяся традиция украшения тканевых халатов *покто*. Декоративно отделявали их определенные части: подол, концы рукавов, края левой полы, вокруг ворота. Поверх тканевой основы пришивали дополнительно тканевые полосы иных, более контрастных цветов, чем ткань халата, обычно на цветной халат пришивали отделочные полосы. Эти полосы красиво орнаментировали вышивкой, аппликацией, на них прикрепляли металлические — бронзовые или медные — украшения различных форм и т.д.

Ульчи любили носить маленькие охотничьи шапочки *порогдо*, размером с тюбетейку. Верх шапочки шили обычно из камусов соболя, лисицы, оленя, собачьей. К нему пришивали орнаментированные полосы ровдуги и выдровую опушку. С такими красивыми шапочками они носили отдельно надеваемые наушники *дяна*. Под охотничью шапочку надевали шлем из белой ткани *галмасу*, также богато орнаментированный вышивкой или аппликацией. Шлем защищал шею охотника от снега, а летом его надевали для защиты от мошки и комаров.

Прекрасным дополнением и завершением ансамбля национальной одежды ульчей были рукавицы трех типов: *дянагда* — рукавицы из ткани, на легком слое ваты; *диопту* — рукавицы из рыбьей кожи, одеваемые поверх тканевых; *вагбанги* — меховые рукавицы.²⁶ Женские рукавицы отличались от мужских размерами и формой обшлага: у мужчин обшлага имели разгуст и были длинными, а у женщин — короче и имели прямую форму. Тыльная сторона этих рукавиц, а также большой палец обильно украшались вышивкой и аппликацией. Меховые рукавицы украшались меховой мозаикой так щедро, что вся верхняя сторона рукавицы состояла из кусочков разноцветного меха, вырезанных квадратиками



5. Образцы орнамента традиционной обуви ульчей: 1 — узоры на женской свадебной обуви "олёмзима ута"; 2 — узоры на женской обуви "маньзюрака ута"; 3 — узоры на женской свадебной обуви "сактама ута"; 4 — узоры на женской праздничной обуви "ваксачу ута"; 5 — мужская обувь "ользима ута"; 6 — узоры на мужской праздничной обуви "хариума ута"; 7 — мужская обувь "пытылмы ута". По: Смоляк А.В., 1949. Рис. Н.В. Кочешкова.

или ромбиками и сшитых в виде шахматной доски. Заметим, что излюбленные мастерицами сочетания цвета меха — белый и коричневый или белый и черный. Иногда мастерицы вырезали из меха элементы криволинейного амурского орнамента, а затем вырезали в основном материале рукавицы такое же отверстие и вшивали на это место узор иного цвета.

Подобная же техника меховой мозаики применялась ульчанками и при шитье обуви (рис. 5). Обувь была двух типов — амурского и тунгусского. Обувь амурского типа (*пондо*, *харпума ута*, *ваксачу ута*, *сактама ута* и др.) шили из рыбьей кожи, а также из нерпичьих и сивучьих кож. Головку этой обуви, закры-

вающую всю стопу, шили из одного куска кожи, головки делались разных форм. Кверху головки пришивали голенище из другого материала — из ткани или рыбьей кожи. Обувь тунгусского типа (*тэргэми*) была совершенно иной: она имела отдельную подошву, к которой и пришивали голенище.²⁷ Эту обувь ульчи шили из камусов оленей, лосей, изюбров, а также из нерпичьих шкурок и ровдуги.²⁸

Интересно сравнить ульчскую одежду с нанайской. Ульчские женские халаты повседневного обихода в основных чертах однотипны с нанайским. Однако бордюры, окаймляющие их по вороту, по борту и по подолу, здесь гораздо скромнее. Бортовая кайма ульчского женского халата значительно уже, чем кайма нанайского халата, она не носит такого многоступенчатого характера и орнаментирована выющимся спирально-ленточным орнаментом, идущим как бы в одну строчку.

Ульчский вариант спирально-ленточного узора можно охарактеризовать как спирали, сгруппированные в кайме в отдельные иногда соединенные, иногда и совсем разомкнутые звенья. И техника выполнения этого орнамента иная, нежели у нанайцев. Это — аппликационные формы из белого полотна, наложенные на фон из синей крашенины. В вышивке ульчей в отличие от нанайской имеется много разновидностей гладьевых швов: гладь с подкладкой, гладь по настилу, гладь в прикреп, двойная петельная, двойная петельчатая в прикреп.

Следует особо отметить, что традиционная ульчская аппликация выполнялась своеобразным швом, так называемой узкой гладью (гладьевым петельчатым швом с подкладыванием под нитку другой, более толстой нитки или тоненькой полоски кожи). В результате получался рельефный шов, выполненный так тщательно, что его вполне можно было принять за шнурок фабричной работы, нашитый на поверхность ткани.²⁹

В своем искусстве ульчские мастерицы широко использовали бересту для изготовления очень красивых летних шляп *талума апу*, для трафаретов к вышивкам, для выделяния сумочек, предназначенных для хранения предметов рукоделия, а также для всевозможных коробочек, корзиночек, туесков.

За берестой отправлялись в тайгу, как правило, мужчины и мальчики. Это было всегда в мае. Они снимали ее с дерева специальным железным ножом на длинной рукоятке или заостренными колыями *пакпу*. С толстых деревьев бересту снимали одним пластом, а с тонких — при помощи винтообразных надрезов на коре. А чтобы высохшая береста не ломалась, ее варили в котлах с водой или с очень концентрированным рыбным бульоном.³⁰

Традиционное искусство орнаментирования берестяных изделий передавалось у ульчей от матери к дочери. Прежде чем нанести на бересту орнамент, ее очищали и несколько раз кипятили в воде, примешивая золу. После такой обработки береста становилась эластичной и не коробилась.³¹

Ульчские мастерицы хорошо знали все основные приемы и способы нанесения орнамента на бересту: тиснение, резьбу и аппликацию.

Тиснение производилось тупой стороной кончика железного ножа, иногда нагретого, а также костяным ножиком, шилом или же просто ногтем большого пальца правой руки.³²

Резьба по бересте исполнялась специальным ножом. Орнамент наносили прямо на руки. Из бересты вырезали также шаблоны или трафареты, служившие образцами аппликации на материи и для вышивок. Для таких шаблонов мастерицы отбирали тонкие, хорошо вываренные пластины бересты, иногда искусно расчлененные на более тонкие листы. После предварительного нанесения контуров будущего орнамента, бересту для этой цели склеивали в несколько раз и, положив на специальную дощечку для рукоделия или на низкий столик, прорезали в нужных местах острием короткого ножа, держа его в правой руке. Иногда, если слоев было много, надавливали на верхний конец рукоятки ножа подбородком. Орнамент шаблона составляли по памяти, нередко создавали заново.

Искусство художественной обработки бересты — очень древнее, слагавшееся веками, созданное трудом многих поколений. В нем можно увидеть штампованные геометрические мотивы: точки, косые кресты, небольшие кружки. Столь же древни узоры в виде различных по своему рисунку завитков и парных спиралей. Розетки из таких спиралей — есть, по-видимому, результат геометризации геральдических расположенных парных змей, рыб, оленей, драконов, которыми так богат ульчский орнамент.³³ Введенные в этот орнамент фигуры птиц, рыб, пресмыкающихся и фантастических драконов отличаются весьма разнообразной трактовкой: части их тел превращены в завитки, змеи и драконы изображены в динамике, в экспрессии, тела их скручены в спирали или извиваются волнообразно, при этом голова и хвост нередко образуют геометрические ряды фигур, а на теле отмечена даже чешуя. Многие птицы и рыбы имеют еще дополнительные завитки, иногда растительные элементы и реалистические основы узора. Некоторые рыбы и драконы лишены головы и почти превращены в криволинейные узоры. Однако у многих таких геометризированных изображений еще чувствуется зооморфная основа, а на старинных вещах встречаются и реалистически трактованные образы животных.³⁴

Особенно ярко и богато эти образы представлены на ульчских подстилках для кукол. Берестяной их ажур, наклеенный на лоскутки из цветных тканей, состоит из симметрично расположенных фигур рыб, бабочек, ящериц, змей, оленей и других животных, окруженных причудливыми завитками.³⁵

При взгляде на традиционную берестяную посуду ульчей бросается в глаза прежде всего весьма умелое и удачное распределение орнамента на отдельных частях этой посуды, понимание мастерицами тесной связи между формой предмета и композицией орнамента, тонкий учет соотношения размера вещи и величины орнаментальных деталей и целых мотивов, умелое размещение различных по своему характеру узоров на отдельных участках орнаментированного предмета, удачная их расцветка. Все это, вместе взятое, свидетельствует о развитом художественном вкусе мастериц, о тонком понимании ими принципов композиции, цветовых контрастов, масштабных отношений, технических приемов, обогащающих декоративную отделку вещей.

По своему характеру, расцветке и некоторым технико-художественным приемам орнамент на ульчских берестяных изделиях заметно отличается от орнамента на предметах из дерева (о них пойдет речь ниже) и примыкает к вышивке и аппликации из цветных тканей. При построении орнамента на бересте применяются те же, что и в вышивке, приемы композиции и образный строй. Разумеется, это сходство удивлять не должно: ведь орнамент и на изделиях из мягких материалов, и на бересте, создается женщинами и ими же выполняется. Особенно близок к вышивке декор таких берестяных сосудов, бытовавших в ульчском жилище, как *матаха*, *чунгнэ*, *муду*, *хульма*.³⁶

С.В. Ивановым было высказано интересное предположение о том, что при расцветке сосудов и других бытовых предметов, сделанных из бересты, мастерицы пользовались в прошлом главным образом черной краской (сажей) и буро-красной минеральной краской — цветами, характерными для орнаментации ульчских амбаров.³⁷

Как и берестяная посуда, широко были распространены раньше в ульчских селениях ажурные, с красивым рисунком, большие плетеные блюда для рыбы, маленькие тарелочки и другие предметы обихода, плетеные из корней тальника. Техника изготовления плетеных изделий была, вероятно, заимствована ульчами у русского населения, для которого плетение корзин, например, из лозы всегда было традиционным. Но и в этом, сравнительно новом для ульчей, виде декоративного искусства, они добились высокого совершенства, создав своеобразную классику „тальникового кружева“. В МАЭ, в ГМЭ, в ДВХМ и в других музеях страны можно увидеть немало ульчских плетеных коробов, тарелок и блюд *соро* круглой, овальной, иногда прямоугольной формы. Плетение дна и ажурного края



1



2



3



4



5

6. Образцы архитектурного орнамента ульчей: 1 — узоры на поддверной дощечке; 2 — узоры на поперечной доске фронтона; 3 — узоры на наклонных досках фронтона; 4 — узоры на надфронтоновых досках; 5 — дощечка над фронтоном. Таблица составлена автором по материалам экспедиции С.В. Иванова на Амур в 1926 г.

всегда начиналось из середины доньшка и затем переходило на "кружевное" плетение краев. Но особое изящество и красота тарелочек и блюд достигались благодаря узорному переплетению светлых и темных прутьев. Натуральный цвет

ивовых прутьев — темный, а светлый фон мастерица получала, очищая тальниковые корни от коры.

В домашнем обиходе ульчей в XIX—начале XX в. было немало оригинальных двойных и даже тройных блюд, имеющих единое дно, в которое влетены края больших и маленьких тарелок. Назначение такой посуды — не только декоративное. Она использовалась для двух видов кушаний, подававшихся к столу. Например, в двойном соро в центре маленькой тарелочки можно было подать кусочки рыбы, а вокруг, по краям большой тарелки, разложить что-нибудь другое. Плетеные изделия ульчских женщин были исключительно красивы, декоративны: рисунок из темных и светлых прутьев никогда не повторялся, каждая тарелочка была уникальным произведением народного искусства.³⁸

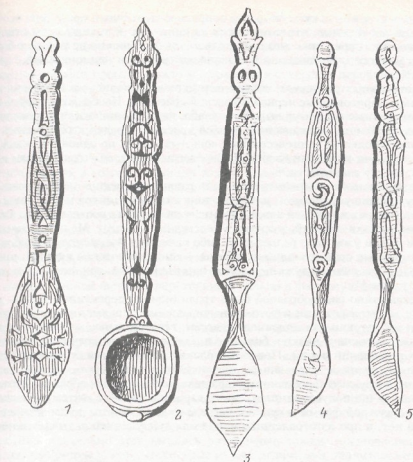
Особую область старинного искусства ульчей составляла их культовая (шаманская) скульптура. Именно в культовой скульптуре ульчей сложилась своя оригинальная традиция. Изображения антропоморфных и зооморфных духов-покровителей семьи, хозяев огня, жилища, помощников в промысле и в рыбной ловле, целителей и носителей болезней, помощников шаманов делались мужчинами и в основном изготовлялись из дерева. Употреблялись также железо, медь, свинец, олово, серебро, проволока, трава, кожа животных и рыб, целый ряд дополнительных материалов, находившихся в руках у женщин (ткани, бисер, бусы, птичьи перья). И орнаментика, и рисунок в культовой скульптуре строились на основе отвлеченной, стилизованной формы.³⁹

Еще А.Ф. Миддендорф и Л.И. Шренк заметили, что ульчи были виртуозами художественной обработки дерева: они знали множество технических приемов резьбы и росписи.⁴⁰ Так, ажурной резьбой, при которой удалялись фоновые части в результате сквозной прорези, они украшали ручки ложек и ковшей, кроильные дощечки и карнизы летников-амбаров. Профильная резьба красовалась на очень многих бытовых предметах — на ложках и лопаточках блюд, на рукоятках скребков и даже на выступающих концах бревен у амбаров и у зимних жилищ. Многогранная выемчатая резьба и яркая роспись украшали ульчские лодки, столбы и створки амбаров, табакерки и коробочки для хранения мелких предметов (рис. 6—8).

Инструментами для резьбы служили специальные ножи *кису* с коротким заостренным лезвием, ножи *кэдрэсу* с длинным и узким лезвием, своеобразный циркуль *мурорко*, представлявший собою железную пластинку с двумя—тремя зубчиками.⁴¹ К костяным изделиям, украшенным резьбой, относятся игольники, ножи и ручки ножей и других инструментов, поясные пряжки, палочки для еды, пороховницы, наконечники лыжных посохов, крючки для колыбелей, пуговицы, специальные приспособления для чистки курительных трубок и палочки-гребни для расчесывания волос.⁴²

Ульчских изделий из металла известно сравнительно немного, так как металлообработкой занимались лишь избранные, что приводило, естественно, к высокой себестоимости металлических изделий. Есть различные гипотезы о происхождении металлообработки у ульчей и у других народностей Амура. Так, академик Л.И. Шренк высказал предположение, что ульчи и нанайцы научились обработке железа у маньчжуров и китайцев.⁴³ Советские исследователи выдвинули совершенно иную гипотезу. Известный специалист по искусству народов Сибири С.В. Иванов считал, что в лице ульчей и других народов Нижнего Приамурья можно видеть прямых наследников и продолжателей технических навыков художественной обработки железа, разработанных народами Южной Сибири, Центральной и Восточной Азии.⁴⁴ В пользу сибирского происхождения традиции металлообработки свидетельствуют факты, добытые исследователем этнографии и культуры ульчей А.В. Смоляк при изучении предметов и принадлежности ульчского кузнеца.⁴⁵

Рассмотрим наиболее характерные произведения традиционного мужского искусства ульчей.



7. Образцы традиционной ульчской деревянной утвари конца XIX—начала XX в.: 1 — шумовка "уйго"; 2 — ковш "супу"; 3—5 — деревянные ложки "хуни". По: Смоляк А.В., 1966.
Рис. Н.В. Кочешкова.

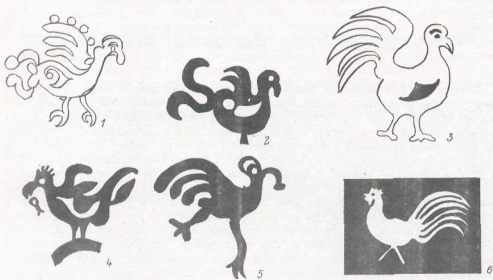
По данным С.В. Иванова, очень красивым и оригинальным был декор старинного зимнего дома ульчей *хагду*. Высокими художественными достоинствами обладали верхние концы причелин, укрепленных над передними и задними фронтонами ульчского дома. Вверху они перекрещивались и выдавались наружу. Концы досок были вырезаны в форме завитков. Различную форму имели фигурные накладки, скреплявшие доски двери: в одних случаях они напоминали большую скобку, в других — челнок, а некоторые накладки имели на концах и в средней части округлые выступы. Но наиболее интересную в художественном отношении архитектурную деталь жилого дома ульчей представляли резные столбы *бакса турани*. Они членились на три как бы оттеняющие друг друга части: среднюю, верхнюю и нижнюю. Эти столбы можно по праву назвать колоннами, так как они имеют и капитель, и стержень, и базу.⁴⁶ Например, столб ульчи Почоко из его дома в с. Койма был украшен очень тщательно исполненной резьбой. Рельефные пояски этой резьбы с очень ровными линиями, изломы зигзагов и равномерно расположенные зубцы создавали игру светотени и придавали столбу нарядную внешность. Столб из дома Федора Баяусели, тоже койминского ульчи, отличался более пышным декором и более сложной профилировкой. Узоры в виде спирали, принимающей лировидную форму, отделяются друг от друга ромбовидной фигу-

рой. Вдоль стержня искусно вырезан спирально-ленточный орнамент, исполненный в той же технике, что и орнамент на капители. В техническом отношении резьба весьма современна, что свидетельствует несомненно не только о большом таланте ульчского резчика, но и о давности традиции национальной резьбы по дереву.⁴⁷

На старинных ульчских амбарах-летниках встречались изображения птиц и животных, нарисованные черной и красной красками. Изображения эти были силуэтными, движение фигур выражено слабо, но зато они носили реалистический характер.⁴⁸ Птицы, нарисованные черной краской, нередко изображались на носовой части больших многovesельных дощатых лодок, по одной с каждой стороны. Сами ульчи называли изображенных здесь птиц *гаса*, что означало и птицу вообще, и утку в частности.⁴⁹

Оригинальными по орнаментике были различные медные и бронзовые подвески, служившие украшением ульчских женских нагрудников и подолов женских халатов, сшитых из рыбьей кожи. Орнамент на крупных подвесках был ажурным (в одних случаях плоский, в других — слегка рельефный). Мелкие подвески для халатов имели узор либо рельефный, либо нанесенный циркулем. Наиболее часто повторяемые орнаментальные мотивы — концентрические кружки, крестообразно расположенные кружки, розетки, парные кружки, трилистники и тому подобные узоры.⁵⁰

Чрезвычайно разнообразной была традиционная деревянная утварь ульчей. Лучшие мастера-резчики изготавливали украшенные орнаментом прямоугольные ящички и сундучки для приданого невесты, всевозможные коробки — круглые, овальные, высокие и низкие, большие и маленькие (для хранения одежды, различных украшений и т. п.). При изготовлении ящичков для скрепления дощечек мастера применяли деревянные гвоздики-колышки *тукпэ*. Более сложные, овальные и круглые коробочки мастера делали следующим образом. Заготовленную тонкую (до полусантиметра) доску варили в кипятке, затем привязывали к болванке нужной формы и сушили несколько дней. Концы доски заранее стесывали на нет, а при изготовлении ящичка или сундучка накладывали один конец



8. Изображения птиц на деревянных предметах ульчей в конце XIX — начале XX в.: 1 — изображения на крышке круглой берестяной коробки; 2 — изображения на берестяном коврике; 3, 5 — изображения на носовой части дощатой лодки; 4 — трафарет для изображения на посуде; 6 — трафарет для изображения на окне жилища. Частное собрание С. В. Иванова. Рис. Н. В. Кочешкова.

на другой и склеивали рыбьим клеем. Иногда концы сшивали тальниковым корнем, для чего делали несколько отверстий маленьким сверлом. Но чаще вместо шва накладывали дополнительную дощечку шириной около трех сантиметров, вырезав ее по периметру волнистой декоративной линией. Эту накладку вместе со стенками коробки просверливали и вставляли в отверстия деревянные гвозди. Выступающие их концы специально обрабатывали, и тогда они становились своего рода украшением.⁵¹

Особенно широко были распространены табакерки — овальные низкие корбочки, в которых ульчи держали листовой табак. Высота их — до 8 см, длина — 30—40 см.

В каждом ульчском доме раньше можно было найти высокие и узкие круглые корбочки *коломо*, в которых хранили ложки и палочки для еды. Такие корбочки делали из одного куска дерева, разрубленного на две равные части. Две одинаковые половинки, очень тщательно выдолбленные, скрепляли с помощью деревянных гвоздей или просто ремешков, продетых в отверстия по краям стенок и дна. Из одного куска дерева ульчи делали также корытца, ковши к медвежьему празднику, миниатюрные ложки.⁵²

В мужском искусстве ульчей особое место занимают ложки изящной, строго пропорциональной формы — с плоской вытянутой лопаточкой и маленькой выемкой внутри, тонкой шейкой, переходящей плавно в фигурную ручку с резным узором.

Традиционные ульчские ложки отличались от других предметов с резным орнаментом особой тщательностью и тонкостью художественной обработки. Искусные мастера вырезали ложки из дощечек липового, лиственничного или черемухового дерева. Плоская форма ложки с острым концом, длинной шейкой и утолщенной частью ручки — это общая традиция в искусстве всех народностей Нижнего Амура. Резной рисунок на ульчских ложках и бесконечные вариации фигурных форм ручки — это индивидуальное творчество мастера-резчика. Но интересно отметить, что орнамент в целом, как правило, строго выдерживался в традициях декоративного искусства именно ульчей.

Особенно тщательно отделялись ритуальные ложки, предназначавшиеся для «медвежьего праздника». Некоторые из них отличались значительными размерами и формой от ложек повседневного обихода. Чтобы не пролить священный медвежий жир, его черпали из котла специальной большой и глубокой ложкой, богато украшенной резными узорами с изображением медведя.⁵³

На ульчской посуде для «медвежьего праздника» имелась не только наиболее древняя, но и наиболее богатая орнаментика, ибо «медвежий праздник» был именно тем центром, вокруг которого вращались интересы всего коллектива. К этому празднику готовились обычно заранее, припасали лучшие одежды, на него съезжались люди, пользовавшиеся особым почетом и уважением. Вот почему, наверное, ритуальная посуда представляла собой наиболее совершенные образцы резного искусства ульчей.

Именно эта посуда, как верно заметил С.В. Иванов, и является хранительницей тех древних форм, которые легли в основу знаменитой амурской спирали и переплетающихся линий, характерных не только для орнаментики ритуальной посуды, но и для большинства других изделий из дерева и кости, а также для архитектурной резьбы гилияков (нивхов) и ульчей.⁵⁴ Эта орнаментика находилась в самой тесной связи с культом медведя и отражала связанную с этим культом тематику, возникшую в скульптуре. Американский ученый Бертольд Лауфер был, пожалуй, совершенно прав, назвав эту орнаментiku «медвежьей резьбой».⁵⁵

Определенными художественными достоинствами обладали и традиционные погребальные сооружения ульчей. Как известно, усыпальницы ульчами давно уже не сооружаются, а старые постройки этого рода почти полностью разрушились.

По данным Р.К.Маака, прежде особенно богато украшались усыпальницы

шаманов, причем изображения на них были двоякого рода — резные и исполненные красками. К сожалению, до нас не дошли не только образцы шаманских усыпальниц, но даже сколько-нибудь подробные их описания. Тем большую ценность для нее могут представить рисунки и их описания, оставленные Р.К.Мааком,⁵⁶ который писал, что оригинальными рисунками был покрыт весь передний фасад шаманских гробниц и что среди изображений он видел лягушек, змей и четвероногих. Правда, каких именно ученый не сообщил. Чрезвычайно ценный материал дают рисунки из альбома Р.К. Маака, относящиеся к середине XIX в. На одном из них изображено старинное намогильное сооружение ульчей, имеющее вид жилого дома. Концы бревен, из которых сложены стены этой постройки, выступают вперед, как и конец конькового бревна. К имеющим отверстия стесанным их концам подвешены на овальных кольцах изображения животных и декоративные ажурные украшения.⁵⁷ По-видимому, подобные подвески вырезались прежде и на профилированных выступающих концах бревен ульчских амбаров и летников. На это указывают овальные и круглые отверстия на концах бревен и предусмотренное для свисающих частей расстояние между верхними и нижними бревнами.⁵⁸ Подобного рода изображения и подвески вырубались из целого бревна или доски. Несомненно, что в старину кольцами и подвесками украшались не только гробницы, но и летние жилые постройки. Наверное, в этом следует видеть и происхождение так называемого цепочечного орнамента ульчей. Таким образом, даже из этих нескольких приведенных примеров видно, что в искусстве художественной обработки твердых материалов, и особенно дерева, ульчи достигли подлинного совершенства и высочайшего мастерства, создали уникальную традицию, которую следует развивать и в современную эпоху.

Предметов религиозного назначения, на которых имелись изображения, у ульчей было немного. К ним относились, помимо описанных выше погребальных сооружений, „лечебные“ нагрудники и шаманская одежда.

В 1927 г. С.В. Иванов видел в домах ульчей несколько „лечебных“ нагрудников, которые надевались при появлении боли в груди. Один из таких нагрудников, воспроизведенный С.В. Ивановым,⁵⁹ имел длину 28 см. Основу его составляет вырезанный в виде неправильного полукруга кусок темной материи, на который наклеены фигурки из рыбьей кожи, расположенные строго симметрично. Накладные изображения расположены горизонтальными рядами. Вверху помещены две змеи головами к центру. Хвосты их переходят в ремешки, с помощью которых нагрудник подвязывали к шее. Под змеями расположены пара медведей, пара птиц, четыре пары змей, из которых две центральные свернуты в спираль и между ними помещена фигурка человека с короткими руками. Далее следует еще одна пара горизонтальных расположенных змей, а под ними пара лошадей, пара пауков, пара лягушек, пара медведей и в центре две ящерицы, с безногой антропоморфной фигурой между ними. Все изображения силуэтные. Как и на найских рисунках, человек дан в фас, пресмыкающиеся и пауки — сверху, остальные животные и птицы — в профиль. Значение фигур выяснить не удалось, так как ульчи отказались дать С.В. Иванову какие-либо объяснения по этому поводу.⁶⁰

Традиционная одежда шаманов была одинакова у мужчин и женщин: белая кофта с рукавами до локтей и завязками на груди, короткая юбка из ткани или ровдуги. На груди, на боках, на спинке, а также на юбке нашивались аппликации из материи: изображения защитников шамана — змей, львов, драконы, ящерицы, жабы, черви. Иногда их просто рисовали на материи черными, красными или коричневыми красками.⁶¹

На матерчатых шаманских рукавицах, как и на остальной одежде, изображались духи — защитники шамана.

На протяжении многих веков ульчи создавали свое декоративное и культовое искусство в тесном взаимодействии с другими тунгусо-маньчжурскими племенами.⁶² Ульчам и другим родственным народностям Амура свойственны были кра-

сочная, яркая орнаментальная система, обилие и особый стиль деревянной скульптуры и изделий из бересты, высокоразвитый сюжетный рисунок на плоскости. Символика орнамента и сюжеты рисунка отражали существенную часть мирозерцания тунгусо-маньчжурских народов.

С первых лет Советской власти проявился большой интерес исследователей к традиционному искусству ульчей. В ульчских селениях Аури и Богородское экспедицией Хабаровского краеведческого музея под руководством П.М. Покровского были выявлены не только замечательные произведения народного искусства, но и их талантливые создатели. Так, впервые в отчетах экспедиций Покровского было названо имя мастера Ч. Росугбу.⁶³ В июне—сентябре 1927 г. этнографическое обследование ульчей проводила Амурская экспедиция АН СССР, организованная проф. Л.Я. Штернбергом. Молодому тогда аспиранту С.В. Иванову было поручено изучение искусства и архитектуры ульчей.⁶⁴

Из этой экспедиции С.В. Иванов привез богатейшую коллекцию ульчских ковров 20-х гг., образцы берестяных изделий, а также фотоснимки и зарисовки архитектурных деталей, одежды, обуви, посуды, ритуальных предметов и передал их Музею антропологии и этнографии в Ленинграде.⁶⁵

После этого в местах проживания ульчей было немало и других экспедиций, результатом которых было выявление произведений искусства и лучших его мастеров (рис. 9—10).

Ранее мы уже рассказывали, что ульчи изготавливали интересные в художественном отношении подстилочные коврики *сактылу*.⁶⁶ Но уже в 20-е гг. ульчские мастерицы стали изготавливать ковры, предназначенные для украшения стен в жилище. Замечательную коллекцию таких ковров собрал в 1927 г. С.В. Иванов и опубликовал ее частично только полвека спустя, в 1977 г.⁶⁷ Судя по материалам С.В. Иванова, форма ульчского ковра была всегда прямоугольной, размер его обычно не превышал 105 × 88 см. Создание ковра требовало от мастерицы значительной затраты времени и сил: сначала необходимо было приобрести материю задуманного цвета, без рисунка, затем найти удачное композиционное решение будущего орнамента ковра, отобразить те или иные трафареты для отдельных его мотивов, определить технику исполнения. Трудность заключалась в том, что мастерица должна была заранее зрительно представить себе целый узор по его части — ведь ей нужно было на сложенном в несколько раз куске бересты наметить, а затем и вырезать только половину, четверть или восьмую часть будущего узора. Обнаружить при этом какой-либо дефект можно было полностью только тогда, когда узор был вырезан, расправлен и целиком виден. В случае неудачи трафарет выбрасывался, и свою работу мастерица вынуждена была начинать заново.⁶⁸ Узоры ковра были довольно крупные, и для их выполнения требовался не один, а несколько трафаретов. И это ульчских мастериц нисколько не пугало, ибо они обладали удивительной способностью создавать все новые и новые формы орнамента, сохраняя в то же время установившийся традиционный тип и стиль. Широколенточным узором придавались мягкие очертания и плановые изгибы. Фоновые части, подчеркивая узоры, и сами нередко играли их роль. Кроме крупных парноспиральных и ленточных мотивов, применялись более мелкие узоры в виде чешуек, сердцевидных, почковидных, монетовидных узоров, а также фигуры, напоминающие рыбок, и некоторые другие. Характерно, что мастерицы 20-х гг. не боялись ярких цветов, умело пользовались ими и большую часть удачно сочетали их друг с другом и с узорами черного цвета, играющего важную роль в колорите ковровых узоров. Благодаря ему достигались сильные контрасты, и расположенные рядом цветные пятна других узоров выглядели особенно ярко. Любимыми сочетаниями цветов у ульчей были: красный с черным на белом или голубом фоне; красный, коричневый и темно-синий на голубом. Широко применялось и чередование цветов: если квадрат ковра был разделен диагоналями на четыре треугольника, то одна противостоящая пара их была одного



9. Халат женский свадебный с воротником. 1979. Хлопчатобумажная ткань, аппликация, вышивка. Длина 109 см. Художественный фонд России. Автор — *О.Л. Росугбу* (1914—1988). Хабаровский край, Ульчский р-н, с. Булава. Чл. Союза художников.

цвета, вторая пара — другого, что делало узор чрезвычайно нарядным, придавало цветовой стороне орнамента разнообразие, значительно обогащало его.⁶⁹

Следует отметить, что ульчские ковры с центральным декоративным квадратом или прямоугольником по типу орнамента и его композиции были близки к стеганым войлочным коврам монголов и бурят.⁷⁰ К художественным традициям искусства тюрко-монгольских кочевников XIX—начала XX в. можно несомненно отнести и некоторые другие моменты коврового искусства ульчей. Например, широкое использование складывающихся трафаретов, технику аппликации и стачивания, применение кантов и подкладных фонов, описанное исследователями материальной культуры тувинцев, монголов, южных киргизов, казахов, алтайцев.⁷¹

В 20-е гг. у ульчей появилась и затем получила свое развитие еще одна интересная традиция — создание поясов *умали*, плетенных из разноцветных покупных (от русского населения) ниток. Длинной такие пояса были не менее 1,5 м, а ширина их колебалась от 4 до 6 см. В праздничных поясах преобладали сочетания синего с желтым, коричневым, бледно-розовым цветами. Техника плетения поясов была близка технике русских мастериц. Она подробно описана А.В. Смоляк.⁷² Декоративное же оформление этих поясов стойко сохраняет ярко выраженные национальные черты. Поэтому стоит остановиться на этом поподробнее.

Сам пояс делается ульчами нередко из кожи и расшивается подбородным волосом оленя. Белый волос набирается поперек длины пояса и закрепляется несколькими параллельными строчками на швейной машине. Получается ослепительно белая блестящая поверхность пояса, как бы вышитая гладью. Белизна волоса настолько яркая, что белая кожа, на которую ложится этот шов, кажется грязно-серой или бежевой. Но для того чтобы еще больше оттенить белизну поверхности, она декорируется вышивкой, гладью, цветным шелком в виде маленьких плоских сегментов ярко-синего, голубого, золотистого, зеленого цвета. К поясу с обеих сторон пришиваются концы (аналогичные кистям у русских тканых поясов), имеющие, как правило, трапецевидную форму. Шьются они из черного бархата, двусторонние. На бархатный фон нашивается аппликация в виде кар-



10. Перчатки ульчские. 1980. Ровдуга, мех. Вышивка по коже. Длина 27 см. Автор — О.Л. Росугбу.

туша сложной формы и парных завитков, прикрепленных к фону и окаймленных многоцветной узкой гладевой полосой. На картуше вышиваются гладью яркие многоцветные изображения бабочек и птиц.⁷³ В настоящее время для украшения плетеного и более короткого пояса ульчские мастерицы к его середине пришивают вышитые концы.⁷⁴ В целом современный ульчский пояс представляет собою как бы драгоценное изделие, требующее при своем изготовлении применения разнообразных сложных видов техники вышивки (рис. 11—12).

Техника инкрустации мехом по меху, мало известная соседним нанайцам, получила у ульчей широкое распространение при изготовлении и украшении рукавиц. Характер ornamentации рукавиц из меха *вагбанги*, рукавиц из рыбьей кожи *дюпту* и рукавиц из ткани *дялгда* очень часто зависит от материала, но конструктивная форма их остается всегда неизменной. На рукавицах (и на перчатках тоже) обязательно отдельно пришивается обшлаг из ткани. Иногда узоры верха и обшлага совсем не связаны: например, верх рукавиц украшает аппликация, а обшлаг — вышивка. Особенно изящно, мелким тамбурным швом, вышивают свои рукавицы современные мастерицы. Их вышивка как бы напоминает легкие мазки художника-живописца. Для вышивки по коже основные контуры узора намечаются крупными стежками ниток. Мелкие детали вышиваются без предварительной наметки тамбурным или стебельчатым швом. Как известно, упругую поверхность кожи нелегко проколоть иглой, и работа эта требует известных навыков и терпения.

По характеру оформления и пояса, и рукавицы ульчей перекликаются с их национальными нарукавниками (напульсниками) *нгала уйчэ*, концы которых также украшены трапезиевидными орнаментированными кусочками ткани. Возможно, что именно нарукавники подсказали мастерицам путь художественной переработки заимствованного элемента одежды.⁷⁵ В этом случае мы являемся свидетелями того, как на основе заимствованной техники плетения ульчи развили интересный вид декоративного искусства, связанный с изготовлением великолепных по красоте поясов и нарукавников. Большая часть изображений на поясах и на других предметах, являющихся дополнительными частями одежды, сохраняет реалистические черты. Интересно, что птицы, бабочки и рыбы нередко представляют собою силуэты, настолько детализированные, что позволяют узнать в них отдельных представителей реально существующего богатого животного мира Нижнего Амура. Это отмечал еще в 1927 г. С.В. Иванов во время своей этнографической экспедиции к ульчам.⁷⁶

Переход ульчей в дома русского типа, замена традиционной кановой системы отопления печной, появление в домах кроватей, привели к изменению многих функций привычных бытовых предметов. Так, если старый ульчский ковер играл роль подстилки, заменяя собою тюфяк, то затем стал постоянным элементом декора интерьера, начал играть новую для него роль панно, картины.⁷⁷ Традиционные подголовники, у которых орнаментом украшались только передние боковинки, сменились подушками русского типа, для которых мастерицы начали вышивать очень красивые наволочки и накидки. Особенно заметные изменения произошли в народном декоративном искусстве ульчей в 50—60-е гг. Одним из важных признаков нового явилось появление красивой детской одежды. Как известно, ульчи в прошлом не шили маленьким детям красивой одежды, опасаясь, что потом, став взрослыми, они будут несчастливими. Считалось, что человеку в жизни отпущено определенное количество счастья, к которому необходимо относиться очень бережно. Вот почему, наверное, мастерицы так заботливо начали вышивать на детских халатах "охранный" чешуйчатый орнамент.⁷⁸

Сильно изменилась в эти годы и композиционная основа ornamentации ульчских ковров. Это хорошо видно на примере современных ковровых изделий. Так, известная мастерица Чачака Дуван из селения Демьяновка Ульчского района уже не удовлетворяется квадратным медальоном в центре ковра, вокруг которого — свободное от узоров поле. Она старается заполнить орнаментом все поле

ковра, сделать его более нарядным. Нововведением является и узорный бордюр, окружающий ковер со всех сторон.

Современные ульчские ковры изготавливаются из сатина и ситца в технике аппликации и вышивки. Они теперь производят впечатление завершенной картины-панно. Материал обязан отвечать современным условиям: ткань должна быть тонкой, обладать свойством хорошо подкрахмаливаться, складываться в несколько слоев, легко прорезаться по шаблону для создания симметричных узоров, быть способной подклеиваться рыбьим клеем на другую ткань. Именно таким условиям и отвечают сатин и ситец.

Отличительной чертой орнамента современных ульчских ковров является их лаконизм. Мастерицы теперь научились виртуозно владеть ритмическим членением плоскости, вписывая своих изящных ажурных „птиц“ в точно отведенные для них участки фона, окружая их венками спиралей, придавая даже просветам фона узорную форму. Аппликационные фигуры „птиц“, „олений“, „рыб“ трактуются весьма условно, геометризированно, они превращены как бы в своеобразные завитки, но не контурные, а со сплошным заполнением — в пятно, и в то же время и животные, и птицы, орнаментированные таким образом, сохраняют в целом свой живой реалистический образ.⁷⁹

Поражает высокое мастерство аппликаций. Все фигурки, как правило, нашиваются на фон и настолько изящны и точны, что кажется, будто они выполнены виртуозной кистью, как это делается в народных росписях. Это высокое мастерство современных художниц из народа хорошо видно на примере творчества членов Союза художников СССР Очу Росугбу (1914—1988) и Чима Дечули (род. в 1911 г.).

На великолепном ковре работы О. Росугбу „Олени“ (Художественный фонд РСФСР) особенно удачно получились изображения оленей. Грациозно изогнув свои головы, увенчанные рогами-завитками, они словно притаились в густой чаще выходящих ажурных побегов. Ковер-панно „Медвежий праздник“ ее же работы (1978 г.) изображает в центральном прямоугольном поле медведя, привязанного цепью к узорным амбарным столбам старинного ульчского жилища, и фигурки мужчины (слева от медведя) и женщины (справа). Ковер имеет две великолепные по красоте каймы, на сторонах которых расположены в строгом композиционном и ритмическом порядке стилизованные фигурки бабочек, птиц, оленей, черепаш. Орнаментика и рисунки этого ковра выражают традиционные ульчские пожелания здоровья, счастья, благополучия семьи. Высоким мастерством отмечен и ковер работы О. Росугбу, исполненный ею в 1984 г. В центре композиции этого ковра — женщина, одетая в зеленый халат, в окружении „родового“ дерева и фигурок рыб, бабочек, птиц, выражающих древнеульчские благопожелания.

Мастерица из селения Булава Чима Дечули в центре композиции своего ковра изобразила двух крупных водоплавающих птиц, расположенных одна против другой в геральдической композиции, не уступающих по своей орнаментальной и графической четкости и художественной законченности прославленным западноевропейским текстильным узорам XII в. Голова и каплевидное тело птицы составляют единый завиток, как бы очерченный одним движением. Дополнением этой основной фигуры служат распушенные крылья, спиральный завиток хвоста и завиток в виде предельно обобщенной рыбки, вписанной в тело птицы. Весь этот ковер окружает красивая кайма с крупным узором из симметричных белых завитков на черном фоне.

Колорит всех известных нам современных ульчских ковров чрезвычайно сдержан, их цветовой лаконизм служит сильным контрастом к орнаментальной нагруженности и повышенной декоративности самих узоров. И какой бы ковер мы ни рассматривали, каждый из них отличается надолго запоминающейся образностью. Это — прекрасное качество, свидетельствующее о высоком художественном мастерстве и вкусе ульчских ковровщиц.

До наших дней ульчские мастерицы сохранили традиционное искусство вышивки, отличающейся богатством орнаментальных мотивов и очень тонким ритмом и колоритом. По традиции сегодня вышивкой украшаются халаты, рукавицы, перчатки, нагрудники, чулки, концы поясов и другие вещи.

Современный халат ульчей сохраняет традиционный покрой монгольского типа, с длинными рукавами и глубоким запахом на правую сторону. Он шьется теперь, как правило, из покупной плотной шелковой материи. Лучшим ульчи считают китайский шелк с пестрыми узорами, однако, за неимением такового, в дело идет и отечественный фабричный шелк, тоже высоко ценимый мастерицами за свой блеск и переливающийся вытканый рисунок, и цветной синий или красный бархат, и вельвет, и прочие ткани. Ярко-красная кумачовая кайма пришивается обычно к подолу халата. В старину, как известно, на красную кумачовую полосу ульчи нашивали медные подвески, свободно прикрепляемые к ткани на петельках. При движении они сталкивались одна с другой и звенели. Теперь же их либо перешивают со старых халатов, либо заменяют медными двухкопеечными монетками. Темная кайма, идущая по вороту и по борту халата, украшается цветной вышивкой. Техника ульчской вышивки ограничивается тамбурным швом, считающимся мастерицами "узоромобразующим", в отличие от нанаек, у которых этот шов служит только для обрисовки контура узора, выполняемого затем гладью.⁸⁰

Красивый и насыщенный орнаментом женский халат дополняется еще и гладкими плоскими кольцами, широкими круглыми браслетами с легким черным и чеканным узором, оригинальными серьгами-подвесками *сиэ* в форме плоских пластинок с вырезанными краями. Особый характер носит художественная отделка современных свадебных халатов *бусума арми*. Среди темно-синих, небесно-голубых и коричневых спиралей орнамента вырисовываются фантастические ажурные птицы с резными распушенными перистыми хвостами. Сочетание ярко-красного или коричневого цвета с нежно-голубым или насыщенным темно-синим на белом фоне составляет неповторимый колорит свадебного халата ульчей. Да и сама техника вышивки этих халатов значительно усложняется: наряду с тамбурной вышивкой мастерицы охотно применяют и гладьевой шов, и узкую гладь. Свадебные халаты шьются обязательно из шелка или замши, а вышивка их всегда концентрируется на спине. Мотивы орнамента являются своеобразными оберегами, призванными охранять вступающих в брак от нападения злых духов.⁸¹

Как уже отмечалось выше, развитие народного декоративного искусства ульчей происходило весьма непросто.⁸² Так, значительные способности к изобразительному искусству обнаружил выпускник Ленинградского педагогического института имени А.И. Герцена П. Адига, выступивший еще в конце 30-х гг. с прекрасными пейзажными акварелями „Шторм” и „На Амуре”.⁸³ В 60-е гг. учился на факультете живописи в Ленинградском институте имени И.Е. Репина А. Дятала (1933—1985), создавший целый ряд интересных живописных полотен: „Отъезд учащихся на каникулы” (1953, МАА), „Лов рыбы в низовьях Амурса” (1957, МАА), „На охотничьем стане слушают Москву” (1967, Художественный фонд РСФСР). А. Дятале принадлежит и карандашный портрет известного нанайского поэта А. Пассара.⁸⁴

В последние годы обращает на себя внимание творчество профессионального молодого художника-прикладника Юрия Куйсали (род. в 1963 г.), выпускника Училища искусств г. Хабаровска. Живя в селении Булава, этот мастер создает в традиционном стиле резные из дерева коробочки, ложки, берестяные туеса и др. предметы. В Дальневосточном художественном музее находятся созданные Ю. Куйсали сосуд для хранения ложек *кудumu*, табакерка *дэктэу*, блюдо *ото*.

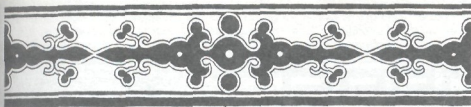
Наглядным примером возрождения традиционного искусства ульчей в 80-е гг. служит активное участие в крупных художественных выставках не только давно известных мастериц О.Л.Росугбу и Ч.Т.Дечули, но и новых членов Союза ху-

дожников Е.Г.Оберталиной, А.Д.Дечули, К.К.Дятала, А.Ф.Ольчи, З.А.Пластин и др. Сегодня — это признанные мастерицы, передающие свой богатый творческий опыт улчской молодежи, начинающей наконец понимать, каким богатым творческим наследием обладает эта маленькая народность Амура.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹Население СССР по данным Всесоюзной переписи населения 1979 г. М., 1980. С. 25—26.
- ²Народы мира: Историко-этнографический справочник. М., 1988. С. 475.
- ³Смоляк А.В. Ульчи: хозяйство, культура и быт в прошлом и настоящем. М., 1966. С. 10.
- ⁴Патканов С.К. Опыт географии и статистики тунгусских племен Сибири // Записки Императорского географического общества. СПб., 1906. Т. 31, ч. 2. С. 89.
- ⁵Сельскохозяйственная перепись на Дальнем Востоке в 1923 г. Владивосток, 1924. С. 19.
- ⁶Смоляк А.В. Ульчи... С. 18.
- ⁷Там же. С. 19.
- ⁸Миддендорф А.Ф. Путешествие на север и восток Сибири. СПб., 1869. Ч. 2. С. 750; Шренк Л.И. Об инородцах Амурского края. СПб., 1899. Т. 2—3. С. 90—92; Лопатин И.А. Голды амурские, уссурийские и сунгарийские: опыт этнографического исследования. Владивосток, 1922. С. 332—335; Штернберг Л.Я. Орнамент из оленьего волоса и игл дикобраза // СЭ. 1931. № 3—4. С. 103—121.
- ⁹Шнейдер Е.Р. Искусство народностей Сибири // Искусство народностей Сибири. Л., 1930. С. 66—74.
- ¹⁰Смоляк А.В. Ульчи... С. 47.
- ¹¹Кочешков Н.В. К проблеме культурных контактов монголоязычных народов с народами Амура // Тезисы докладов на сессии, посвященной итогам полевых этнографических и антропологических исследований 1974—1975 годов. Душанбе, 1976. С. 288—289.
- ¹²Кочешков Н.В. Тюрко-монголы и тунгусо-маньчжуры: проблемы историко-культурных связей на примере народного декоративного искусства XIX—начала XX в. // Археология и этнография народов Дальнего Востока: Сб. науч. трудов. Владивосток, 1984. С. 14—15.
- ¹³Смоляк А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура народов Нижнего Амура и Сахалина: этнографический аспект. М., 1984. С. 202.
- ¹⁴Ведерникова Н.М. Некоторые тенденции в развитии современного народного искусства малых народов Нижнего Приамурья // Проблемы взаимодействия национальных культур в СССР и современные народные художественные промыслы: Сб. науч. тр. НИИХП. М., 1984. С. 136.
- ¹⁵Смоляк А.В. Ульчи... С. 78.
- ¹⁶Смоляк А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура... С. 202.
- ¹⁷Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX—начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости // ТИЭ. Т. 22. М.; Л., 1954. С. 322.
- ¹⁸Там же. С. 322—323.
- ¹⁹Иванов С.В. Орнаментированные куклы улчей // СЭ. 1936. № 4. С. 54.
- ²⁰Смоляк А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура... С. 202.
- ²¹Там же.
- ²²Историко-этнографический атлас Сибири. М.; Л., 1961. С. 233.
- ²³Там же. С. 334; Кочешков Н.В. Головные уборы монголов XIX—начала XX в. по материалам музеев МНР и частного собрания У. Ядамсүрэн в Улан-Баторе // СЭ. 1973. № 3. С. 134—142.
- ²⁴Смоляк А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура... С. 202—203.
- ²⁵Василевич Г.М. Тунгусский нагрудник у народов Сибири // Сб. МАЭ. 1949. Т. 11. С. 49—50.
- ²⁶Смоляк А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура... С. 203.
- ²⁷Василевич Г.М. Типы обуви народов Сибири // Сб. МАЭ. М.; Л., 1963. Т. 21. С. 31—32.
- ²⁸Смоляк А.В. Народные художественные ремесла Приамурья // Сельскому учителю о народных художественных ремеслах Сибири и Дальнего Востока: Книга для учителя. М., 1983. С. 123—124.
- ²⁹Каплан И.И. Народное декоративно-прикладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока: Книга для учащихся старших классов. М., 1980. С. 98—99.
- ³⁰Смоляк А.В. Ульчи... С. 43—44.
- ³¹Иванов С.В. Художественные изделия из бересты у народов Амура // Полярная звезда (Якутск). 1978. № 1. С. 119—122.
- ³²Там же. С. 120.
- ³³Подобной геометризацией изображений на розетках не наблюдается в искусстве других народностей Приамурья.
- ³⁴Эта традиция свидетельствует о наличии в искусстве улчей реалистической основы, никогда так характерной для искусства всех тунгусо-маньчжурских народов (см.: Иванов С.В. Реалистические основы искусства тунгусо-маньчжуров // Краткие сообщения Института этнографии. М., 1949. Вып. 5. С. 86—90).
- ³⁵Иванов С.В. Орнаментированные куклы улчей. С. 54—56.
- ³⁶Белобородова К.П. Приамурские узоры. Л., 1975. С. 31—36.
- ³⁷Иванов С.В. Художественные изделия из бересты. С. 122.
- ³⁸Белобородова К.П. Тальниковые кружева // Краски земли Дерсу: Фоторассказ об искусстве

- ве малых народов Приамурья. Хабаровск, 1982. С. 182—183.
- 39 Шнейдер Е.Р. Искусство народностей Сибири. С. 72—74.
- 40 Миддендорф А.Ф. Путешествие на север и восток Сибири. С. 749—750; Шренк Л.И. Об инородцах Амурского края. Т. 2. С. 84—85.
- 41 Смоляк А.В. Ульчи... С. 131.
- 42 Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX—начала XX в.) // Народы Севера и Дальнего Востока. М.; Л., 1963. С. 339.
- 43 Шренк Л.И. Об инородцах Амурского края. Т. 2. С. 254—255.
- 44 Иванов С.В. Орнамент народов Сибири... С. 341—342.
- 45 Смоляк А.В. Ульчи... С. 48.
- 46 Иванов С.В. Архитектурный орнамент народов Нижнего Амура // Сб. МАЭ. 1953. Т. 15. С. 241—245.
- 47 Иванов С.В. Старинное зимнее жилище ульчей // Сб. МАЭ. М.; Л., 1951. Т. 13. С. 87—90.
- 48 Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству... С. 321.
- 49 Иванов С.В. Орнаментика, религиозные представления и обряды, связанные с амурской лодкой // СЭ., 1935. № 4—5. С. 70.
- 50 Иванов С.В. Орнамент народов Сибири... С. 362—363.
- 51 Смоляк А.В. Народные художественные ремесла... С. 101—102.
- 52 Там же. С. 102—103.
- 53 Белобородова К.П. Каждая ложка — произведение искусства // Краски земли Дерсу. С. 140.
- 54 Иванов С.В. Медведь в религиозном и декоративном искусстве народностей Амура // Сб. "Памяти В.Г. Богораза". Л., 1937. С. 27.
- 55 Laufer B. The decorative Art of the Amur Tribes. Memoirs of the American Museum of Natural History. Vol. 7. New York, 1982. P. 9.
- 56 Маак Р.К. 1) Путешествие на Амур. СПб., 1859; 2) Путешествие по долине р. Уссури. СПб., 1861. Т. 1) Альбом рисунков к "Путешествию на Амур". СПб., 1859.
- 57 Маак Р.К. Путешествие по долине р. Уссури. Т. 1.
- 58 Иванов С.В. Архитектурный орнамент... Рис. 28. С. 267.
- 59 Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству... С. 330—331.
- 60 Там же. С. 332.
- 61 Смоляк А.В. Ульчи... С. 90.
- 62 Об этом взаимодействии ульчей с другими народностями Амура хорошо показано в работе Ч.М. Таксами (см.: Таксами Ч.М. Общие черты в духовной культуре народов Приамурья и Сахалина // Этнокультурные контакты народов Сибири. Л., 1984. С. 74—83).
- 63 Леметович Т.В. К вопросу изучения истории народного искусства Хабаровского края // Проблема изучения и собирания предметов народного искусства в музеях Дальнего Востока. Хабаровск, 1988. С. 59—62.
- 64 Этнографическая экспедиция Ленинградско-го университета // Записки Владивостокского отдела Гос. Русского Геогр. об-ва (Общества изучения Амурского края). Владивосток, 1928. Т. 1 (18). С. 108—109.
- 65 МАЭ, колл. № 3618 и 3634. Много рисунков и предметов ульчского искусства находилось до 1986 г. в частном собрании С.В. Иванова.
- 66 Кочешков Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX—середины XX в. М., 1979. С. 6—87.
- 67 Иванов С.В. Ульчские ковры 20-х годов: к проблеме художественного наследия // Полевые исследования Ин-та этнографии. 1975. М., 1977. С. 219—227, илл.
- 68 Там же. С. 221—222.
- 69 Там же. С. 224.
- 70 Кочешков Н.В. Тюрко-монголы и тунгусо-маньчжурцы... С. 12—17. Табл. 12.
- 71 Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. М., 1974. С. 104—106, 135—136; Вяткина К.В. Монголы Монгольской Народной Республики // ТИЭ. Т. 60. М.; Л., 1960. С. 178—179, 269—271; Антипина К.И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. Фрунзе, 1962. С. 32—38, 129; Масанов Э.А. Казахское войлочное производство во второй половине XIX и начале XX в. // ТИАЭ АН Каз.ССР. Т. 6. Алма-Ата, 1959. С. 115; Каплан Н.И. Очерки по народному искусству Алтая. М., 1961. С. 74—76.
- 72 Смоляк А.В. Ульчи... С. 276.
- 73 Каплан Н.И. Современная вышивка ульчей // Сб. трудов НИИХП. Вып. 1. М., 1962. С. 55—56.
- 74 Белобородова К.П. Традиции древних орнаментов // Краски земли Дерсу. С. 106.
- 75 Ведерникова Н.М. Указ. соч. С. 149.
- 76 Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству... С. 325.
- 77 Иванов С.В. Ульчские ковры... С. 225.
- 78 Белобородова К.П. Традиции древних орнаментов. С. 100.
- 79 Каплан Н.И. Современная вышивка ульчей. С. 53—54.
- 80 Там же. С. 50—51.
- 81 Каплан Н.И. Народное декоративно-прикладное искусство... С. 110—111.
- 82 Речь идет о сборе полевого этнографического материала в местах проживания ульчей, а также о большом альбоме, находящемся в Научном архиве НИИХП (Архив НИИХП. Т. 745-С-1. Народное декоративное искусство ульчей: Альбом зарисовок, выполненных во время экспедиции в Хабаровский край в мае—июле 1958 г.), и о целом ряде опубликованных работ Н.И. Каплана.
- 83 Творчество. 1936. № 12; Наша страна. 1937. № 5—6; Советское народное искусство. 1939. № 1—2. В этих журналах помещены хорошие репродукции с акварелей ульчи П. Адига. Поиски подлинников этих акварелей пока не дали результата.
- 84 Этот портрет репродуцирован в работе С.В. Иванова (см.: Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству... С. 798).



ИСКУССТВО УДЭГЕЙЦЕВ

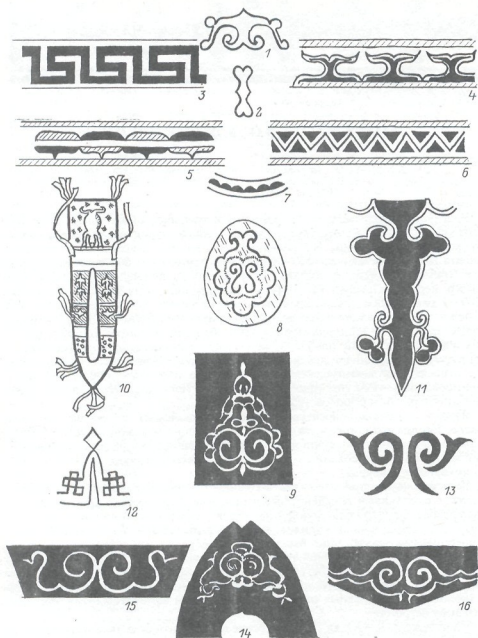
Удэгейцы, известные в отечественной этнографической литературе как этнонимы кякда, ороч, орочены, удихэ, удэге, — одна из народностей тунгусо-маньчжурской языковой группы. Их численность, по данным Всесоюзной переписи населения 1979 г., составляет 1550 человек.¹ Из этого числа 666 человек проживают в Приморском крае (в поселках Островное Красноармейского района, Красный Яр, Верхний Перевал и Олон Пожарского района, Агзу Тернейского района) и 609 человек в Хабаровском крае (в поселках Гвасюги района имени Лазо, Кука и Снежном Хабаровского сельского района, Рассвет и Арсеньеве Нанайского района), остальные — на территории других областей Дальнего Востока. Во всех этих поселках удэгейцы теперь уже живут не изолированно, как прежде, от семей русских, украинцев и других национальностей.² Места расселения народности, относящиеся преимущественно к таежным и речным зонам, обусловили формирование у них культурно-хозяйственного типа, характеризующегося преобладанием охоты и рыболовства.³

Язык у удэгейцев относится к амурской (нанайской) подгруппе тунгусских языков. Исследователи насчитали у них три наречия: хорско-анюйское, бикино-иманское и самаргинско-хунгарийское, разделяющиеся на различные говоры. У этих же групп существовали различия и в некоторых обычаях и в других аспектах духовной культуры.⁴

Удэгейцев было принято считать кочевой группой: они занимались таежной охотой, с охотниками передвигались и их семьи. Рыболовство было развито гораздо слабее. Однако под влиянием нанайцев у удэгейцев стали появляться поселения оседлого типа и начала усиливаться роль рыболовства. К началу XX в. рыболовный промысел у удэгейцев был очень разнообразен, что определялось различными условиями на обширной территории их расселения. Рядом черт он отличался от амурского — роль острог и удочек тут была большей.⁵ Известный исследователь В.К.Арсеньев считал удэгейцев самыми искусными охотниками в мире, не имеющими себе равных на Дальнем Востоке, и замечательными мастерами бить рыбу острогой.⁶

На рубеже XIX—XX вв., когда русские исследователи начали изучать эту народность, она стояла по уровню развития значительно ниже своих соседей — нанайцев и ульчей. Удэгейцы не знали оседлости, не умели возделывать огороды. Главным источником их существования была охота, а также собирательство. Несомненно, что эти и, возможно, другие особенности формирования удэгейцев как народности, наложили отпечаток на их духовную культуру, в том числе и на их народное декоративное искусство.

Даже беглое сравнение образцов удэгейского, нанайского и ульчского искусства конца XIX—начала XX в. показывает, что в искусстве удэгейцев несравни-



1. Орнамент удэгейцев на изделиях из мягких материалов: 1—7 — узоры в вышивке на халатах, ГМЭ, № 6059-1, ДВХМ, № 3296, ПКМ, № 4001-4, МАЭ, № 1765-295; 8 — узор на чехле для шаманского бубна. По: История и культура удэгейцев. Л., 1989. С. 89, рис. 2; 9 — узор на рыбьей коже, ДВХМ, № Н-599; 10 — узоры на шаманском нагруднике. Там же. С. 55, рис. 3; 11 — узоры на нарукавнике, ПКМ, № 354-1-а; 12 — узор на поле шаманского халата. Там же. С. 51; 13 — узор на нарукавнике, ПКМ, № 9872-2; 14—16 — узоры на унтах, ПКМ, № 4018-16-6. Таблица составлена автором по материалам музеев и литературным источникам.

мо больше своеобразие, как отражения их относительной географической изоляции в труднодоступных горных районах Уссурийской тайги. По сравнению с соседними народностями, у них сохранялись не только наиболее примитивные формы быта и хозяйства, но и наиболее древние формы декоративного искусства, особенно в области орнаментики.

Этнические традиции народного декоративного искусства удэгейцев дольше всего сохранялись и продолжают жить в женском искусстве — в художественных изделиях из рыбьей кожи и кож животных, тканей и бересты. Для него характерна была очень высокая орнаментальная культура и этническая специфика (рис. 1).

Женщины изготавливали украшенные орнаментом одежду и головные уборы, обувь, сумочки и коробочки для рукоделия, домашнюю утварь и посуду. Для оформления этих предметов они использовали разнообразные технико-художественные приемы: аппликацию и вышивку, тиснение и роспись, меховую мозаику и плетение.

Многие предметы одежды и ее дополнений были, как правило, и произведениями народного декоративного искусства. Одежда мужчин-удэгейцев состояла из халата *тэга*, узких штанов *хэйги*, наколенников *амуги*, нарукавников *адакты*, головного покрывала *помпу*, маленькой шапочки *богдо*. Национальный халат был маньчжурского покроя, с застегиванием с правой стороны почти подмышкой. Подпоясывался этот халат узким ремненным поясом так, чтобы вокруг талии был небольшой напуск. Штаны и наколенники также привязывались к ремню. Наручники надевались для того, чтобы в рукава не залезала мошка (ее чрезвычайно много в Уссурийской тайге в летнее время) и чтобы не задувал холодный ветер осенью и зимой. Головное покрывало было всегда белого цвета, имело вид капюшона такого размера, чтобы оно закрывало плечи и сзади опускалось углом до середины спины. Шапочка обычно делалась из козьих лапок и оторачивалась узкой полоской меха выдры. Наверху в стоячем положении на шапочке прикреплялся беличий или соболиный хвостик. Летняя обувь удэгейца — это кожаные унты, а зимой — унты такого же покроя, но сшитые из рыбьей кожи.⁷ Весь этот традиционный костюм, от головного убора до обуви, богато и красочно отделывался орнаментом, вышивкой цветными яркими нитками.

Зимой одежда удэгейца большей частью шилась из ровдуги. Как известно, костюм из рыбьей кожи непромокаем, и поэтому он был плохим проводником влаги или холода. Вот почему его надевали зимой поверх ровдужной одежды удэгейцы — охотники и рыболовы (рис. 2).

Но особенно тщательно, богато, красиво украшалась одежда женщин. Помимо того что вся она сшивалась из отдельных многоцветных полос и сплошь отделывалась узорными вышивками, она была еще увешана мелкими раковинами *сахта*, бубенчиками, медными побрякушками *абду* так, что при всяком движении издавала довольно мелодичный шелестящий шум.⁸

На рубеже XIX—XX вв. в национальной одежде народности произошел коренной перелом, связанный с широким внедрением тканей и шелковых ниток, отчасти заменивших кожу домашней выделки и мех. Цвет кожи в старинной одежде и обуви колебался в зависимости от качества — от молочного-белого до желтоватого, с оттенком старой слоновой кости. Кожу украшали росписью неярких, как бы акварельных, тонов и оттенков. Все это создавало мягкую светлую красочную гамму, в основном теплого тона. Роспись при этом имела очень четкий графический характер (благодаря подчеркиванию черным очертаний узоров и обилию полос, тоже темных, на светлом фоне одежды).⁹

С внедрением русских и китайских покупных тканей и шелковых ниток облик традиционной удэгейской одежды неминуемо изменился в сторону повышенной насыщенности и разнообразия цвета. В самом искусстве произошли глубочайшие изменения. Вышивка шелком, аппликация и окантовка из разноцветных ярких тканей вытеснили более скромную роспись по рыбьей коже. На смену

сдержанной гармонии естественного цвета кож и благородным отношениям акварельных тонов росписи развился вкус мастериц к ярким, звенящим контрастам цвета, к повышенной мажорности, декоративности. Но тут же необходимо отметить, что изменился лишь колорит традиционной одежды. Что же касается ее традиционного покроя и орнаментики, то они остались в своей основе почти неизменными.

По данным Л.С. Букатовой, специально исследовавшей искусство удэгейцев, мастерицы использовали в своем искусстве около двадцати декоративных швов. Так, например, в вышивках чаще всего встречался узкий гладьевый шов по настилу. Это — эффектный декоративный прием, мало известный другим дальневосточным народностям. Дело в том, что вышивка шелком по настилу из рыбьей кожи имеет вид узких и плоских, слегка выпуклых гладьевых валиков. Такого рода вышивка чаще всего выполняется на черном фоне, красиво оттеняющем яркий шелк. При боковом освещении шелковые валики блестят, отражая свет, а вдоль них образуются полосы тени, подчеркивающие рисунок орнамента. Очертания его имеют гибкие, плавные линии, отличаются мягкостью и пластичностью. Ведь заранее заготовленный узор, послуживший настилом, представляет собою резное изделие из мягкого материала, и его пластические свойства переходят в вышивку.¹⁰

Вышивка по настилу в сочетании с аппликацией — уже несколько иная. Здесь валики имеют округлую, а не плоскую форму. При этом они еще тоньше и выглядят не менее изящно и пластично, так как обрамляют края резного аппликационного узора, повторяя упругий бег его завитков.¹¹

Помимо названных выше, удэгейцам были еще известны следующие декоративные швы: строчевой, растянутый зигзаг, „козлик“, простая гладь с вертикальными стежками, старинная вышивка сухожильными нитками по коже и другие. Интересно, что сухожильные нитки удэгейцы окрашивали растительными и минеральными красками в различные цвета, а другие народности Амурского бассейна этой техникой не умели пользоваться.¹² Особая любовь удэгейских мастериц к цветным полоскам (в мозаике и аппликации), которые заменили собой прежнюю технику нанесения полос на кожу красками, сближает искусство удэгейцев с эвенкийским.¹³ Удэгейцы сумели сохранить также вышивку сухожильными нитками, известную на Дальнем Востоке только эвенкам и якутирам.

Зооморфные мотивы почти полностью отсутствуют в орнаменте удэгейцев.¹⁴ Они встречаются в удэгейском орнаменте лишь в исключительных случаях, причем в образцах спорной принадлежности (например, стилизованные очертания летящей птицы, заполненные орнаментом, на халате из рыбьей кожи, приписываемом удэгейцам).¹⁵

Л.С.Букатова справедливо считает, что удэгейское искусство имеет неизобразительный характер, что главное его богатство составляет очень сложный орнамент, стилизованный до такой степени, что в нем можно лишь предполагать какие-либо древние реалистические прообразы. Четко выраженные изображения людей и животных были только, пожалуй, в культовом искусстве удэгейцев.¹⁶

С этими положениями, однако, несогласна Э.Н.Осокина, усмотревшая в удэгейском декоративном искусстве не только детали зооморфных мотивов, а значительно большее: по ее категорическому утверждению, зооморфные мотивы являются даже главными, ведущими.¹⁷ Но так ли это на самом деле?

Различные маски-личины и изображения змей на шаманской одежде (рис.3) Э.Н.Осокина считает орнаментом, ошибочно полагая, что любое стилизованное изображение является орнаментом. В одной из своих последних работ С.В.Иванов как бы предостерегает от подобных ошибок, призывая к „наведению порядка в самой практике работы по исследованию народного орнамента, которая в ряде случаев носит любительский характер, причем высказываются разного рода домыслы, научно не доказанные предположения, гипотезы, теории, а подчас и явно ошибочные утверждения о «сюжетах» народного орнамента, чаще всего гео-

метрического". „Некоторые авторы полностью отрицают геометрический орнамент как таковой. Для них каждый узор — это пусть стилизованное, но все же изображение".¹⁸

Согласно классификации С.В.Иванова, народный орнамент Приамурья делится на четыре вида: зооморфный, растительный, облаковидный, геометрический.¹⁹ Для удэгейского народного декоративного искусства безоговорочно применимы только два вида орнамента: геометрический и растительный. Облаковидный орнамент в чистом виде здесь не встречается, лишь отдельные его элементы могут входить как составная часть в сложные сплетения геометрического и растительного орнаментов. Зооморфный же мотив встречается как редкое исключение. И в этом несомненно одна из особенностей удэгейского орнамента, его этническая традиция и специфика. Удэгейское искусство по сравнению с нанайским, ульским, нивхским имеет более сложные и утонченные, более грациозные и женственные формы, с миниатюрными размерами и графической тонкостью очертаний узоров (в отличие от более монументальных форм с более мощным звучанием локальных цветowych пятен у названных выше народностей).²⁰

Удэгейский орнамент в отличие от орнамента соседних народностей часто покрывает украшаемую поверхность как бы сплошным ковром, словно живет своею собственной жизнью, даже если свободно располагается на поверхности такого же простого по форме халата или сапога. Он обычно тоньше, изящнее формы изделий, оставляет больше свободного „фона", и „фон" этот лишь выделяет, подчеркивает рисунок орнамента, в то же время смягчая его звучание.²¹ Теперь после этих предварительных замечаний рассмотрим те произведения женского искусства удэгейцев, которые представляют наибольший интерес в смысле проявления в них этнических традиций.

Одним из способов украшения удэгейского костюма конца XIX—начала XX в., а также бытовых изделий, выполненных из рыбьей кожи, являлась ручная роспись. Это техника столь же удивительная, как и описанная выше вышивка по настилу. Это — техника графического рисунка, одновременно и легкого по цветовому соотношению с „фоном", и в то же время насыщенного по степени заполнения плоскости орнаментальными мотивами, изящного и свободного по принципу разброски по поверхности и строгого по ритму и по повторам одинаковых симметричных криволинейных форм. Такие графические рисунки требовали исключительной точности движения руки. Контуры орнаментальных фигур рисовались тонкой и смелой черной линией. Можно подумать, что это делалось тонким чертежным пером. В действительности же орудиями для графических композиций служили заостренные костяные палочки различных размеров.²² Традиционная композиция строилась на крупных, очерченных широкими черными и красными контурами сложных фигурных формах, приближающихся к треугольникам с килевидным завершением, к крестообразным, арочным фигурам, густо заполненным внутри бурно извивающимися разноцветными спиральными построениями. Можно сказать, что такой бурной динамики орнаментальных мотивов не знала, пожалуй, больше никакая другая народность Амура.

Орнамент на мужском или женском халате располагался очень широкими полосами, выделяя основные членения одежды и одновременно человеческой фигуры, а именно: по плечам и в верхней части рукавов, от проймы рукава, выгибаясь внутрь с обеих сторон вдоль спины до поясной линии, с боков вниз вертикально вдоль линии бедра.²³

Еще одна особенность, присущая только удэгейскому искусству: внутри контура фигуры орнамента всегда раскрашивались нежными размытыми акварельными тонами. В цветовой гамме, кроме черного и белого цветов, участвовали золотистые, оливковые, розовые (разбеленная киноварь), серо-голубые тона. Обшая благородная приглушенная акварельная тональность отличалась столь же высокой культурой гармонии цвета и штриха. Особенно нежно и „акварельно" выглядели те части рисунка, которые не замыкались черным контуром в слитую

фигуру, а свободно выходили на фон, как бы растворяясь своими боковыми, чуть подкрашенными завитками в белизне фона.²⁴

Удэгейский орнамент особенно интересен сложившимся стилем, мотивами, композицией. Каждая орнаментированная вещь несет определенное композиционное строение рисунка. Это можно видеть и на примере халатов и охотничьих головных покрывал *помпу*.

Вместе с тем в технике исполнения, в цветовой гамме, в трактовке отдельных мотивов и узоров орнамента у некоторых территориальных групп удэгейцев прослеживается влияние соседних народов. Так, например, орнамент бикинских удэгейцев в большой степени подвергся влиянию нанайцев. В их орнаменте мы находим более крупные формы узора и некоторую тяжеловесность рисунка. При украшении одежды бикинские удэгейцы нередко в одном и том же узоре одновременно применяли технику аппликации и вышивки, что не встречается в орнаменте других территориальных групп этой народности.²⁵

В орнаменте удэгейцев самаргинской группы много мотивов с угловатыми, резкими очертаниями. Типичные удэгейские спирали и завитки здесь имеют напористость в виде остроконечных выступов-шипов или заостренные концы. Для орнамента в целом здесь характерна прерывистость очертаний, часто встречаются изолированные мелкие завитки. Большую роль играет цвет, именно в орнаменте бикинских удэгейцев была распространена многослойная аппликация с разноцветной подкладкой под прорези. Если в искусстве хорских удэгейцев лучше всего сохраняются этнические традиции (оно отличается утонченностью орнаментальных форм, четкостью и графичностью каждого узора, плавностью, округлостью контуров), то у бикинской группы можно найти немало общего с маньчжуро-китайским искусством, а у самаргинской — с искусством нивхов и айнов, а также орочей.²⁶ Напомним, что хорские удэгейцы жили по течению горной реки Хор (территория Хабаровского края), а самаргинские и бикинские — по рекам Самарга и Бикин (в Приморском крае).

Удэгейцы некогда слыли прекрасными мастерами меховой мозаики, в основном при отделке национальной обуви *унты*. Здесь применялся своеобразный орнамент, резко отличный от употребляемого в вышивке и аппликации. Он обычно прямолинейно-геометрический, близкий к типичному орнаменту северных оленьих народов — эвенков, эвенов, негидальцев, ороков. Отличается он и по цвету — здесь господствует строгая гамма всех оттенков серого и коричневого, белого и черного мехов.²⁷

Своеобразной и удивительно красивой по своей отделке была и обувь амурского типа *пондо* из рыбьей кожи. Носок этой обуви, судя по образцу из фондов Приморского краеведческого музея (№ 4018-16-б), напоминает носок обуви кочевников — сильно загнут вверх, но в данном случае отсутствует не только войлочная, но и какая-либо другая подошва. Эта обувь по набору материалов комбинированная: головка — из рыбьей кожи, а верх (голенище) — из шерстяной ткани. Та часть, которая выполнена из рыбьей кожи, — коричневатого-золотистого оттенка и никаких украшений не имеет. Зато по шерстяной ткани проходит удивительно красивое узорочье. Это по сути комбинация из узких и широких аппликативных полос. Спереди расположилась узкая голубая полоска-кант, затем идет широкая красная полоса, а дальше — опять голубой кант, широкая черная полоса, ярко-желтый, красный и снова ярко-желтый канты и, наконец, широкая черная полоса — задник голенища. По первой черной полосе как бы „пробегает“ затейливый растительный орнамент. Композиция его такова: между выходящими стеблями-спиралями расположены бутоны цветов и листья. На красной и черной тканевых полосах отчетливо видны швы простегивания, исполненные в нетипичной для народностей Амура технике.

Большой интерес представляют и дополнительные части одежды в виде нарукавников — *адакты*, пояса *уму*, меховых зимних рукавиц *кооло* и тканевых летних *касаба*, передника для пояса *кэпала хэйги*. Судя по многочисленным извест-

ным экземплярам нарукавников, они были разнообразной формы и декорировались тоже по-разному (рис. 4). Так, нарукавник из пос. Сяин Пожарского района (ПКМ, № 354-4-6) шит из шелковой и шерстяной материи разных цветов. Нижняя его часть имеет узкую закругленную форму. Это — черная шелковая основа, окантованная узкой рамкой из серого сукна. По всей поверхности предмета аппликацией и вышивкой по настилу нарисован рельефный узор, представляющий собою геральдическую композицию из парных рогообразных спиралей, полуовалов и 3-образных линий и фигур с белым заполнением и контурами, подчеркнутыми голубой, оранжевой, красной, желтой, зеленой и розовой шелковыми нитями. Узоры настолько стилизованы и зашифрованы, что, только сильно пофантазировав, можно увидеть здесь какие-то зооморфные мотивы. Затем, после попеременно пришитой неширокой серой полосы, украшенной вертикальными линиями голубого и белого цветов, по всей длине нарукавника идут параллельные черные, голубые и оранжевая полосы, а сам нарукавник по краям во всю его длину окантован узкой розовой рельефной каймой. Совершенно иной художественный образ возникает при рассмотрении другого нарукавника из того же пос. Сяин (ПКМ, № 354-1-а). Нижняя часть этого нарукавника имеет вид трапеции, чуть суживающейся книзу. Вся поверхность предмета расчленена узкими цветными полосками материи черного, розового, желтого, фиолетового, зеленого цветов. На самом крупном участке, обшитом синей шелковой материей, расположена гладкая черношелковая аппликация причудливой формы и очертаний, контуры которой подчеркнуты ярко-желтой, розовой и голубой нитями. Здесь можно увидеть овалы и полуовалы, „восьмерки” и 3-образные узоры.

Передник для пояса *экпала хэйги* из пос. Олон (ПКМ, № 4002-15) был несомненно прекрасным дополнением костюма. Вещь прямоугольной формы со скругленными внизу углами является подлинным произведением искусства. Черная поверхность передника почти сплошь покрыта ярким узором, причем цветовая палитра не так уж и богата — всего 4—5 цветов: белый (заполнение узоров), зеленый, розовый, желтый и совсем немного голубого цвета. Симметричная композиция с выраженным центром составлена из парных спиралей, растительных мотивов орнамента и сильно стилизованного, вероятно, зооморфного символического знака, чуть напоминающего морду какого-то животного с рогами. По краям передника после окантовочной зеленой рамки проходит узкая полоса, прошитая геометрическим мотивом меандра с яркими аппликациями желтых и розовых треугольничков в местах переплетений. Этот передник соединялся с поясом при помощи тоненьких зеленых завязок.

Украшением и дополнением к удэгейскому национальному костюму могли быть и уникальные сумочки, которые специальной подвеской прикреплялись к поясу. Традиционная форма сумочек — полукруг с прямоугольным завершением в верхней части. Почти всегда эти сумочки делались из комбинированных материалов, например из камуса, ткани, ровдуги, и нередко опушивались мехом соболя или лисицы.

В духе древних этнических традиций декорировала свою сумочку известная удэгейская мастерица А.Д. Кялундзюга. Крохотная по своим размерам (13,5 × 11 см), эта сумочка между тем отличается необычайной красотой и даже некоторой монументальностью. Черное поле в центре вещи окаймляют по круглой части широкая зеленая полоса, а по горизонтальной прямой части — полоса кожи, окрашенная в красный цвет. Тонкая оранжевая рельефная кайма проходит почти по всему округлому контуру сумочки, лишь сверху сменяясь ярко-белым кантом. Черное поле украшено традиционной удэгейской орнаментикой — парная спираль в центре, а по краям расположены полуовалы и стилизованные стебли и листья. Всего два-три цвета создают тем не менее очень яркую декоративную композицию. Широкая черная лента-подвеска, входящая от верхней центральной части сумочки, красиво окаймлена узкой голубой полоской. Посередине подвески можно увидеть те же элементы узоров, что и на поверхности сумочки, только

композиционно они расположены несколько иначе — растянуты почти на всю длину подвески. За поясом удэгейцы-охотники любили носить нож, для которого мастерицы готовили удивительно красивые ножны, украшенные вышивкой, и сумочку *паду* для хранения трута с огнивом или спичек. Но особую область женского искусства составляло изготовление шаманской одежды и ее украшения. По данным А.Ф. Старцева, комплекс верхнего облачения удэгейского шамана был не у всех одинаковым. У начинающего шамана он состоял из пояса, бубна, халата или передника. Более опытный шаман обзаводился юбкой *сэвэ бабихини*, обувью, шапкой, а профессиональные шаманы имели, как правило, по два костюма. Шаманский костюм состоял из запашного халата *сэвэ тэгэ*, юбки *сэвэ бабихини*, пояса *чангпа мудэни*, кожаного ремня *уига*, зеркал *толи*, шапки *сэвэ ауни*, нагрудника *сэвэ айани*, рукавиц *сэвэ к,оло*.²⁸

По покрою запашный халат удэгейского шамана ничем не отличался от повседневного халата и был сходен с маньчжурской и монгольской одеждой.²⁹ Перед запашного халата разрезался на две равные части, левая пола удваивалась: к ней продольным швом пришивался кусок ткани, по ширине равный правой доле халата. Образец запашного халата хорошо виден на примере вещи из коллекции Е.Р.Шнейдера (рис. 2). Сшит этот халат из рыбьей кожи. Вдоль подола краской нанесены две полосы: верхняя полоса черная, нижняя — красная. К подолу пришита кожаная бахрома. Левая пола халата запахивается на правую и окрашена вверху в красный и синий цвета, внизу — в красный и черный. Ворот — черный, окаймлен орнаментом в виде скобки желтого и красного цветов. Весь халат (за исключением рукавов) покрыт рисунками, нанесенными темно-красной, темно-синей (индиго), желто-охристой и бледно-голубой красками. Контуры и некоторые детали фигур исполнены черной краской. На халате изображено 58 фигур: человечки, драконы, змеи, ящерицы, лягушки, оводы, птицы, медведи, тигры и так называемые шаманские солнца.³⁰ Все рисунки выполнены женской рукой, обнаруживают своеобразный подход к действительности, который выражается в том, что фигуры пестро раскрашены яркими красками и несколько стилизованы в той оригинальной манере, которая характерна только для удэгейцев. Но под легким налетом стилизации лежит глубоко реалистическое восприятие природы, отраженное в рисунках.

Особенно отчетливо оно выступает в фигурах пятнистых оленей, бурых медведей, полосатых тигров, пресмыкающихся. Мастерица отмечает, что уссурийский медведь имеет круглые уши, что осторожный, пугливый изюбр постоянно любит осматриваться вокруг. Особенно декоративны фигуры змей и драконов. Так, у змей тело разделено на прямоугольники, отделенные друг от друга узкой вертикальной полоской. Прямоугольники раскрашены в синий, красный и голубой цвета, чередующиеся между собою. Тело драконов покрыто чешуйками синего, красного, голубого и желтого цветов. Так же пестро раскрашены и головы животных.

Другой шаманский костюм удэгейцев включал в свой состав распахной халат *сэвэ какт,а тэгэ*, фартук *сэвэ лэли*, нагрудники *сэвэ айани*, повязки из стружек, специальные козырек *йагдуду* и железный рогатый венец. Халат распахного типа отдаленно напоминал тунгусский кафтан. Это — короткая плечевая одежда со стоячим воротничком. Выкраивали и шили его из белого материала, полотнище ткани складывали вдвое, вырезали цельнокроенные рукава, перед и спинку. Передняя часть выкройки разрезалась на две равные половинки, чтобы получить правую и левую полы. Застегивался этот халат спереди на пять треугольных пуговиц петлями *сэнтэни*. Важной деталью шаманского костюма распахного типа являлся фартук *сэвэ лэли*, выкраивавшийся из единого куска полотна белого материала. К верхним углам пришивались длинные матерчатые тесемки, завязываемые на пояснице. По всему фартуку от верха нашивалось до десяти групп ритуальных полосок, свисавших до подола фартука. Низ его украшался темно-красными короткими тряпочками, нашитыми на семи местах.

На фартуках, на юбках, на передниках изображались все те же существа — люди, звери, птицы, насекомые, — в образе которых якобы являлись шаману его духи.³¹

Обязательной частью шаманского костюма являлись нагрудники *сэвэ айани* из кусочков разноцветного материала. Длина их, по данным А.Ф. Старцева, колебалась от 51 до 63 см, а ширина — от 12 до 15 см.³² По форме нагрудники могли быть треугольными, пятиугольными и прямоугольными. Верхняя часть прямоугольного нагрудника часто имела общий вид змеиной головы или продолговатого листика от дерева, иногда — двух длинных языков, напоминавших по форме двух соединенных змей.³³ В своей работе А.Ф. Старцев приводит интересные рисунки четырех шаманских нагрудников,³⁴ но, к сожалению, не описывает их декор и не раскрывает смысл рисунков. А ведь это весьма интересные изображения и рисунки. Все они даны в строго геральдической композиции. На первом нагруднике изображены повернутые друг к другу фигурки человечков, чуть ниже — две лягушки и две птицы. На втором нагруднике изображены последовательно две птицы, две ящерицы, а внизу — большая жаба. Третий нагрудник почти без украшений, только разноцветные, сменяющие друг друга полосы ткани с примитивным рисунком кружков, точек, штрихов и т. п. Четвертый же нагрудник, пожалуй, наиболее интересен в художественном отношении. Изображенные на нем две птицы, две человеческие фигурки завершаются внизу фигурой скачущего коня, летящего в галопе, над которым светит «шаманское солнце».

В ГМЭ хранится акварельный рисунок удэгейского шаманского нагрудника, отличающегося от рассмотренных выше.³⁵ Форма его прямоугольная, а вырез для шеи помещен посередине. Концы образуют самостоятельные части одежды, прикрывающей как грудь, так и спину шамана. Этот тип нагрудника настолько характерен для удэгейцев, что если бы не изображения, его можно было бы принять за нагрудник даурского шамана. Подобного же рода предметы распространены главным образом на территории Северо-Восточного Китая.³⁶

Обувь шамана (*униты*) шилась из рыбьей кожи и украшалась сверху несколькими полосами черного и красного цветов. По образцу обуви из фондов ГМЭ (№ 5656-153) можно судить об ее декоре. На носке ее помещен треугольник, окаймленный черной и желтой полосами. В центре предмета светло-зеленой краской нарисована ящерица, а чуть ниже ее — две зеленые лягушки. Изображения даны силуэтом.

Важную часть шаманской одежды составлял пояс *янгпа*, сшитый из кусков ровдуги. Это — тонкий ремешок, к которому сзади привязывалось изображение огромной змеи (до 12 м), но были и другие пояса, изображавшие фигуру косатки *таму*. Так, на поясе из фондов Хабаровского краевого краеведческого музея (№ 5390, длина 50 см) объемное изображение косатки сшито из ровдуги. Спереди и сзади к поясу пришиты ремешки-завязки, а к голове и к хвосту — лоскутки тканей. Вдоль спины и отчасти на боках черной и красной красками симметрично нанесены изображения змеи, ящериц, бабочек, стрекоз, петухов, а на хвосте — фигура лягушки. На животе косатки помещены изображения тигра, карлика-шамана, человека с птичьей головой, крыльями и змеей на теле, медведя и птицы.

Изображение шаманского пояса в виде косатки — это этническая специфика в удэгейском искусстве. Как утверждал В.К. Арсеньев, для удэгейца косатка — тотемное животное, которого боятся все морские обитатели. Перед нею все трепещут, от нее нет спасения, и ластоногие — сивучи и нерпы — бегут и натыкаются на охотника. Вот почему удэгейцы раньше как только завидят косатку, молились ей, просили не трогать их и бросали в воду спички, листочек табаку или кусочек сахара в виде жертвы.³⁷ Не случайно и изображение на поясе горбатого карлика *боко* на одной ноге и с одной рукой. По преданиям удэгейцев, он живет в болоте и благодаря его козням люди часто блуждают в лесу и не могут найти дороги. Но самый ужасный дух — *окзо* — страшная птица с железными крыльями, железным клювом и железными зубами. У него нет пристанища, он с быстротою

молнии летает по всему свету. И вот *окзо* является шаману и велит ему сделать фигурное дерево, при этом точно указывает, где и какое дерево надо поставить, какие должны быть на нем изображены птицы, люди, животные. Шаман обязан исполнить требования *окзо*, иначе он найдет пристанище в его доме, и тогда шаман погиб безвозвратно.³⁸

Большое место в женском искусстве удэгейцев занимала художественная обработка бересты. Из нее, кроме посуды, мастерицы делали различные короба и сумки, пологи и подстилки в жилище и мелкую утварь (рис. 5).

При оформлении изделий умело использовались природные свойства бересты, например различная окраска ее слоев (текстура). Были широко распространены следующие технические приемы: резьба, роспись, аппликация, тиснение и штамп, причем типичны были сочетания резьбы с росписью или тиснения с росписью. В прошлом для росписи применялась самодельная краска черного и красного цветов, при этом оставлялось много чистого фона, сохраняющего естественный цвет бересты. Традиционные изделия из бересты отличались благородной сдержанностью цвета, изяществом формы, тонкостью и чистотой линии в рисунке орнамента. Эти берестяные изделия прекрасно сочетались со старинным национальным халатом и костюмом из кож, дополняя великолепное декоративное оформление одежды.³⁹

При обработке декора на бересте удэгейские мастерицы пользовались двумя маленькими ножичками — одним для тиснения, другим для резьбы. Перед работой бересту смачивали. Удэгейки очень любили краски ярких цветов, нередко сочетая плоскорельефную резьбу по бересте с тиснением, узколеноточные узоры — с широколеноточными, светлый фон — с ярко-темным орнаментом, а темный фон — со светлыми, нераскрашенными узорами.

Цилиндрические сосуды удэгейцев — коробки, короба и другие — иногда не были круглыми. Очень часто они были овальными в плане, причем средняя их часть делалась более узкой (получалось нечто вроде „восьмерки“). Эти сосуды отличались и способом обработки краев изделий: дополнительные накладные полоски бересты закреплялись с помощью рыбьего клея, а края сосуда обшивались не корнем ели или тальника (как у нанайцев или у нивхов), а крапивной или жильной ниткой. Подобная техника была известна и негидальцам.⁴⁰ Небольшие группы удэгейцев, жившие на притоках Амура и общавшиеся с нанайцами, заимствовали от них технику обработки краев сосудов корнями. Но следует особо отметить, что именно в обшивании краев сосудов крапивной или жильной ниткой заключалась этническая технико-художественная традиция удэгейцев. Иногда удэгейцы для закрепления верхних краев крупных сосудов применяли не берестяные накладки, а тоненькие дощечки шириною 4—5 см. Они прокалывали их шилом и закрепляли также с помощью ниток. И такие дощечки вставлялись иногда между берестяными накладками.⁴¹

В Приморском краеведческом музее хранится великолепно отделанная сумка для хранения материи и других предметов рукоделия (№ 978-12, размеры: 31 × 18 × 5,5 см. Привезена П.А. Зориним от хорских удэгейцев в 1907 г.). Для изготовления этой сумки удэгейцы бересту не варили, а очень осторожно нагревали над огнем, отчего она становилась гибкой, размягчалась и легко расслаивалась на тонкие пласты, что было необходимо для ornamentации изделия. Сумка эта снабжена узорчатыми накладными клапанами сверху. Сшитая по бокам нитками, сумка очень красиво расписана по трафарету черной краской. Ее декор состоит из пяти частей. Три представляют собою композиции из парных спиралей в сочетании с растительными мотивами орнамента и с подцветкой контуров красной краской, остальные две части — более сложные композиции с подцветкой синей краской. По всему контуру фигурного узорчатого клапана проходит голубая узкая полоска с белой подцветкой посередине. Завязка у сумки тоже голубого цвета, в виде длинной ленты. Поверхность сумки, сшитой из зеленоватого цвета рыбьей кожи, хорошо гармонирует с декором крышки-клапана.

В мужском искусстве удэгейцев, ныне, к сожалению, почти совсем уже забытом, также четко проявлялись этнические и художественные традиции. Наиболее развитым видом мужского искусства была художественная обработка дерева. И здесь имелось немало черт отличия от искусства женского.

Как уже было отмечено, удэгейские мастерицы наряду с цветом широко применяли и другое довольно выразительное средство — тонкий сложный рисунок орнамента на плоской поверхности. А вот у мастеров резьбы по дереву подобный прием в виде тонколинейной декоративной композиции представлял собою лишь вспомогательное явление. Главным выразительным средством мужского искусства служила пластическая форма украшаемого предмета. Это вполне соответствовало высокому уровню развития удэгейской культовой скульптуры. Благодаря высоким художественным качествам, удэгейские изделия из дерева очень выделяются среди подобных же изделий родственных народностей — ульчей, нанайцев, орочей и других.⁴²

В искусстве удэгейских резчиков почти полностью отсутствовал спирально-ленточный, так называемый медвежий, орнамент, составлявший гордость нанайской, ульчской, нивхской резьбы по дереву. И это несмотря на то, что „медвежий праздник” удэгейцам был хорошо известен, хотя и не в таком развитом виде, как у их соседей.⁴³ К тому же до сих пор в этнографической литературе отсутствуют какие-либо сведения о наличии специальной ритуальной посуды на удэгейском „медвежьем празднике”.

Удэгейцы не знали также и резного оформления своего жилища, достаточно высоко развитого у их соседей. Очевидно, это было связано с самим характером удэгейского жилища: до революции удэгейцы пользовались в основном легкими шалашами из бересты и корья на каркасе из жердей, а зимой — полуземлянками из толстых жердей с двускатной крышей, непосредственно поставленной прямо на землю.⁴⁴

Удэгейские мастера применяли резьбу по дереву сравнительно мало, главным образом для украшения домашней утвари, да и техника исполнения была очень проста — ажурная резьба несложного рисунка и профилировка краев, иногда в сочетании с тонколинейной контурной резьбой и росписью.

Ярко выраженные этнические традиции удэгейской резьбы по дереву хорошо прослеживаются в конструкции и в декоративном оформлении резных ложек. Это повсеместно распространенное изделие у народностей Приамурья и Приморья имеет обычно широкую плоскую поверхность ручки, которая является как бы орнаментальным полем. Здесь обычно и располагается главное оформление ложки — знаменитый сложный рельефный орнамент. Дополнением к нему, как это мы уже видели на примере искусства нанайцев, могут служить различные скульптурные подвески. Такая ложка лучше всего смотрится в фас, а вот в профиль ее силуэт сводится только к изящно изогнутой линии.

Удэгейская ложка не имеет обычно плоской ручки с широким орнаментальным полем. Здесь ложка узкая, чаще всего округлая, с сильно развитым навершием, где и сосредоточено все ее оформление. Оно было обычно очень небогатым: два-три сквозных фигурных отверстия и профилированные края. Интересно, что удэгейская ложка почти одинаково смотрится и в фас, и в профиль. Вся ее выразительность заключена в неповторимой красоте силуэта с упругими, плавными очертаниями. Перед нами два принципиально различных способа оформления. С одной стороны, развитый плоский рельеф с его сочной живописной поверхностью (ложки нанайцев, ульчей, нивхов), с другой — пластика линий силуэта небольшой, но изящной объемной формы, присущей деревянным изделиям удэгейцев. В обоих случаях просматриваются не только две противоположные художественные концепции, но и свои высокие эстетические достоинства.

В технике тонколинейной резьбы удэгейские резчики иногда наносили довольно сложный криволинейный орнамент на плоские части поверхности таких изделий, как большие блюда, скребки для выделки кож и т. п. При этом углуб-

ленная контурная линия резьбы играла в оформлении как бы вспомогательную роль. Главным выразительным средством оставалась пластика больших масс. Такой характер обработки дерева в декоративном искусстве вполне соответствовал высокому уровню развития удэгейской монументальной скульптуры из дерева, о которой писали многие исследователи.⁴⁵ И во всем этом проявлялось присущее удэгейцам чувство формы той или иной вещи.

Изделий из кости и металла у удэгейцев сохранилось так мало, что можно составить лишь самое общее представление об этих древних, исчезнувших видах мужского искусства. Для изделий из кости были характерны те же основные принципы оформления, что и в обработке дерева, только с еще более простыми средствами.⁴⁶

Сохранившиеся изделия из металла (в основном это наконечники копий) имеют простейшую гравировку из параллельных линий. Очевидно, при широком распространении домашнего кузнечного ремесла у удэгейцев художественная обработка металла высокого развития здесь не получила.⁴⁷

Много таланта, выдумки, умения удэгейские резчики вкладывали в изготовление и оформление предметов шаманского культа, и здесь они сумели добиться высокого совершенства.

Особенно интересными в художественном отношении были колотушки для бубнов — *геу, уикту геуни*. Как и у нанайцев, удэгейские колотушки покрывались изображениями, исполненными резьбой, красками или аппликацией из бумаги и рыбьей кожи. Среди этих изображений чаще всего встречались ящерицы, змеи, лягушки. По словам В.К. Арсеньева, глубоко знавшего жизнь и быт народности, змея означала „олицетворение прочности и грозных опасных движений“, ящерица считалась „символом быстроты движений“. Колотушка должна „так же проворно бить в бубен, как проворно бегают ящерица“.⁴⁸ Изображения на колотушке, опубликованной С.В. Ивановым,⁴⁹ располагались так. На рукоятке легкой и едва заметной нарезкой изображена была ящерица, а на лопатке, в прямоугольнике, на окрашенном в красный цвет фоне неизвестный мастер поместил второе изображение ящерицы. Следующий черный прямоугольник был занят лягушкой. Далее шли: черный с красным прямоугольник с двумя змеями и последний, красный прямоугольник с изображением, похожим на ящерицу, с коротким, как бы обрубленным хвостом. Оно вырезано из бумаги белого цвета и наклеено на дерево.⁵⁰

Дошедшие до наших дней в очень небольшом количестве антропоморфные маски удэгейцев интересны прежде всего как историко-этнографический источник, как явление, в котором отразилось мировоззрение „лесных людей“, и наряду с этим — как произведение народного декоративного искусства (рис. 6). Удэгейские маски применялись во время обрядов и на охотничьих праздниках. В понятии древних удэгейцев, в маске-образе воплощен „помощник“ на промысле, олицетворяющий предка. Эти маски, которых в настоящее время известно лишь девять, — яркое свидетельство богатого и разностороннего таланта этой малочисленной народности, напоминание о бытовании в прошлом развитой традиционной резьбы по дереву.⁵¹ Свои маски удэгейцы делали из дерева или бересты и раскрашивали в черный, красный и белый цвета. Очень пестрой расцветкой и резными узорами на лбу они отличались от эвенкийских.⁵² Шаманскую маску удэгейцы называли *хамбаба*. У хорских удэгейцев она изображала духа — покровителя шамана — и надевалась во время большого камлания, в котором участвовали десятки людей в течение нескольких дней.⁵³ На реке Нахтоху шаманы надевали маску, чтобы напугать и изгнать злого духа из жилища больного.⁵⁴

В удэгейских масках привлекает внимание их орнаментальная раскраска и резьба. Орнаментака имела, по-видимому, не только декоративное значение. Как полагает С.В. Иванов, узоры на маске подражают раскраске или татуировке, когда-то практиковавшимся удэгейцами и их предками.⁵⁵

Рассмотрим шаманскую антропоморфную маску удэгейцев начала XX в. из



6. Маска удэгейская конца XIX—начала XX в. Из фондов ГМЭ (без номера). Дерево, мех, кожа. Резьба, роспись. Высота 25 см.

фондов ГМЭ. Эта деревянная маска высотой 25 см прикреплялась к головному убору. Она оторочена полоской медвежьего меха. Из него же сделаны брови и борода. В левую ноздрию продета серьга. Язык маски — матерчатый. На лбу имеются контурные изображения двух лягушек. Раскрашена маска очень пестро. Глаза обведены черной краской. К матерчатой шапочке пришиты кожаные фигурки лягушек и змей, более длинные змеи нашиты вдоль нижнего края шапочки. К верхушке ее прикреплена кожаная птичка с железными рожками на голове.⁵⁶

По-другому решен декор маски, опубликованной В.В. Подмаскиным.⁵⁷ Это тоже деревянная маска, волосы, брови и борода сделаны из пучков медвежьего меха. На лбу имеются контурные изображения двух птичек и похожего на рога орнамента. Глаза обведены черными овалами, от которых по щекам вниз опускаются две парные спирали, характерные для амурского орнамента. На голове ша-

почка отсутствует, но зато она покрыта полоской материи, украшенной растительными узорами.

В жилищах удэгейцев раньше можно было увидеть немало так называемых *севохи* — изображений духов. Они были как злыми, так и добрыми, как защитниками-охранителями, так и устрашителями.

Из всех болезней удэгейцы считали самой страшной «падучу» (припадки), с судорогами. Она была по понятиям удэгейцев в образе лисицы *чигали* и считалась злым духом. Проникнув в тело человека, чигали тянет жилы, и не всякий шаман может изгнать эту лисицу. Это делается в полночь, при затушенном костре. После камлания фигурка чигали при криках выносилась наружу, разрывалась на мелкие части и рассеивалась по ветру.⁵⁸ Но зато фигурки добрых духов имелись во множестве в жилище удэгейца и только поэтому хорошо сохранились до наших дней. Их мастера изготавливали с большой любовью и старанием, ярко расписывали. Чаще всего это были фигурки тигров или барсов. Рассмотрим две такие фигурки добрых духов, находящиеся в фондах ПКМ (№ 9833-6, № 4511-19, начало XX в., привезены из пос. Красный Яр). Деревянный тигр-«защитник» имеет длину 41 см, высоту 10 см и толщину 6,5 см. Резчик очень хорошо передал характер зверя, его движение, его морду с высунутым розовым языком. Глаза тигра как бы «горят» ярко-желтыми янтарными бусинками, по всему туловищу зверя и на хвосте нарисованы поперечные черные полосы, оттеняемые узкой красной черточкой.

Фигурка барса так же реалистична и вместе с тем ярка и декоративна.⁵⁹ Глаза барса — коралловые бусинки, бока его туловища расписаны черными кружками с ярко-желтым маленьким посередине и желтыми кружками — с черным посередине. По спине вдоль хвоста проведена черная полоса, захватывающая часть головы и весь хвост. На хвосте имеются черные поперечные полоски. Эти оба изображения таежных хищных зверей отличаются не только реалистическими чертами, но и глубоким знанием художника их анатомии. Фигурки выполнены так любовно, как только и можно, наверное, изобразить надежного «защитника» охотника. И можно лишь глубоко сожалеть, что давние и стойкие художественные традиции мужского искусства удэгейцев были полностью утрачены к середине XX в., и что сегодня мы можем говорить не об их развитии, а лишь о возможном возрождении.

Относительная консервативность народного декоративного искусства удэгейцев по сравнению с искусством родственных им нанайцев и ульчей проявлялась на всем протяжении от 20-х до 80-х гг. Удэгейские мастерицы более ограниченно применяли новые материалы и новые приемы оформления, а удэгейский орнамент как был, так и оставался причудливым кружевом стилизованных до неузнаваемости форм. И все же современный его облик отличается от старинного. Прежде всего отличается само восприятие орнамента народом. В настоящее время совершенно забыта древняя символика орнаментальных мотивов, а узор воспринимается даже самими создателями только как декоративное украшение.⁶⁰

В настоящее время народное декоративное искусство удэгейцев претерпевает сложный, кризисный период: оно сохраняется преимущественно представителями старшего поколения, при этом для национальной орнаментики сегодня характерно сочетание растительных и геометрических мотивов, а также стилизованных изображений животных и птиц.

Несмотря на все трудности, удэгейцы сумели сохранить до сих пор уникальную технику нанесения орнамента, которая совершенствовалась на протяжении многих поколений. На сложенной вдвое или более рыбьей коже мастерица острием ножа вырезает тонкий узор, затем наклеивает его рыбьим клеем на ткань, и потом уже расширяет нитками. В результате создается удивительно декоративная вещь, выполненная с большим техническим мастерством. Внедрение в по-

следние годы шелковых ниток и тканей, заменивших кожу домашней выделки и меха, породило и новые приемы в оформлении традиционной одежды. Так, например, в украшении халатов наряду с вышивкой тамбуром и гладью удэгейские мастерицы применяют сегодня цветные полоски ситца. Таким образом, вышивка шелком, аппликация и окантовка из разноцветных тканей вытеснили более трудоемкую традиционную роспись по рыбьей коже. Повзрослела насыщенность красок и разнообразнее стали цвета национальной одежды, но многие выработанные веками традиции оказались при этом утраченными.

В последние годы можно встретить предметы, которые одновременно украшены и удэгейским, и нанайским орнаментами. Отчасти это можно объяснить родством и культурным взаимовлиянием этих народностей. Но, как справедливо подмечено исследователем удэгейского искусства Э.Н. Осокиной, «смешение двух типов орнаментов не наблюдается, они существуют параллельно».⁶¹

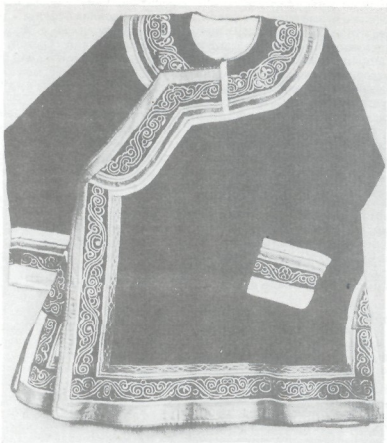
К сожалению, в настоящее время продолжает развиваться только женское искусство, связанное с обработкой тканей, меха, кож, в технике вышивки, аппликации, меховой мозаики, а также с резьбой, росписью и тиснением по бересте. Интересно, что сегодня резьбой по бересте удэгейцы украшают не только традиционные бытовые предметы, но и оригинальные берестяные ковры. Конечно, предметы из бересты изготавливаются в весьма незначительных количествах. Это объясняется тем, что традиционная домашняя утварь все больше заменяется предметами промышленного производства, которые свободно продаются в магазинах.

И все же, в чем же причина практически полного угасания удэгейского искусства, связанного с художественной обработкой дерева, кости, металла, других твердых материалов? Прежде всего, разумеется, в связи с отмиранием анимистическо-шаманских воззрений удэгейцев, когда исчезает культовая скульптура, изделиями которой они еще не так давно славились. Далее, в связи с заменой рукотворных изделий (таких, как ложки, скребки для выделки кож, скалки для теста, архитектурные детали, украшенные резьбой, маски, раскрашенные красками) вещами промышленного производства. А уж об изделиях из кости и металла и говорить ныне не приходится — они уже давно не изготавливаются удэгейцами.

В настоящее время традиции древнего искусства удэгейцев бережно сохраняют в своем творчестве и развивают дальше жительницы с Гвасюги (Хабаровский край, район имени Сергея Лазо) И.И. Кялундзюга (род. в 1911 г.), С.П. Лугасьева (род. в 1916 г.), З.Н. Кялундзюга (род. в 1909 г.), А.Д. Кялундзюга (1913—1982), К.З. Кимонко (1902—1977), К.Т. Кимонко (род. в 1905 г.), Т.С. Пианка, Х.Д. Кимонко и др. Ассортимент художественных изделий этих мастериц традиционен — торбаса, головные уборы, праздничные халаты, нарукавники, раздаточные сумочки и подвески к поясу, а также берестяные туески и коробочки (рис. 7—10).

Мастерицы неустанно ищут новые формы, но эти поиски не всегда приводят к успеху. Например, не удалась попытка удэгейских мастериц создать настенные ковры, наподобие нанайских или ульчих. Дело в том, что они применили традиционную вышивку шелком по настилу из рыбьей кожи. Миниатюрные и сложные мотивы этой традиционной вышивки оказались непригодными для монументальных форм ковра. К тому же вышитые матерчатые заготовки такого же формата, как в национальной одежде, только гораздо более крупные, оказались механически перенесенными на ковер. В довершение всего для основы ковра был использован ярко-оранжевый плюш, а в центре композиции, в овальном медальоне, помещена наивно-реалистическая фигурка оленя, совершенно не связанная с орнаментом. Так законное вроде бы стремление сделать вещь понаряднее и побогаче и неумелое применение не свойственных традиционному искусству мотивов привели к безвкусице, к творческой неудаче.⁶²

Но есть и счастливые находки и творческие удачи. В маленьких по размеру новых вещах (таких, как портмоне, дамские сумочки, мягкие комнатные туфли,



7. Халат удэгейский мужской. 1973. Шерстяная ткань. Гладьевая вышивка. Длина 79 см. Автор — К.З. Кимонко (1902—1977). Хабаровский край, район имени С. Лазо, с. Гвасюги.



8. Удэгейская шапочка. Мех, хлопчатобумажная ткань. Гладьевая вышивка. Художественный фонд России. Автор — А.Д. Кялундзюга (1913—1982). Хабаровский край, район имени С. Лазо, с. Гвасюги. Чл. Союза художников.

9. Современные удэгейские женские сумочки. Мех, ткань. Вышивка гладьевым рельефным швом.



10. Современные удэгейские комнатные туфли. Дерматин, ткань, мех. Вышивка гладьевым рельефным швом.

миниатюрные сувенирные вещи) традиционная вышивка воспринимается прекрасно, хотя и здесь не всем мастерам сопутствовал успех. Неудача постигла тех из них, кто пытался применять в своем труде искусственный мех, дерматин, цветную клеенку. Эти новые материалы привнесли в национальное искусство нежелательные пестроту, огрубление, безвкусицу, другие антихудожественные явления, способные в конце концов даже погубить лучшие этнические традиции декоративного искусства.

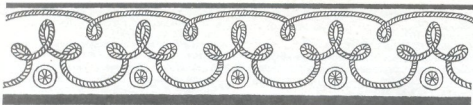
Не может не тревожить и еще одно негативное явление. Сегодня забота о сохранении и развитии традиций национального искусства проявляется только в районах проживания удэгейцев Хабаровского края. Что же касается самаргинской группы удэгейцев, живущих в Приморском крае (а их там большинство из всей численности народности), то об их искусстве и вовсе почти ничего не известно. Очень уж не хватает удэгейцам Приморья таких энтузиастов, как К.П. Белобородова.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹Численность и состав населения СССР: по данным Всесоюзной переписи населения 1979 года. М., 1984. С. 72.
- ²История и культура удэгейцев. Л., 1989. С. 3.
- ³Левин М.Г., Чебоксаров Н.Н. Хозяйственно-культурные типы и историко-этнографические области // СЭ. 1955. № 4. С. 4—5.
- ⁴Надаров И. Северо-Уссурийский край // Записки ИРГО по общей географии. СПб., 1887. Т. 17. № 1. С. 88; Арсеньев В.К. Краткий географический очерк Уссурийского края // Сочинения. Владивосток, 1948. Т. 5. С. 81; Сунник О.П. Удэгейский язык // Языки народов СССР. Т. 5. Л., 1968.
- ⁵Смоляк А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура народов Нижнего Амура и Сахалина: этногенетический аспект. М., 1984. С. 52—53.
- ⁶Арсеньев В.К. Лесные люди удэхе // Сочинения. Т. 5. С. 159—160.
- ⁷Арсеньев В.К. Лесные люди удэхе. С. 147.
- ⁸Там же. С. 148.
- ⁹Букатова Л.С. Декоративно-прикладное искусство народа удэге: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1972. С. 10.
- ¹⁰Там же. С. 11.
- ¹¹Там же.
- ¹²Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX—начала XX в.) // Народы Севера и Дальнего Востока. М.; Л., 1963. С. 373.
- ¹³Там же. С. 375.
- ¹⁴Там же. С. 381.
- ¹⁵ГМЭ, колл. № 1525-2. Халат удэгейский (?) из рыбьей кожи.
- ¹⁶Букатова Л.С. Указ. соч. С. 7.
- ¹⁷Осокина Э.Н. Декоративно-прикладное искусство удэгейцев // История и культура народов Дальнего Востока. Материалы научной конференции. Южно-Сахалинск, 1974. С. 291—293.
- ¹⁸Иванов С.В. Проблемы изучения народного орнамента // Проблемы истории и развития народного искусства. Рига, 1983. С. 64—65.
- ¹⁹Иванов С.В. Орнамент народов Сибири ... С. 422—424.
- ²⁰Букатова Л.С. Указ. соч. С. 9.
- ²¹Там же. С. 8.
- ²²Каплан Н.И. Народное декоративно-прикладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока: Книга для учащихся старших классов. М., 1980. С. 108.
- ²³Там же. С. 108—109.
- ²⁴Там же. С. 109.
- ²⁵История и культура удэгейцев. С. 102.
- ²⁶Там же. С. 103—104.
- ²⁷Букатова Л.С. Указ. соч. С. 12.
- ²⁸Старцев А.Ф. Одежда шамана: по материалам бикинских удэгейцев // Этнография и фольклор народов Дальнего Востока. Владивосток, 1981. С. 42.
- ²⁹Прыткова Н.Ф. Типы верхней одежды народов Сибири // Краткие сообщ. Ин-та этнографии. М., 1952. Т. 15. С. 21—22.
- ³⁰ГМЭ. Опись колл. № 5656—151.
- ³¹Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX—начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости // ТИЭ. Т. 22. М.; Л., 1954. С. 345—346.
- ³²Старцев А.Ф. Указ. соч. С. 48.
- ³³Там же.
- ³⁴Там же. С. 49—50. Рис. 6—7.
- ³⁵ГМЭ, № 4987-2. Рис. Е.Р. Шнейдера, акварель.
- ³⁶Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству... С. 361.
- ³⁷Арсеньев В.К. Лесные люди удэхе. С. 176.
- ³⁸Там же. С. 172.
- ³⁹Букатова Л.С. Указ. соч. С. 12—13.
- ⁴⁰Смоляк А.В. Народные художественные ремесла Приамурья // Сельскому учителю о народных художественных ремеслах Сибири и

- Дальнего Востока: Книга для учителя. М., 1983. С. 107.
- ⁴¹ Там же. С. 107—108.
- ⁴² Букатова Л.С. Указ. соч. С. 13.
- ⁴³ Дарькин В.Г. Удэгейцы. Историко-этнографический очерк с середины XIX века до наших дней: Дис.... канд. ист. наук. Владивосток; Москва, 1959. С. 220—228.
- ⁴⁴ Арсеньев В.К. Лесные люди удэхе. С. 149.
- ⁴⁵ Брицковский С.Н. Тазы или удихэ // Живая старина. СПб., 1901. Вып. 2. С. 204—208; Шнейдер Е.Р. Искусство народностей Сибири // Искусство народностей Сибири. Л., 1930. С. 71—73.
- ⁴⁶ Шнейдер Е.Р. Указ. соч. С. 73.
- ⁴⁷ Букатова Л.С. Указ. соч. С. 14.
- ⁴⁸ Арсеньев В.К. Описание шаманской колотушки для бубна в фондах Хабаровского краевого краеведческого музея, колл. № 5360.
- ⁴⁹ Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству... С. 376. Рис. 225.
- ⁵⁰ Там же. С. 376.
- ⁵¹ Подмаскин В.В. Встречи с искусством удэгейцев Приморья // Созвездие братства. Улан-Удэ, 1982. С. 217—218.
- ⁵² Иванов С.В. Маски народов Сибири. Альбом. Л., 1975. С. 25—26.
- ⁵³ Шнейдер Е.Р. Материалы экспедиции к удэгейцам (рукопись) // Архив ГМЭ.
- ⁵⁴ Арсеньев В.К. Материалы экспедиции к удэгейцам (рукопись) // Архив ХККМ.
- ⁵⁵ Иванов С.В. Маски народов Сибири. С. 26.
- ⁵⁶ Там же. Табл. 28.
- ⁵⁷ Подмаскин В.В. Указ. соч. С. 215.
- ⁵⁸ Арсеньев В.К. Лесные люди удэхе. С. 180.
- ⁵⁹ Фигура барса имеет размеры: 41 x 9,8 x 6,2 см.
- ⁶⁰ Букатова Л.С. Указ. соч. С. 15.
- ⁶¹ Осокина Э.Н. Декоративно-прикладное искусство удэгейцев // История и культура народов Дальнего Востока: Доклады и сообщения, прочитанные на 2-й сессии Дальневосточных исторических чтений в г. Южно-Сахалинске в декабре 1971 г. // Южно-Сахалинск, 1973. С. 294.
- ⁶² Букатова Л.С. Указ. соч. С. 17—18.





ИСКУССТВО ОРОЧЕЙ

Орочи — небольшая народность, входящая в состав тунгусо-маньчжурской языковой группы. Несмотря на свою малочисленность (по данным Всесоюзной переписи населения 1979 г., их насчитывалось 1200 человек),¹ орочи подразделялись на территориальные группы, различавшиеся культурными особенностями, говорами, а также и родовым составом.² Известный исследователь орочей В.П. Маргаритов (1854—1916) отмечал наличие в орочском языке тумнинского, уйского, хадинского говоров.³

Самоназвание орочей — орочисал, происходящее не от слова „орон” (олень), как полагал В.Г. Ларькин и другие исследователи, а от слова „оро”, „ороко”, что означает „только что родившийся медвежонок”. Сообщая это, сами орочи рассказывают обычно известную легенду о том, что брак женщины с медведем дал начало орочскому народу.⁴

Интересно, что сопредельным народам орочи были известны под различными названиями. Удэгейцы называли их „пяка”, ульчи — „орочи”, эвенки — „лам-ка”, нивхи — „тозунг”, русское население называло их „ороченами”. Термин „орочи” впервые введен в этнографическую науку французским мореплавателем Лаперузом, который посетил в 1786 г. бухту Де-Кастри и встретил там местных жителей, называвших себя „орочами”.⁵

Орочи издавна любили жить на берегах быстрых рек, протекавших в гористых местах. В настоящее время эта народность расселена на побережье рек Тумнин, Коппи, Хунгари в Хабаровском и Приморском краях. Почти все орочи жили оседло, основными их традиционными занятиями были охота на кабаргу, лося, медведя, пушного зверя и рыболовство.⁶ В настоящее время хозяйство орочей стало носить преимущественно комплексный характер — к традиционной охоте и рыболовству добавились животноводство и овощеводство.⁷

Окружавший орочей богатейший растительный и животный мир тайги и рек давал им в избытке материалы для домашнего производства и для народного декоративного искусства.

Это искусство, специально никем еще до сих пор не изучавшееся, представляет между тем значительную ценность, так как оно всегда имело и продолжает иметь уникальное значение в жизни и быту орочей, являясь могучим средством эстетического и культурного воспитания всех поколений этой народности.

Мы знаем об этом искусстве пока еще мало, только по фрагментарным данным, содержащимся в трудах исследователей народов Нижнего Амура Н.К. Бошняка, Л.И. Шренка, В.П. Маргаритова, Л.Я. Штернберга, В.К. Арсеньева, Б.А. Васильева, В.А. Аврорина, А.В. Смоляк, В.Г. Ларькина и др.⁸

К сожалению, искусству орочей очень мало места нашлось даже в двух капитальных трудах выдающегося исследователя искусства народов Сибири С.В. Ива-

нова (1895—1986).⁹ Совершенно не упомянуто это искусство и в разделе „Народные художественные ремесла Приамурья“, написанном А.В. Смоляк для книги-пособия „Сельскому учителю о народных художественных ремеслах Сибири и Дальнего Востока“.¹⁰

В чем причина такого невнимания исследователей к искусству орочей? Причин здесь несколько, и главная из них заключается в том, что коллекции по этнографии, культуре и искусству этой народности имеются только в одном музее страны — в Приморском краеведческом музее им. В.К. Арсеньева. Редкие же и во многом случайные экспонаты, собранные в других музеях страны, разумеется, не могли дать даже приблизительного представления о художественной культуре орочей. Другая причина в том, что орочи в настоящее время не имеют своего национального района. Прошло уже шесть зональных художественных выставок „Советский Дальний Восток“ (начиная с 1964 г.), и ни на одной из них не были представлены орочские мастера народного искусства.

А между тем еще в 80-е гг. XIX в. В.П. Маргаритову удалось собрать уникальную и обширную коллекцию по этнографии и искусству орочей, дополненную впоследствии экспонатами, собранными Н.П. Надаровым, Н.А. Пальчевским, И.А. Лопатыным, П.А. Зориным, а в советское время местным учителем-энтузиастом Н.П. Сидоровым, а также сотрудниками Приморского краеведческого музея. В этом музее в настоящее время хранится обширный орочский фонд коллекций, являющийся по сути дела единственным надежным источником для исследования народного декоративного искусства орочей. На основании этих материалов и представилась возможность выявить и осветить основные этнические традиции в орочском искусстве.

Как и у других народов Амура, у орочей четко прослеживаются две ветви искусства — женское домашнее художественное производство и мужское художественное ремесло.

Женщины, по традиции, создавали предметы домашнего художественного производства из мягких материалов — рыбьей кожи, ровдуги, ткани, меха, а также из бересты. Их искусными руками делались украшения одежды и обуви, других предметов быта, являющихся одновременно и произведениями искусства. Все изготовлялось только для дома, для потребностей семьи. Мастера-мужчины имели дело с твердыми материалами — деревом, костью, металлом. Они изготавливали и для своих родичей, и на заказ украшенные резным орнаментом различные чашки (*моко*), ложки (*уня*), столики для еды (*дэрэ*), доски для приготовления тала и для разделки сырой рыбы или мяса — *удаки*, большие деревянные блюда (*ото*) для хранения жира, всю утварь для медвежьего праздника, а также *соггинэ сэвоки* — изображения духов, помогающих излечиться от недугов или же удачно провести охотничий сезон, и другие предметы.¹¹

Основным материалом, шедшим на изготовление одежды и обуви, была рыба́ья кожа. Способы обработки рыбьей кожи подробно описаны В.А. Аврориним.¹² Вкратце обработка рыбьей кожи заключалась в следующем. С только что пойманной рыбы (тайменя, симы, кеты, горбуши) кожу снимали специальными костяными ножами *суббинки*, а затем ее высушивали, развесив в амбаре или доме вдали от источников тепла на один-два дня. После этого кожу размягчали с помощью обрубка бревна с глубоким поперечным вырезом посередине и деревянного топора с тупым лезвием. В поперечный вырез закладывали в смятом виде до десяти рыбьих кож и били по ним затупленным лезвием топора до тех пор, пока кожа не смягчится. Затем кожи слегка смачивали водой и складывали друг на друга, помещая между ними листья полыни. Все это на полдня скручивали в сверток, затем сверток развязывали и кожи вывешивали для просушки еще на полдня. После этого кожи коптили над костром из лиственных или ивовых гнилушек. Получалась кожа, по внешнему виду напоминавшая толстую замшу высшего качества.¹³

Еще более трудоемок был процесс обработки лосиной кожи, которая шла на

изготовление верхней одежды, обуви, рукавиц, ремней, сумок. Снятую с убитого лося шкуру распяливали на пялах и сушили в натянутом состоянии от двух до шести дней. Высушенную шкуру освобождали от пял и скоблили с внутренней стороны скребком „хосу” с кольцеобразным металлическим лезвием, укрепленным в рукояти наклонно. Затем кожу обильно смазывали нерпичьим или рыбьим жиром, скатывали в рулон и выдерживали в течение суток. Из костей лося варили крепкий бульон и смачивали им шкуру. Затем ее расправляли и размягчали, вода скребком *чочо* с кольцеобразным тупым лезвием, укрепленным в длинной рукояти прямо, и двуручным скребком *кадэ*, имеющим на рабочей поверхности лезвия тупые зубцы. После этого кожу продолжительное время мыли в кожемялке *каку*, мыли руками и снова разглаживали с помощью скребка *чочо*. Затем шкуру коптили, как и рыбы кожи, с внутренней стороны.¹⁴

Орочские мастерицы особенно ценили нитки из спинных сухожилий лося. Хорошо высушенное сухожилие расщепляли на волокна (каждое волокно могло служить нитью). Но чаще всего нитку ссучивали из двух волокон, и тогда она обладала высокой прочностью: скорее износится шкура или рыба кожа, чем порвется жильная нить.

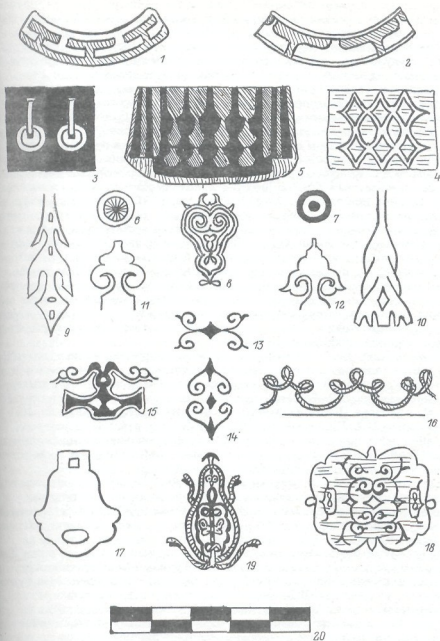
Использовались охотно и нитки из рыбьей кожи (для пришивания узоров) и из растительных волокон (крапивы или покупной конопли). Последние годились для сшивания тканей и для вязания сетей.¹⁵ Если шкуры и нитки приготавливали и мужчины, и женщины, то одежду шили только женщины.

Для пошива халата *покто* мастерица брала полотнище материи и складывала вдвое, затем клала на кройльную доску и остро отточенным ножом *гирэсу* выкраивала перед, спинку, верхнюю часть рукавов. Затем к левой поле халата пришивала полосу, равную по ширине правой поле. Удвоенная левая сторона закрывала правую и застегивалась с правого бока. В верхней части пола имела срез, идущий от шейного выреза к правой подмышке. В боковые швы халата искусно вставляли клинья. Грудку, край левой полы, подол и края рукавов обшивали двумя-тремя полосками цветной материи, которые затем красочно украшали орнаментом.¹⁶ По своей структуре орнамент на халатах был очень похож на удэгейский, но в целом он был гораздо проще, менее цветистым и не таким разнообразным (рис. 1).

Старинные этнические традиции нашли свое отражение и в названиях орочской одежды. Интересно, что халат, сшитый из рыбьей кожи, назывался *укэли*, из ровдуги — *качуи*, из материи — *покто*. Халат, подбитый на вате, назывался *хокто*, халат на меху — *багда*, на лисьем меху — *сулякима тегга*, халат из китайского шелка — *джяка*, на матерчатой подкладке — *каптим*. Укороченный халат назывался *энгерэгда*, зимняя шуба из собачьих шкур — *эруа*, меховая охотничья куртка — *курума*, охотничья куртка, выкроенная из двух шкур, снятых с лосиных голов, — *мятала*.¹⁷ Несомненно, что такой ассортимент одежды и такая ее дифференциация и богатая терминология свидетельствуют о давности традиции изготовления именно такого костюма в среде орочей.

Головные уборы орочей подразделялись на зимние и летние (рис. 2). Они мало чем отличались от удэгейских. Женщины летом носили матерчатый платок *понко* или берестяную коническую шляпу *ану*, а зимой — ватную или меховую шапку. Мужчины летом надевали на голову матерчатый шлем *порогдо*, а зимой — круглую шапку с меховым наушником *сэгду*.

В фондах ПКМ хранится очень красивая мужская зимняя круглая шапка, сшитая из шерстяной ткани и подшита ватой и мехом. Она интересна тем, что верхушку ее венчает плетеный красный шарик, идентичный монгольскому шарiku *дингсэ* на головных уборах.¹⁸ От него отходят алые пучки лент. По диаметру шапки проходит несколько параллельных ярусов разного цвета — серого, оранжевого, синего, красного, коричневого. Самый широкий — синий ярус. Он украшен орнаментальным бордюром, сплетенным из шелкового белого шнура. Повторяющиеся ритмически растительные X-образные завитки в центре точно го-



1. Образцы орнамента орочей: 1—2 — узоры на бересте, ПКМ, № 899-12, 898-11; 3 — узоры на пододе женского халата; 4 — узор на берестяной коробке; 5 — «чешуйчатый» орнамент на сумочке из нерпычей кожи. По: Иванов С.В., 1963; 6—7 — «кружковый» орнамент на бересте; 8 — узор на носке унты; 9—10 — кисти и фигурные кожаные подвески к женским сумочкам. По: Иванов С.В., 1963; 11—12 — узоры на кистях; 13—16 — узоры вышивки, ГМЭ, № 1663-1; 17 — оловянная фигурная прищипка. По: Иванов С.В., 1963; 18 — узор на берестяной коробочке, ХКМ, № 5337-1; 19 — изображение на шаманской юбке; 20 — узор на сумочке из рыбьей кожи, ПКМ, № 1016-107. Таблица составлена автором по материалам его экспедиций, по материалам музеев и литературным источникам.

ряд красными круглыми огоньками, а по всей длине шнура расположено множество желтых ярких кружков. Шапка эта напоминает красотой и внешней простотой форм, гармонией красок и ритмом орнамента.

Совершенно по-другому выглядела традиционная женская шляпа *ану* из бересты.¹⁹ Будучи конической по своей форме, она имела *тулюю* в виде берестяного цилиндра, по нижнему краю орнаментирована росписью, каждая деталь узора отображала зооморфный мотив рогов. Оба рассмотренных головных убора орочей наводят на мысль о имевших некогда тесных культурных связях народности с кочевыми тюрко-монгольскими народами. Возможно, это были прямые контакты, а может быть, и опосредованные, через тунгусов-оленьеводов.²⁰

Составным элементом орочской зимней одежды были рукавицы *коокто*. Их шили из сукна или войлока, а также из ровдуги и оторачивали, как правило, мехом лисицы или выдры. О традиционных рукавицах орочей дают хорошее представление экспонаты ПКМ (№ 1161-2-а и 1161-15). Эти рукавицы имеют общую архитектуру при различном, разумеется, декоре. И та и другая украшены по всей тыльной части геральдически расположенным растительным орнаментом, и та и другая окаймлены декоративной узкой рамкой, составленной из геометрических узоров прямолинейной формы. В верхней своей части рукавицы обшиты полосками черной гладкой материи, на которую нашиты узкие цветные полоски, а по черному фону пробегает аппликация, представляющая собою комбинацию растительного и зооморфного орнаментов. И такие, казалось бы, простейшие предметы быта, как эти рукавицы, предстают перед нами как подлинные произведения искусства, отличающиеся четко продуманной декоративной композицией, гармонией красок, отсутствием пестроты, целостностью зрительного восприятия, запоминающейся образностью.

Как известно, для того чтобы снег не попадал в рукава, все народности Нижнего Амура использовали нарукавники (напульсники). Орочи свои нарукавники *уксэпту* накладывали сверху рукавов халата или шубы и обертывали вокруг запястья руки. Любопытно, что известные нам нарукавники из коллекции В.П. Маргаритова (ПКМ, № 896-25-а, район Императорской Гавани, 1886 г.) и из коллекции Н.А. Пальчевского (ПКМ, № 898-2-а, район Императорской Гавани, 1892 г.) декорированы орнаментом преимущественно зооморфного мотива. Четко прослеживается мотив рогов, и это роднит орочские нарукавники с подобными предметами бурят, монголов, тувинцев.²¹

Хорошим дополнением к верхней одежде орочей являлись и ноговицы *аммуу*, которые при помощи специальных тесемок прикреплялись к нательному поясу *телехэ*. Ноговицы из коллекции В.П. Маргаритова (ПКМ, № 896-4) своим хорошо продуманным декором как бы перекликаются с декором халата, нарукавников, рукавиц, пояса.

Матерчатые пояса *умуу* заменяли орочам карманы. Ведь за таким поясом можно было надежно носить и нож, и кисет, и рукавицы, и различные футляры и мешочки для огнива и для трубки. Прост и вместе с тем изящен своими украшениями пояс из собрания ПКМ (№ 1016-7). Он изготовлен из шелковой китайской ленты и имеет подкладку из кожи лося. Этот пояс конца XIX в. имеет две красивые подвески, орнаментированные по черному цветными шелковыми нитками и опущенные мехом выдры. Узоры орнамента традиционные: это причудливо изломанные линии белого, красного и синего цвета с „сердечками“ посередине. Композиция орнамента — геральдическая. С обоих концов-подвесок пояса ниспадают янтарные круглые бусинки с голубыми шариками бисера на концах. К такому поясу привешивались многие предметы обихода, в том числе и сумочка *секти*, предназначавшаяся для хранения в ней кремня, сухих грибов и моха к огниву. Сумочка из фондов ПКМ (№ 1016-6, 1892 г.) небольшая по размерам (11 × 8,5 × 2,5 см), но тем не менее запоминается своею образностью и необычайной красотой. Она изготовлена из хорошо выделанной ровдуги и опущена серебристым мехом оленя. Форма ее напоминает морду какого-то животного (веро-

ятно, уссурийского тигра), ноздри которого „рисуются“ темно-коричневым мехом, а глаза, брови, нос — светло-коричневым. Прямо от переносицы вздымается голубая шелковая лента, на которую нашита розетка из кожи и меха. На светло-коричневый фон нанесен узор зооморфного мотива из такого же серебристого меха, что и сама сумочка. В нижней части сумочки, изображающей как бы рот зверя, пришит тонкий кожаный ремешок, на который нанизаны три бусины — голубая, золотистая и ярко-красная. А на самом конце ремешка находится круглая ажурная кожаная подвеска диаметром около 5 см. Это — колесико с четырьмя „спицами“ и пятью сквозными круглыми отверстиями. Уникальная по конструкции и по декору орошская сумочка, выполненная вроде бы просто и бесхитростно, между тем несет на себе отпечаток высокого мастерства и таланта ее безвестной создательницы. Аналогии этой сумочке, по-видимому, нет в искусстве других народностей Амура.

Еще в начале этого века орочи умели делать весьма красивые сумки из рыбьей кожи, затем эта художественная традиция была ими утрачена. Хорошо сохранившаяся в фондах ПКМ сумка (№ 1016-107, размеры: 42 × 30 см) имеет прямоугольную поверхность с округлыми концами, изготовленную из похжей по выделке на замшу рыбьей кожи и окрашенной в голубой цвет. Крышка сумки, имеющая треугольную форму с изящными закруглениями, красивого охристого цвета. По боковым сторонам этой крышки пришита узкая черная полоса с тонкой красной окантовкой, по середине сторон переходящей в „сердечки“. Внизу крышки пришита серебряная круглая застежка. Вся поверхность лицевой части сумки украшена аппликативными строго геометрическими узорами. Большое прямоугольное поле поверхности сумки украшено чередующимися между собою тремя белыми квадратами с черными шашечками и тремя желтыми — с коричневыми шашками. По краям этого поля помещены семь треугольников черного цвета, окантованные светло-коричневыми узкими полосками. Сумке этой около ста лет, и сегодня она не потеряла своей яркости, чистоты отделки, радуя красотой своих форм и графичностью строгого геометрического орнамента.

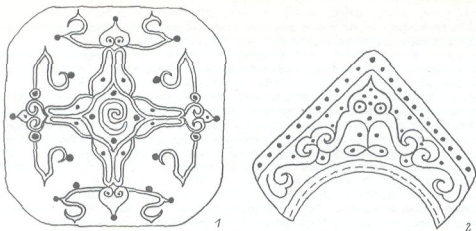
По художественной обработке меха орочи не уступали своим более северным сородичам — эвенкам и эвенам. У них существовала традиция изготовления круглых меховых ковриков, украшенных меховой и кожаной мозаикой, композиции узоров которой символизировала Солнце с его живительными лучами. К сожалению, и эта художественная традиция орочей была утрачена в 20—30-е гг.

Как уже отмечалось, орошские мастерицы создавали свои художественные произведения из специально приготовленной бересты.

Способы обработки бересты у орочей были очень похожи на способы, применявшиеся другими народностями Нижнего Амура. И вместе с тем существовали и свои особенности. Так, кору с толстых стволов белой березы снимали обычно не в июне, как нанайцы, а позднее, — в июле. Снимали кору так. Вокруг ствола снизу и сверху, а также вдоль ствола от верхнего до нижнего надразов кору снимали так, чтобы луб остался на дереве. Длинную полосу орочи получали путем надразов с помощью копы *гида* с длинным древком. Снятую бересту распаривали в большом котле и освобождали от верхнего тонкого слоя. Если полосы нужно было сшить, то это делали с помощью крапивных и жильных ниток, а нередко с помощью тонких еловых корешков, очищенных от наружного покрытия. Для придания бересте большей прочности и эластичности ее обрабатывали дополнительно: скручивали рулоном, клали на траву, сверху тоже покрывали травой и затем поливали отваром из отходов звериной и рыбьей кожи и рыбьих потрохов.²²

Много таланта, выдумки, труда вкладывали мастерицы в изготовление разного назначения, формы, размеров берестяных коробок, шкатулок, табакерок, тусов, ковшей (рис. 3—5).

Н.А. Пальчевский в 1892 г. приобрел у орочей Императорской Гавани красивую берестяную коробку *уммака*, предназначавшуюся для хранения наиболее ценных вещей (ПКМ, № 898-11, размеры: 19 × 17 × 8 см). Это — шкатулка



3. Детали берестяного ковша конца XIX в.: 1 — донце (белая береста); 2 — передняя стенка (коричневая береста). ПКМ, № 2123-1. Размеры: 20 x 17 x 8 см. Рис. Н.В. Кочешкова.

прямоугольной формы, украшенная пришитыми к бересте берестяными, в сочетании с тонкими кожаными ремешками, аппликациями. Крышка шкатулки — теплое коричневого цвета, узоры-аппликации на ней желтые. Боковые стороны шкатулки тоже желтые, но с черной окантовкой и с одиннадцатью голубыми бусинками с каждой стороны, расположенными в два яруса. Эти бусинки словно холодные огоньки мерцают на „горячем” желтом фоне. Орнамент на крышке шкатулки — спиралевидный, переходящий в парные рога, типичные для искусства тюрко-монгольских кочевников.

Большой интерес представляют коллекции берестяных заготовок для крышек коробочек, собранные в 1913 г. И.А. Лопатиным (ПКМ, № 978-9) и готовых берестяных крышек, привезенные в 1886 г. В.П. Маргаритовым (ПКМ, № 896-115, 896-109). В декоре этих берестяных изделий характерно сочетание простейшего геометрического узора (треугольники, квадратики, кружки) со сложным криволинейным, представляющим и традиционную „амурскую спираль”, и зооморфные мотивы спаренных рогов. Цветовая гамма при этом отличается особой скупостью: всего два—три цвета (желтый с коричневым или желтый с черным), с редким добавлением еще одного—двух цветов (голубого или красного), создают тем не менее впечатление полихромности, благодаря очень удачному использованию контрастных тонов.

Орочские мастерицы умели изготавливать из бересты оригинальные по форме туески для сбора ягод и ковши-чуманы.

Традиционный туесок для сбора ягод (ПКМ, № 2163-6, размеры днища 20 x 20 см, высота туеска — 18 см) имел трапециевидную форму (верхнее отверстие было значительно уже днища). Теплая по тону светло-охристая береста с характерной красноватой текстурой обыгрывалась типичным орочским узором, черной окантовкой и двумя поясками в верхней части. По одному из поясков пробегал черный волнистый узор, а самый верхний как бы обрамлял край туеска тепло-розовой полосой в сочетании с узкими золотистыми переплетениями из прутьев лозы.

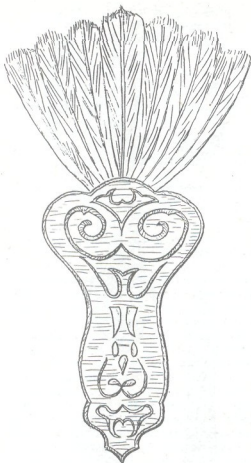
Ковш из бересты, привезенный Н.П. Надаровым в 1883 г. от орочей победы р. Иман (ПКМ, № 2123-1, размеры: 20 x 17 x 8 см), отличается высокими художественными достоинствами. Дно этого своеобразного ковша сделано из ослепительно белой бересты, а передняя стенка — из коричневой. И на дне, и на боковых сторонах ковша процарапаны, а затем заполнены черной краской тонкие узоры сложной формы: здесь отчетливо видны и кружки, и пунктирные ли-



4. Изображения на шаманском орочском костюме: 1 — обувь (общий вид); 2—5 — изображения на обуви; 6—14 — изображения на повязках шаманского халата. По: Таксами Ч.М., 1984. Рис. 2.

нии, и завитки растительного узора, и амурская спираль. И технико-художественные приемы, и орнаментика женского искусства орочей обладали целым рядом особенностей, которые являлись неотъемлемыми аспектами их этнических традиций. Эти особенности требуют своего рассмотрения.

Одной из особенностей искусства орочских мастериц является своеобразная



техника нанесения орнамента на ровдугу краской, чаще всего черной и реже-красной, иногда к ним могли прибавляться зеленая, красная и другие краски, особенно в украшениях сумочек. Другая особенность заключается в пристрастии мастериц к мозаичным узорам, составленным из квадратных или прямоугольных кусочков цветных тканей. Обращает также на себя внимание сохранившаяся у орочей вышивка по лосиной ровдуге шелковыми нитками гладью по настилу. Она встречается только на предметах, которые вместе с покойником клали в могилу, — на колчанах, ножнах для ножа и т. п. Весьма вероятно, что вышивка по ровдуге производилась прежде в более широких масштабах, притом лосиным волосом. Образцы такой вышивки имеются в коллекциях наших музеев.²³

Мозаику из лоскутков цветной материи (на праздничной одежде, погребальных сумочках, наушниках) необходимо рассматривать, вероятно, как технику относительно позднюю. Как и у многих других народов, она сменила у орочей мозаику из кусочков меха, которую еще недавно применяли не-

которые орочи.²⁴ Она характерна была для эвенков, эвенов, а также для народов Крайнего Северо-Востока Азии и, по-видимому, должна рассматриваться как тунгусский компонент в художественной культуре орочей. Таким же компонентом является упомянутая выше техника орнаментации краской по ровдуге, а также часто встречающиеся на одежде полосы из цветных тканей и прерывистый строчевой шов. Таким образом, декоративные приемы украшения кожи и тканей могут свидетельствовать о большем по сравнению с удэгейцами удельном весе тунгусских элементов в художественной культуре орочей. Зато в остальном по линии техники орочи примыкают к народам Нижнего Приамурья.²⁵

К числу характерных для искусства орочей геометрических мотивов орнамента относятся также узоры в форме чешуек. Такой орнамент сравнительно редок, но в то же время встречается у различных народов Амура и прежде был, наверное, более распространен. Если на нанайских свадебных халатах в украшающих их чешуйках помещены изображения птиц и драконов, вышитые шелковыми нитками,²⁶ то на ороцких сумочках из нерпичьей кожи чешуйки расположены горизонтальными рядами: сначала идет ряд светлых чешуек, под ним ряд темных, затем снова светлых и т. д.²⁷ Интересно, что в современном декоративном искусстве орнамент из чешуек встречается только у тувинцев, редок он и у народов Китая (на одном старинном китайском кожаном налучье чешуйки выполнены ажурной аппликацией).²⁸ Узор в виде чешуек имеется на стеганом кошмном ковре из Внутренней Монголии.²⁹ Таким же орнаментом украшен халат, найден-

ный в 1865 г. во время раскопок Катандинского кургана на Алтае.³⁰ Тот же узор мы видим на кожаной сумке, обнаруженной во Втором Пазырыкском кургане, на мужском головном уборе из Третьего кургана и на войлочном чепраке из Пятого кургана.³¹

Это говорит о том, что чешуйчатый орнамент был хорошо известен населению Горного Алтая в IV—III вв. до н. э. Как и в Приамурье, древние алтайские мастерицы располагали чешуйки в определенном порядке: сначала шел ряд чешуек одного цвета, например розового, под ним располагался ряд таких же узоров оранжевого цвета, затем желтого, потом голубого и снова розового и т. д.³²

Круги, полукруги и их варианты, трефовидные и вильчатые фигуры, вошедшие в состав орнамента орочей, можно рассматривать как эвенкийский элемент в их художественной культуре. К компонентам этой культуры можно отнести орочские сумочки в виде портфеля с клапаном, сшитые из бересты. Но, пожалуй, самой характерной деталью эвенкийского происхождения являются орочские меховые и суконные кисточки, кожаные ремешки и фигурно вырезанные ровдужные подвески, которыми украшены сумочки и кистеты.³³

Таким образом, женское искусство орочей предстает перед нами как искусство бытовое, как часть домашнего художественного производства изделий, исполненных преимущественно в мягких материалах и бересте. В этом искусстве с наибольшей полнотой отразились многовековые художественные и этнические традиции, а также тесные связи с другими народами, преимущественно с тунгусами (эвенками), делающие это искусство глубоко национальным, своеобразным и неповторимым.

Если в каждом селении, практически в каждом орочском жилище любая женщина умела хранить традиции и была в той или иной степени художницей, то так называемое мужское искусство все-таки было делом рук сравнительно немногих специалистов. Далеко не каждый ороч мог сделать металлический или деревянный орнаментированный предмет, украсить его „по законам красоты”.

Говоря о металлических изделиях, бытовавших у орочей почти до середины XX в., необходимо назвать разного рода медные и бронзовые подвески и бляшки, пришивавшиеся к женским халатам (по подолу) и к старинным нагрудникам, подвески к мужским поясам и т. п. Их изготовляли как местные, так и приезжие мастера на заказ. Известно, что поясные украшения орочские мастера отливали сами, пользуясь для этой цели специальными формами из песчаника.³⁴

На изделиях из кости чаще, чем на изделиях из дерева, применялась тонколинейная резьба. Иногда встречались мелкие точечные углубления, сделанные кончиком ножа, на игольниках, ножах, ручках ножей, поясных пряжках, палочках для еды, крючках для колыбелей и на других предметах хозяйства и быта. Орочам были известны и железные наконечники копий для охоты на медведя и тигра, а также железные ножи.

Особенно богато украшались орнаментом наконечники копий, ценившиеся очень высоко среди орочей. Академик Л.И. Шренк считал, что „все превосходные пики, копья и ножи, со множеством насечек из меди, латуни, серебра, вовсе не встречающиеся у сибирских народов, — несомненно гилацкого происхождения”.³⁵ Действительно, гилацкий (нивхский) художественный металл выглядит гораздо богаче и искуснее, чем орочский. Однако вопрос о том, откуда орочи и другие народы Амура получили секреты художественной обработки металла, до сих пор остается открытым. На наш взгляд, наиболее сильное влияние на художественную культуру орочских мастеров металла оказывали все же не гилаки, а близкие им по происхождению удэгейцы, а также более северные народы — эвенки, эвены и, вероятно, коряки.³⁶

Мастера-мужчины изготовляли не только названные выше предметы быта и обихода, но и украшенные резным орнаментом деревянные предметы: ложки и ковши, стойки для полок в балагане, пластинки для женского рукоделия, дощеч-

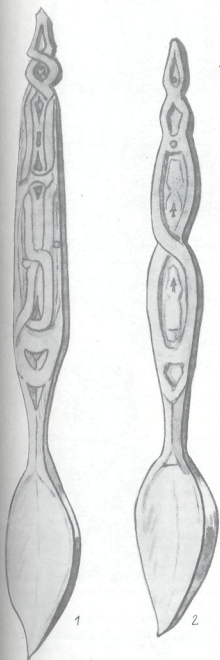
ки для скручивания ниток, тавлинки, приборы для вязания сетей, табакерки и т. п. вещи, а также атрибуты шамана и другие культовые предметы (рис. 6—11).

Ложки из коллекции, собранной В.П. Маргаритовым в 1885 г. у орочей Императорской Гавани (ПКМ, колл. № 2133-17 и 2133-18), по форме напоминают удгейские и улчские, но декор их своеобразен. На одной из ложек отчетливо видны элементы цепочечного переплетающегося орнамента в сочетании с традиционными орочскими каплевидными и трефовидными узорами, а на другой — звенья той же цепочки, сочетающиеся с треугольниками, прямоугольниками и кружками, вырезанными очень глубокими линиями. Стойка для полки в балагане, привезенная в Приморский краеведческий музей (тогда — Музей общества изучения Амурского края) Н.А. Пальчевским в 1897 г., имеет причудливую форму длинной плоской дощечки ($44 \times 5 \times 0,5$ см) с профилированными краями (зигзаги и кривые линии) и с навершием в виде спаренной головы медведя, решенной в весьма условной и стилизованной манере. Пластика для женского рукоделия — подлинное произведение народного декоративного искусства. Это — тоже удлиненная дощечка ($20 \times 3 \times 0,4$ см), но с еще более красивыми профилированными фигурными краями. Здесь мы отчетливо видим искусно вырезанные полуovalы, спаренные рога, зигзаги, своим причудливым рисунком создающие впечатление очень сложных очертаний предмета, предназначенного для наматывания ниток и шнуров. Не только края, но и сама поверхность вещи украшены типичной для орочей орнаментикой и шестью насквозь прорезанными ромбами. Этот уникальный предмет бережно хранится в фондах ПКМ (колл. № 896-122, собрание В.П. Маргаритова, 1986 г.).

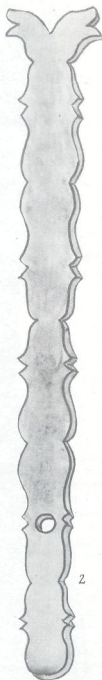
Орочи умели делать интересные приборы-приспособления для вязания сетей. Один из таких приборов был привезен из района Императорской Гавани В.П. Маргаритовым (ПКМ, колл. № 896-71). Это очень сложный по форме предмет, оригинально декорированный. Неизвестный резчик использовал здесь приемы рельефа и контррельефа, в сочетании дающих глубокую и сочную светотень. Прибор состоит из двух частей: из широкой и сложной по форме дощечки, украшенной резным орнаментом, в котором преобладают парные спирали, присущие искусству всех амурских народов, и из длинной круглой втулки, продеваемой в отверстия, расположенные на двух „ножках” прибора. И оригинальная форма, и искусно вырезанный декор вещи делают ее запоминающимся надолго произведением искусства.

В ПКМ хранится и старинная орочская табакерка, привезенная В.П. Маргаритовым в 1886 г. (колл. № 2162-2, размеры: высота 11 см, ширина верхней части 7 см, толщина 6 см). Передняя стенка предмета — треугольник со скругленным нижним углом. На ней вырезаны мелкими, почти выгравированными линиями крупного размера спираль, а над нею и под нею — скобовидные узоры, треугольнички и полукружия, контуры которых окрашены в ярко-коричневый цвет. Такая же спираль изображена на прямоугольной крышечке табакерки, а боковые стенки ее орнаментированы завитками амурской парной спирали и треугольниками в верхней части стенок. Такие редкие по форме табакерки мне не доводилось встречать у других народов Амура.

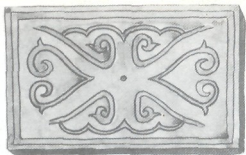
О характере культового искусства орочей может дать представление колотушка для шаманского бубна из фондов Казанского университетского музея (колл. № 85-2). Колотушка делалась очень длинной и узкой, в виде лопаточки, слегка изогнутой в продольном сечении. Ее выгнутая поверхность, которой ударяют по бубну, обтянута мехом выдры, а на тыльной стороне вырезаны изображения свернувшейся клубком змеи, ящерицы и жабы. Круглая рукоятка оканчивается вырезанными из дерева головами главных духов-помощников шамана: остроконечной головой *бобо* (духа, охраняющего шамана спереди) и округлой головой *мани* (духа, охраняющего шамана сзади).³⁷ На чехлах для бубнов, изготовлявшихся, как и у удгейцев, из бересты, иногда встречались изображения тигров (например, на футляре из фондов ПКМ).



7. Ложки деревянные резные XIX в.: 1 — ПКМ, № 2133-18. Размеры: 29 x 4,5 x 0,3 см; 2 — ПКМ, № 2133-. Размеры: 21,5 x 4,1 x 0,4 см.
Рис. Н.В. Кочешкова.



8. Образцы деревянных изделий XIX в.: 1 — резная пластина для женского рукоделия. ПКМ, № 896-122. Размеры: 3 x 20 x 0,4 см; 2 — стойка для полок в балагане. ПКМ, № 899-18. Размеры: 44 x 5 x 0,5 см. Рис. Н.В. Кочешкова.



1

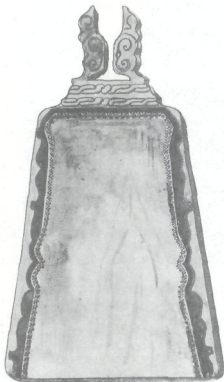


2



3

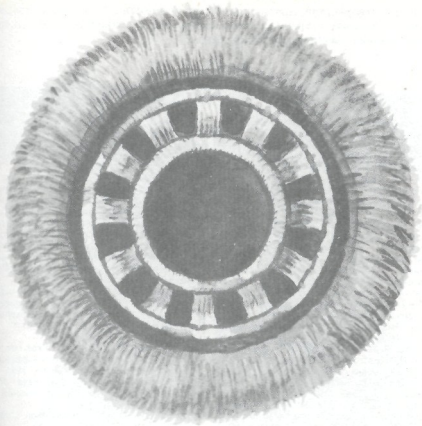
9. Образцы деревянных изделий XIX в.: 1 — тавличка. ПКМ, № 1120-5. Размеры: 15×9,5×0,4 см; 2—3 — дощечка для скручивания толстых ниток для сетей. ПКМ, № 2162-5. Размеры: 3,5×1×0,3 см. Рис. Н.В. Кочешкова.



10. Доска кройльная женская XIX в. Дерево. Резьба, роспись. ПКМ, № 896-84. Размеры: 72 x 16 x 0,7 см. Рис. Н.В. Кочешкова.



11. Старинный ороцкий прибор для вязания сетей. ПКМ, № 896-71. Рис. Н.В. Кочешкова.



12. Коврик ороцкий меховой современной работы. По: Каплан Н.И., 1980. Рис. Н.В. Кочешкова.

Большой интерес представлял и сам шаманский бубен. Это — деревянный обод с крепко натянутой на него хорошо выделанной кожей новорожденного теленка лося или оленя. С тыльной стороны имелась крестовина с расходящимися в четыре стороны змеиными головами, изготовленная из толстой лосиной кожи. От каждой из голов отходят в виде жала по два пучка жильных ниток, которые скрепляют крестовину с ободом.³⁸

Однако все эти резные или расписные рисунки на атрибутах шамана в художественном отношении во многом уступали удэгейским: они были проще, менее цветисты и менее разнообразны.

Из приведенного выше материала, несмотря на его известную фрагментарность и неполноту, связанную в основном с недостаточностью пока изученностью истории художественной культуры орочей, все же ясно видно, что эта малочисленная народность сумела создать свое неповторимое национальное искусство со своими ярко выраженными этническими традициями. Дальнейшее углубленное изучение этого искусства поможет несомненно осветить многие пока еще неясные вопросы этногенеза и этнической истории, а также историко-культурных связей орочей с другими этносами.

Выявленные этнические традиции в народном декоративном искусстве орочей представляют не только академический интерес. Они имеют и практическое значение и пользу, так как смогут помочь молодому поколению этой маленькой народности осознать, какие поистине бесценные сокровища созданы его предками и как, каким образом возможно еще сберечь и приумножить лучшие тради-

ции народного творчества, пришедшие в современность из глубины веков, и, наконец, как сохранить в традиционном творчестве рукотворность исполнения и непосредственность восприятия жизни (рис. 12—13).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹См.: Брук С.И. Население мира: Этно-демографический справочник. М., 1981. С. 208; Народы мира: Историко-этнографический справочник. М., 1988. С. 350.
- ²Маргаритов В.П. Об орочах Императорской Гавани. СПб., 1888. С. 5.
- ³Смоляк А.В. Этнические процессы у народов Нижнего Амура и Сахалина. М., 1975. С. 56.
- ⁴Там же. С. 56—57.
- ⁵Ларкин В.Г. Орочи: историко-этнографический очерк с середины XIX века до наших дней. М., 1964. С. 14—15.
- ⁶Народы мира. С. 350.
- ⁷Авrorин В.А., Лебедева Е.П. Орочские тексты и словарь. СПб., 1888. С. 5.
- ⁸Бошняк Н.К. Экспедиции в Приамурском крае. Экспедиция в залив Де-Кастри: Описание Татарского берега и открытие Императорской Гавани // Морской сб. СПб., 1859. Т. 40. № 3; Шренк Л.И. Об инородцах Амурского края. СПб., 1883. Т. 1; 1898. Т. 2; 1903. Т. 3; Маргаритов В.П. Указ. соч.; Штернберг Л.Я. Орочи Татарского пролива // Штернберг Л.Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны. Хабаровск, 1933; Арсеньев В.К. Орочи // Православный благовестник. 1909. № 16, 17; Васильев Б.А. Старинные способы охоты у приморских орочей // СЭ. 1940. № 3; Авrorин В.А., Лебедева Е.П. Указ. соч.; Ларкин В.Г. Указ. соч.; Смоляк А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура народов Нижнего Амура и Сахалина: этногенетический аспект. М., 1984, и др.
- ⁹Иванов С.В. 1) Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX—начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости // ИТЭ. Т. 22. М.; Л., 1954; 2) Орнамент народов Сибири как исторический источник // Народы Севера и Дальнего Востока. М.; Л., 1963. С. 343—415.
- ¹⁰Сельскому учителю о народных художественных ремеслах Сибири и Дальнего Востока: Пособие для учителя. М., 1983. С. 98—132.
- ¹¹Ларкин В.Г. Указ. соч. С. 94.
- ¹²Авrorин В.А., Лебедева Е.П. Указ. соч. С. 13—15.
- ¹³Там же. С. 14.
- ¹⁴Там же. С. 15.
- ¹⁵Там же. С. 15—16.
- ¹⁶Ларкин В.Г. Указ. соч. С. 57.
- ¹⁷Там же. С. 58.
- ¹⁸Кочешков Н.В. Головные уборы монголов XIX—начала XX веков по материалам музеев Монголии и частного собрания У. Ядамсуро-на // СЭ. 1973. № 3. С. 134—142.
- ¹⁹Способы изготовления изделий из бересты подробно описаны в указанной работе В.А. Авrorина и Е.П. Лебедевой (С. 16—17). Орочские способы несколько отличались от нижнеамурских (см.: Иванов С.В. Художественные изделия из бересты у народов Амура // Полярная звезда. 1978. № 1. С. 119—122).
- ²⁰С.В. Иванов справедливо полагает, что "тюрко-монгольскому компоненту в культуре народов Амура принадлежала большая роль, чем это можно было предполагать прежде", и что "влияние на них культуры кочевых скотоводческих племен началось за несколько столетий до образования Монгольского государства, по-видимому, еще в период киданьской империи Ляо, а может быть, и ранее" (Иванов С.В. Орнамент народов Сибири... С. 437).
- ²¹Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. М., 1974. С. 157—159; Кочешков Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX—середины XX века. М., 1979. С. 193—197.
- ²²Авrorин В.А., Лебедева Е.П. Указ. соч. С. 16.
- ²³Много таких образцов хранится в фондах Приморского краеведческого музея и ГМЭ.
- ²⁴Музей народного искусства, колл. № КП-36031 — сумочка для женских мелочей, колл. № КП-6031 — сумочка.
- ²⁵Иванов С.В. Орнамент народов Сибири... С. 378—379.
- ²⁶Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству... Гл. 2. Рис. 280. С. 406.
- ²⁷Иванов С.В. Орнамент народов Сибири... С. 406. Рис. 280.
- ²⁸МАЭ, колл. № 667-109. Сбор 1831 г.
- ²⁹Торчи К. Восточная Монголия с этнографической точки зрения. Токио, 1927 (на япон. яз.). Рис. 8.
- ³⁰Видонова Е.С. Катандинский халат // Тр. Гос. исторического музея. Вып. 8. Археологический. М., 1938. С. 172.
- ³¹Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.; Л., 1953. Табл. ХС1-2, ХСVI-2, СII.
- ³²Иванов С.В. Орнамент народов Сибири... С. 406. Рис. 280.
- ³³Там же. С. 411.
- ³⁴Там же. С. 343.
- ³⁵Шренк Л.И. Об инородцах Амурского края. Т. 2. С. 245.
- ³⁶Кочешков Н.В. Этнические традиции в декоративном искусстве народов Крайнего Северо-Востока СССР (XVIII—XX вв.). Л., 1989. С. 71—73, 118—119.
- ³⁷Авrorин В.А., Лебедева Е.П. Указ. соч. С. 55—56.
- ³⁸Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству... С. 384—385.



3. Женский свадебный халат начала XX в. Рис. Н.В. Кочешкова.

4. Зимний головной убор, простеганный на вате. ПКМ, № 920-19. Собрание К. Д. Логиновского. С. Троицкое, 1907 г.
Рис. Н. В. Кочешкова.



5. Женская наплечная накидка — часть свадебного халата начала XX в.
Рис. Н. В. Кочешкова.

6. Туесок берестяной конца XIX в. Лау-
фер В., 1902. Табл. 20— 4. Высота туеска
26 см. Рис. Н.В. Кочешкова.



8. Деревянный чернолаковый сосуд амурских
нанайцев конца XIX в. МАЭ, № 344-45-а. Разме-
ры: высота 41 см, диаметр внизу 12 см, диаметр
вверху 8 см. Фигурки медведей: 6×4×4,5 см.
Рис. Н.В. Кочешкова.



2. Женский свадебный халат из ровдуги с меховой опушкой. Вышивка, аппликация. Фрагменты орнамента. По: Белобородова К.П., 1975. Рис. И.В. Кочешкова.



1



2



3

3. Вышитые изображения бабочек на праздничной одежде ульчей. По: Иванов С.В., 1954.
Рис. Н.В. Кочешкова.



11. Подвески к поясу для женского халата. 1978—1980. Автор — О.Л. Росугбу.



12. Ковер ульчский 1970-х гг. Художественный фонд России. Рис. Н.В. Конешкова.



2. Накидка и шапочка из комплекта традиционного костюма охотника-удэгейца. Хлопчатобумажная ткань, шелк. Вышивка. Рис. Н.В. Кочешкова.



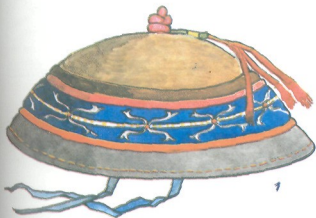
3. Шаманский халат конца XIX в. Рыбья кожа. Аппликация, роспись. ГМЭ, № 5656-151. Коллекция Е.Р.Шнейдера. Рис. Н.В.Коченкова.



4. Нарукавники приморских удэгейцев начала XX в. Шелк, шерстяная ткань. Вышивка, аппликация. ПКМ, № 354-1-а, 9872-2. Рис. Н.В. Кочешкова.



5. Коробочка круглая из бересты. Начало XX в. ПКМ, № 4511-5. Собрание В.Г. Ларькина 1955—1959 гг. Хунгарийские удэгейцы. Размеры: диаметр 27 см, высота 18 см. Рис. Н.В. Кочешкова.



2. Головные уборы: 1 — шляпа охотника-ороча конца XIX в. ПКМ, № 978-6. Коллекция П.А. Зорина, сбор 1907 г. в районе Императорской гавани. Шерстяная ткань, ровдуга. Аппликация, вышивка, плетение, простегивание. Размеры: 25 x 12 см; 2 — шляпа «апу» из бересты начала XX в. ПКМ (без номера). Сбор В.Г. Ларькина, 1959 г. Рис. Н.В. Кочешкова.



6. Коробка деревянная с берестяной крыш-
кой конца XIX в. Дерево, береста, бисер.
Роспись, аппликация. ПКМ, № 899-12. Раз-
меры: высота 23 см, диаметр 9,5 см. Рис.
Н.В. Кочешкова.



13. Современная рукавица приморских орочей.
Рондуга, хлопчатобумажная ткань, мех. Аппликация, вышивка, простегивание. Разме-
ры: 13,5 × 28,5 см. ПКМ, № 1161-2-а. Рис.
Н.В. Кочешкова.





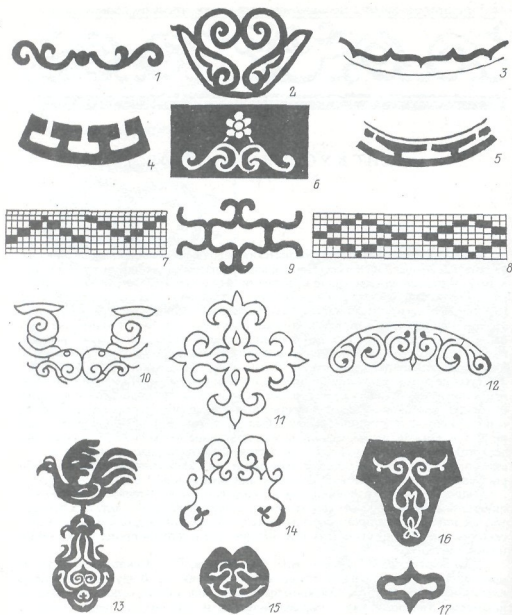
ИСКУССТВО НИВХОВ

Нивхи — единственная палеоазиатская народность, испокон веков живущая на Нижнем Амуре и на о. Сахалин (главным образом в северной его части и на р. Тымь). Нивхи — самоназвание народности, что в переводе на русский означает „человек“, а старое их название — гиляки. По данным Всесоюзной переписи населения 1979 г., их общая численность составляет 4400 человек.¹ По некоторым особенностям культуры и языка нивхи делятся на две этнографические группы — на амурских (2168 человек) и на сахалинских (2053 человека).² Предполагают, что нивхи — прямые потомки древнейшего населения Сахалина и низовьев Амура, расселенного в прошлом значительно шире, чем в настоящее время.³

Русские путешественники и ученые первыми обратили внимание на особенность нивхского языка, на своеобразие их хозяйства, материальной и духовной культуры, семейной жизни и общественных отношений. Первая научно обоснованная гипотеза об этногенезе нивхов была предложена Л.И. Шренком в середине XIX в. Он обратил внимание на изолированное положение гилякского (нивхского) языка: „Гиляки по языку не состоят ни в каком родстве ни со своими соседями, айнами или тунгусскими племенами, ни с каким-либо из народов Сибири, Северо-Восточной Азии и Северо-Западной Америки“.⁴

Вопросом происхождения нивхов интересовался Л.Я. Штернберг. По его мнению, занимаемая ими ныне территория на материке не может считаться древней, так как нивхи переселились сюда из более северных районов, близких к арктической полосе.⁵ В целом гипотеза Л.Я. Штернберга и сегодня представляет несомненный интерес.

А.М. Золотарев, М.Г. Левин, А.П. Окладников, Р.С. Васильевский и другие придерживаются автохтонной теории этногенеза нивхов.⁶ В научной литературе высказана также гипотеза об южном происхождении нивхов, основывающаяся на некоторых типологических, морфологических и лексических чертах сходства между нивхским и корейским языками. Е.А. Крейнович полагает, что, продвигнувшись на север и освоив низовья Амура и Северный Сахалин, нивхи испытали здесь сильное влияние культуры тунгусо-маньчжурских народов.⁷ Как считает Ч.М. Таксами, этнокультурные связи нивхов с тунгусоязычными группами создали условия для взаимного обогащения и обоюдного влияния этих культур, что привело к образованию новых групп сложного этнического состава. В основу некоторых из них легла культура оседлых рыболовов. Возможно, локальные группы аборигенов составляли основу образования новых этнических групп на Нижнем Амуре и на Сахалине из среды тунгусов, а могло быть, что существенную роль в этом процессе играли диалектные особенности языка нивхов. Бесспорно одно — нивхи были носителями классической рыболовецкой культуры и культуры морского зверобойного промысла в бассейне Нижнего Амура, на Охотском



1. Орнамент нивхов на изделиях из мягких материалов: 1, 3, 6 — узоры в вышивке, ГМЭ, № 2913-118, МНИ (без номера); 2 — рельефный узор на куске нерпичьей кожи, МАЭ, № 1764-91; 4—5 — узоры на бересте, НКМ (без номера); 7—8 — узоры в вышивке цветными нитками и волосом. По: Шренк Л.И., 1899. Табл. 24; ГМЭ, № 2814-117; 9 — узор на бересте, ГМЭ, № 2913-70; 10—12 — узоры на берестяных шаблонах, ГМЭ, № 3586-29; 13 — узор с изображением птицы на халате, НКМ (без номера); 14 — трафарет для вышивки, НКМ (без номера), 15—16 — узоры для украшения рукавиц. По: Таксаи Ч.М., 1970. Рис. 21; 17 — фигурная скобка-узор для украшения берестяных изделий. Таблица составлена автором по материалам его экспедиций, по коллекциям музеев литературным источникам.

побережье и на Сахалине. В историческом прошлом это население, жившее оседло, занимало обширную территорию, но культура предков нивхов развивалась в контакте с культурами народов, расселенных на Охотском побережье, в Цент-

ральной и Юго-Восточной Азии. Вследствие этого этнический облик нивхов изменялся, но в своей основе они сохранили характерные черты своеобразной культуры рыболовов и морских зверобоев. Это дает право считать нивхов наследниками древней неолитической культуры Нижнего Амура и о-ва Сахалин.⁸

Тесные связи с народами тунгусо-маньчжурского культурного мира наложили, естественно, свой отпечаток и на всю культуру нивхов, в том числе на их народное декоративное искусство.

Работы многих исследователей — Л.И. Шренка, Л.Я. Штернберга, Б. Лауфера, Е.Р. Шнейдера, С.В. Иванова, Ч.М. Таксами, П.Я. Гонтмахера,⁹ а также коллекции ряда местных и центральных музеев дают достаточно полное представление не только о народном декоративном искусстве нивхов в целом, но и позволяя-ет выявить в нем этнические традиции.

Роль женщины в нивхском искусстве всегда была преобладающей. Именно женщины украшали орнаментом одежду, обувь, головные уборы, рукавицы, постельные принадлежности, берестяную посуду. В основном женщины наносили орнамент на изделия из мягких материалов. Мастерицы, как заметил Ч.М. Таксами, находили свой подход для каждого изделия, учитывая природные свойства, цвет, фактуру, гибкость и эластичность пошивочных и отделочных материалов (рис. 1). Они удивительным образом подбирали к ним мотив орнамента и цвет, нередко достигая замечательных декоративных эффектов.¹⁰

Нивхские мастерицы широко использовали в своем искусстве различные природные материалы — рыбу и тюленью кожу, бересту, а позднее — различные ткани.

Многие предметы быта: одежда, обувь, рукавицы и другие делались из специально приготовленной кожи различных рыб. Как правило, все эти предметы богато орнаментировались. Чаще всего узоры из рыбьей кожи приклеивали к основе и пришивали нитками из сухожилий или из крапивы. Применялись также аппликация и мозаика окрашенными и неокрашенными кусочками рыбьей кожи.¹¹

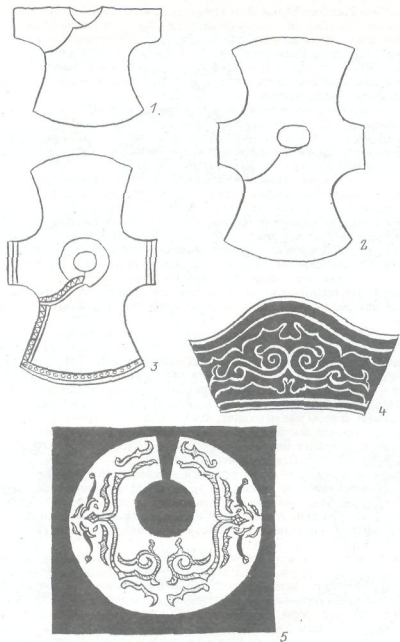
С.В. Ивановым было замечено, что раскраска рыбьей кожи была довольно редким явлением. В этом нивхи отличаются от своих тунгусо-маньчжурских соседей — ульчей, орочей, нанайцев, удэгейцев и др. А вот применение техники меховой мозаики сближает нивхское искусство с искусством эвенков и эвенов, а также народов Крайнего Северо-Востока Азии.¹²

У нивхов существовала очень интересная этническая традиция — отличное знание различных способов украшения предметов быта кусочками собачьей, нерпичьей, оленьей, лосиной шкуры, которые мастерицы прокладывали между швами меха. Иногда они, так же как и ороки, негидальцы и эвенки, между кусочками меха прокладывали узкие полоски цветного сукна (чаще всего, красного цвета).¹³

С середины XIX в. в женском искусстве нивхов возникла новая традиция — широкое распространение и применение мастерицами различных тканей для пошива одежды, рукавиц, одеял и т. п. (рис. 2—4). Большинство семей предпочитало приобрести гладкую однотонную материю. На изделия из этого материала они наносили различные узоры или обшивали их кантом из материи другого цвета, или вышивали цветными нитками прямо на «фоне» материала украшаемого предмета, в других вещах стали делать накладные узоры, вырезаемые из материи по берестяным трафаретам, образцы которых бережно хранились мастерицами.¹⁴ Традиционная одежда нивхов состояла из распашного халата с поясом, капорообразного головного убора, обуви, сшитой из рыбьей кожи и нерпичьей шкуры, и различных дополнений к одежде в виде нарукавников, наушников, рукавиц и ноговиц, сумочек, кисетов, амулетов и других подвесок к поясу халата.

Рассмотрим традиционные предметы одежды и ее дополнений, представляющие известный художественный интерес и эстетическую ценность.

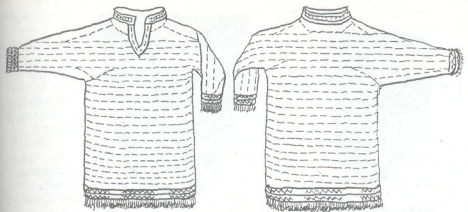
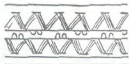
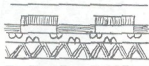
Еще в конце XIX в. у нивхов бытовали халаты, сшитые из рыбьей кожи. Сахалинские нивхи называли такие халаты *выскыл*, материковые — *чурк*. Эти ха-



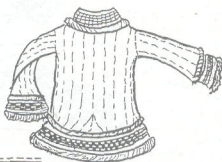
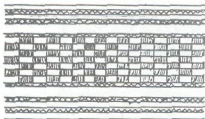
2. Образцы украшения женского халата нивхов: 1—3 — выкройка; 4—5 — узоры на воротах.
По: Таксами Ч.М., 1970. Рис. Н.В. Кочешкова.

латы обычно носили весной, летом и в начале осени. По данным П.Я. Гонтмахера, сахалинские нивхи для их изготовления употребляли кожу сазана и кеты, а амурские нивхи предпочитали кожу сазана.¹⁵

Эти халаты иногда были подлинными произведениями искусства. Е.А. Крейнович наблюдал в 1927 г. на Сахалине такую сцену: „Одна из нивхинок поднялась с нижнего края нар и подошла к женщинам, играющим на бревне. В руках



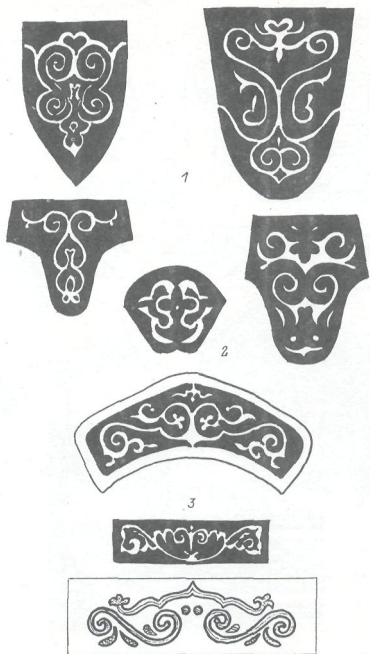
1



2

3. Образцы традиционной нивхской одежды конца XIX—начала XX в.: 1 — рубаша и фрагменты орнамента на воротнике, подоле и рукаве. МАЭ СГГУ, № 4335; 2 — кофта, фрагменты орнамента на долах и украшение швов кисточками. МАЭ СГГУ, № 4334-2. По: Каталог этнографических коллекций Музея археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета, 1979. Рис. Н.В. Кочешкова.

ее был какой-то сверток. Когда она его развернула и стала что-то надевать на себя, я увидел, что это выскыл — халат, сделанный из рыбьей кожи, удивительно красиво орнаментированный... На спине ее халата был узор такой красоты, от которого даже взыскательные к украшениям европейки пришли бы в восторг".¹⁶



4. Образцы украшения традиционных нивхских рукавиц XX в.: 1 — украшения тыльной части; 2 — украшения большого пальца; 3 — украшения кragи. По: Таксами Ч.М., 1970. Рис. 21.

Великолепный нивхский халат из рыбьей кожи бережно хранится в фондах Музея археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета (колл. № 1667, длина халата 107.7 см). Он сшит из белых рыбьих кож и имеет широкий запах левой полы на правую. Халат — отрезной в талии, на его спинке — декоративный шов, а в нижней расширенной части стана 9 клиньев. Ворот и

кромка верхней части левой полы красиво обшита полоской зеленой кожи, ниже по краю полы проходят две полосы кожи — желтая и синяя. У ворота и немного ниже на левой поле пришиты медные пуговицы, на правой поле — петли из рыбьей кожи. На кромке подола нашита полоса желтой кожи, на ней узкая полоска кирпичного цвета. На обшлагах декор в виде синей и желтой полосы. Очень красиво и оригинально декорирована спинка халата — здесь и аппликации из рыбьей кожи в виде стилизованных завитков, 3-образных фигур, и изображения в виде рыб, петухов, причудливых по форме спиралей. Уникальность этого халата — и в давности его изготовления: он поступил в Музей еще до 1888 г.¹⁷

Один из халатов, которые можно увидеть в Сахалинском областном краеведческом музее (колл. № 92-7, длина халата 116 см), особенно привлекателен утонченным рисунком орнамента и изяществом расцветки. Этот праздничный халат шит тонкими сухожильными нитями из хорошо подобранных кусочков рыбьей кожи. Ее охристо-золотистый цвет удачно сочетается с узорами-аппликациями, также вырезанными из рыбьей кожи. Декор халата — парные спирали, заключенные в своеобразный пальметтообразный узор. На спинке халата и вокруг ворота изображены парные спирали с завитками по бокам. Такие халаты, передававшиеся по наследству от матери к дочери на протяжении 5—6 поколений, не теряли своей мягкости и свежести.¹⁸

В середине XIX в. Л.И. Шренк встречал гилячек, одетых в шубы из благородного меха — соболя, выдры, лисицы, видел девушек в собачьих шубах *ок* с узкими воротниками из лисьего меха. Такой воротник охватывал шею, от него спускались на плечи и на грудь два длинных конца, вышитых стеклянными бусами и бисером.¹⁹

На халатах, которые нивхские женщины и девушки носили в летнее время, был широко представлен зооморфный орнамент, но он был настолько стилизован, что его основа и содержание рисунка угадываются ныне с большим трудом. На вопрос, что послужило основой зооморфного узора на халате, одна мастерица из с. Кальма отвечала: „Тут не просто одна рыба, тут все наши рыбы”.²⁰

Матерчатый халат конца XIX—середины XX в. называется у нивхов *пухт* и имеет покрой кимоно. При этом покрое из одного полотнища широкой ткани, сложенного поперек, мастерица выкраивала спинку халата, всю левую полу, верхнюю часть правой полу, плечевую часть рукавов. Рукава (*уыр*) при этом делались цельнокроеными, а не вшивными. Их надставляли другим материалом — *ырш*. Халат окаймляли вокруг ворота *озо*, по левой поле и по подолу широкой полосой материи иного цвета. На подоле по кайме в качестве украшений нашивали ряд мелких пластинок. Длинный халат запахивался на правую сторону и застегивался сбоку с помощью 4 мелких шаровидных пуговиц *улз*. Для зимнего времени шили халат утепленный: между слоями ткани прокладывали тонкий слой ваты и прошивали на машинке или вручную.²¹

По традиции особенно красиво и богато украшались праздничные матерчатые халаты. Мастерицы любили украшать ворот, левую полу, спинку халата и обшлага рукавов кружевом, расшивать по вороту стеклярусом. Некоторые мастерицы пришивали к халату небольшой стоячий воротник с округленными концами. В старину вдоль халата пришивали металлические ажурные украшения *выч*.²² Эти ажурные украшения, а также раковины различной формы в настоящее время представляют собой большую редкость, и, как сообщает Ч.М. Таксами, они обычно перешиваются со старых халатов на новые, передаются по наследству от матери к дочери и хранятся весьма бережно как уникальная ценность.²³

До сих пор нивхи-мужчины сохранили в быту древнюю специальную защитную поясную одежду *коск*, надеваемую сверх верхнего платья.

Это юбка-передник, сшитая из нерпичьей шкуры. Верхняя часть ее обычно надставлена двойной полосой из рыбьей кожи, ткани или нерпичьей шкуры другого цвета с продернутыми в нее ремнями. Полоской из нерпичьей шкуры окайм-

ляют и нижние края юбки. Для этой одежды подбирают красивую шкуру с крупными пятнами — *алпалак ныр*.²⁴

В Томском музее хранится старинная нивхская юбка длиной 102 см и шириной около 3 м (колл. № 4334-1). Она склеена из рыбьих пузырей, имеет мелкие складки у пояса и украшена в швах кисточками из зеленых и красных ниток. На кромке подола и немного выше неизвестная мастерица нашила ленты красной бумаги с полосками черного и светлого меха. К концам шнура из рыбьих пузырей она пришила светлые завязки — ленточки из ярко-белого полотна. В комплекте с этой юбкой в этом же музее хранится кофта, так же склеенная из рыбьих пузырей, на белой бязевой подкладке и приталенная (колл. № 4334-2, длина 63 см). На спинке кофты имеется шов. Полы соединяются крючками и петлями. Рукава втачные, в виде раструбов. В швах вставлены кисточки из зеленых и красных ниток. И полы, и низ кофты, и концы рукавов, и ворот красиво обшиты аппликациями из меховых полосок и оторочены мехом котика, отделаны прошивками из разноцветных птичьих перьев.

Интересно, что эти традиционные юбки и кофты нивхи носили не ради украшения, а лишь для предохранения шубы от истирания и порчи при сидении на льду, снегу и т. д. И можно себе представить, каким же великолепным был сам зимний костюм нивха-рыбака! По этому поводу Л.Я. Штернберг писал: «Зимний костюм очень эффективен. Затянутый в талии в черную собачью шубу, на темном фоне которой мягко выделяется нежно-серая юбка из шкур молодых тюленей, в сапогах с узкими носками, изящно сшитыми, в шапке из лисьих лапок с наушниками, в меховых перчатках, закрывающих рукава, — гиляк производит изящное молодцеватое впечатление».²⁵

Составной, неотъемлемой частью нивхской одежды являлся пояс *виовс*. Как известно, и летом, и зимой нивхи обязательно подпоясывали свою одежду. Это утиляло ее и делало удобной при физической работе, к тому же мужчины подвешивали к поясу нож, кисет, трутницу в виде мешочка; а также цепочки с подвешенным к поясу шилом для прокалывания отверстий в коже, распутывания узлов и чистки табачной трубки. А старики подвешивали к поясу еще и кабаньих зуб или клык, кусочек рога оленя и другие предметы.²⁶

Прежде пояс изготавливали чаще всего из нерпичьей шкуры (МАЭ, колл. № 138-71, 202-68), реже сплетали из полос холста и разноцветного сукна (МАЭС, колл. № 4672). Особенно красив был пояс, сплетенный из холста и разноцветного сукна. Он обшивался синей тканью, а на концах его пришивались ровдужные завязки. К поясу прикреплялась ажурная пряжка, к которой в свою очередь подвешивались на ремешках железное кресало, кожаный четырехугольный подсумок с загнутыми внутрь углами, костяная полая орнаментированная трубка, полая внутри поделка из кости с затычками с обоих концов и украшенная орнаментом, медная бляшка, мешочек из ткани с фигурным верхом, обшитым кожей, изогнутая железка.

Женщины также подпоясывали свою одежду кушаком. Как и мужчины, они подвешивали к поясу нож, кисет и другие предметы, необходимые на промыслах и в пути.²⁷ Кроме того, бытовали и другие подвески к женскому поясу. Так, например, старинный нивхский экспонат из фондов МАЭС (колл. № 1730) содержал еще и такие подвески, как кожаная рукавица однопалая, кружок из бересты, округлый кусок бересты с округлыми выступами по краям и отверстиями в середине, фигурка птицы из рыбьей кожи, наполненная ватой. По данным дарителя этой коллекции И.П. Кузнецова (в 1890 г.), указанные предметы были связаны ремешком из рыбьей кожи и подвешивались к поясу в качестве амулета.²⁸

Богатством и красочностью орнаментальных мотивов отличались традиционные головные уборы нивхов (рис. 5—6). Это было замечено еще Л.И. Шренком в середине XIX в. Им были описаны некоторые женские и мужские головные уборы и приведены их зарисовки.²⁹

Судя по этим зарисовкам, будничная шапка *т,улф пак* (буквально «зимняя

шапка") несколько напоминала шлем. Макушка шапки приподнята и украшена кокардой из шнурков, удлинена с боков и сзади для защиты затылка и ушей. Внутренняя сторона подбита лисьим мехом, наружная — сукном. Вся шапка окаймлена, кроме того, мехом речной выдры.³⁰ Такие шапки были широко распространены почти у всех тунгусо-маньчжурских народов. Этот головной убор С.В. Иванов убедительно определил как тюрко-монгольский элемент культуры народов Амура.³¹ Сравнительно-сопоставительное исследование головных уборов монголов XIX—начала XX в. и народов Амура показало также, что плетеный шарик на вершине головного убора идентичен такому же шарiku как у монголов, так и у нанайцев, ульчей и нивхов.³² Сходство головных уборов степных кочевников-скотоводов Центральной Азии и народов Амура — еще одно убедительное свидетельство их давних и многолетних этнокультурных контактов.

Более нарядный головной убор — *чарп пак* (буквально „шелковая шапка“) нивхские женщины и девушки надевали, отправляясь в гости в другие селения. Этот головной убор обшивался сверху китайским шелком разного цвета. От вышеописанной эта шапка отличалась только тем, что была несколько приподнята на макушке и ниже спускалась на затылок и уши. Внутри она тоже подбивалась лисьим мехом, а сзади и с боков окаймлялась мехом речной выдры.³³

Поверх наушников *тапайс*, которые будут описаны ниже, нивхи надевали большую, охватывающую всю голову меховую шапку *мозинпак*. У тульи этой шапки делали прямые края, к которым пришивали две тесьмы для завязывания под подбородком. Такую зимнюю шапку шили из двойного меха: наружный покров — из тюленьей шкуры или из кусочков различных шкур, подобранных с большим вкусом, а внутреннюю сторону подшивали мехом лисицы, белки, соболя. Снизу тулью шапки окаймляли длинным собачьим мехом белого цвета, что придавало шапке очень нарядный вид (МАЭ, колл. № 202-58, 59, 60).

В фондах МАЭС хранится нивхская шапка, сшитая из хлопчатобумажной материи и простеганная наподобие монгольской. Верх ее серый, а подкладка — голубая. Тулья шапки круглая, переходящая в большие наушники и в выступающую в виде треугольника затылочную часть, к которой пришиты две красные ленты. На наружной части тульи и наушников нашито 12 белых пуговиц, окруженных бисером (колл. № 1669. Высота 32 см, диаметр 14 см, изготовлена до 1888 г.).

Описанные головные уборы бытовали у нивхов повсеместно еще в 30-е годы. В настоящее же время их уже нигде не носят.³⁴

Как уже отмечалось, в холодное время года нивхи носили наушники, которые сшивались, как правило, из двух слоев хлопчатобумажной темной ткани, имели полукруглую форму, подбивались мехом и пришивались к наlobной повязке. В нижней части наушники имели крепкие жильные или шелковые вязки. Снаружи наушники расшивались цветными нитками, их узор состоял из причудливых завитков и стилизованных изображений рыб.³⁵

До сих пор у нивхов бытуют национальные рукавицы *вамк*. Они имеют прорезь в крае около кисти руки. Прорезь почти всегда бывает прикрыта клапаном и служит для того, чтобы можно было просовывать через нее руку, что практически очень удобно при ловле рыбы, во время охоты и при езде на нартах. Но большинство нивхов повседневно носят рукавицы без прорези в крае.³⁶ В своей монографии Ч.М. Таксами привел многочисленные образцы орнамента для рукавиц, выделив украшения тыльной части, украшения большого пальца и краги.³⁷ Интересно, что в декоре рукавиц нивхи широко использовали мотивы растительного орнамента и даже по характеру того или иного узора мастерицы могли определять, принадлежит он нивхам или нет. Дело в том, что, изображая строго определенные растения, игравшие в прошлом какую-то роль в жизни нивхов, они могли отличить их от растений в других орнаментальных украшениях, в которых, как категорически утверждает Ч.М. Таксами, присутствовали иные растительные мотивы, нехарактерные для нивхского народного декоративного искус-

ства.³⁸ С таким категорическим утверждением Ч.М. Таксами согласиться все-таки трудно, так как имевшие место в орнаментике нивхов растительные мотивы — позднего происхождения, и их следует рассматривать как результат культурных контактов нивхов с пришлым русским населением Приамурья и Сахалина. К тому же эти мотивы, о которых говорит Ч.М. Таксами, настолько стилизованы, что порою их трудно отличить от зооморфных мотивов или же просто от геометрических. В одной из последних своих статей С.В. Иванов предупреждает исследователей орнамента от излишнего увлечения номинативизмом. Неудачными бываюи иногда попытки отдельных авторов раскрыть семантику народных узоров, выявить смысл и значение отдельных орнаментальных мотивов. Некоторые авторы, как считает С.В. Иванов, полностью отрицают геометрический орнамент как таковой, для них каждый узор — это пусть стилизованное, но все же изображение. На этой почве возникают самые неожиданные интерпретации народных узоров, не имеющих под собой никакой научной основы.³⁹

Рассмотрим несколько нивхских рукавиц.

Рукавица из фондов МАЭС (колл. № 1684, длина 35 см, ширина 18 см) сшита из синей ткани, ниже напалечника имеется полоса светлой ткани, а вся ладонная часть рукавицы сшита из кожи. С наружной стороны напалка имеется отверстие, прикрытое клапаном. Внутренняя часть вещи отделана мехом собаки. Скрамная вещь повседневного нивхского быта украшена аппликациями из рыбьих кож и вышивкой с изображением фигурных скобок, пальметок, рыб.

Рукавица из коллекции Л.И. Шренка еще красивее. Сшитая из черной блестящей и гладкой материи, она имеет ниже наплечника широкую голубую полосу, окаймленную золотыми нитями. Вся тыльная поверхность рукавицы украшена вышивкой ярко-зеленой и ярко-красной рельефными нитями-швами. Узор из выходящих завитков — строго симметричен. В композиции узора легко угадываются мотивы „рогового орнамента“ („парные рога“), что говорит об историко-культурных связях народности с кочевыми скотоводческими племенами и народами. Рукавица запоминается своею образностью, яркой декоративностью, композиционной завершенностью, и все это достигнуто весьма скупыми технико-художественными средствами (рис. 7).

Почетное место наряду с рукавицами и верхней одеждой в целом занимала национальная обувь нивхов — *ки*, шившаяся преимущественно из рыбьей кожи и нерпичьей шкуры. Нивхи Сахалина шили свою обувь только из нерпичьей шкуры и называли ее *мыньдх ки*. В качестве подстилки внутрь обуви клали сухую траву *киур*. Носили такую обувь с чулками из собачьего меха — *тохто*. В своей традиционной обуви нивхи свободно переносили суровые морозы, сопровождаемые ветрами и метелями.⁴⁰

Женская обувь (*момск*), которую шили из обработанной мягкой шкуры сивуча, имела оригинальную форму. Ее поршень выкраивали и шили с крючкообразным носком. Сам поршень *ныньк* выкраивался обычно из одного куска кожи. Передняя часть поршня пришивалась сборками к носку, выкроенному в виде треугольника.

У нивхов бытовала еще и другая женская обувь — *найндтурук*. Ее поршень также выкраивался из кожи сивуча. При этом носок, представлявший собою два фигурно вырезанных кусочка кожи, сшивали с поршнем сбором. Фигурные вырезки *коти рыч ныньк* бывали хорошо обработанными, их верхняя часть декорировалась тисненым орнаментом. Голенище к этой обуви также шили из нерпичьей шкуры и материи. Эта старинная обувь, по сообщению Ч.М. Таксами, до сих пор еще бытует среди нивхских женщин полуострова Шмидта на Сахалине.⁴¹

Бытовала у нивхов и обувь типа бурок *тохто*. Шили ее из нескольких слоев грубой материи, между которыми прокладывали вату. Выкройка состояла из двух основных частей — голенища с головкой, сшиваемой из двух половинок, и подошвы. Нередко к такой обуви пришивали кожаную подошву *нызыл*. Верх голенища имел фигурный вырез — спереди выше, сзади ниже, и вся эта часть

очень богато орнаментировалась. Эту обувь нивхинки носили как дома, так и на улице. Ч.М. Таксами полагает, что этот тип обуви вошел в быт нивхов сравнительно недавно, в начале XX в.⁴²

У нивхов Северного Сахалина бытовала зимняя обувь *вымкто ки*, которую они шили из кожи осенней кеты, а также из кожи ленька или шуки. Свообразного края поршень мастерицы сшивали спереди сбором. К поршню они пришивали широкое голенище, верх которого стягивался ремешками.

Мужская традиционная обувь *утку ки* имела довольно своеобразный внешний вид. Для ее поршня использовали кожу сивуча. Передняя часть загибалась кверху благодаря сшиванию сбором с передней частью, которую нивхи называли *пыньк* (лицо). Затем к поршню пришивали носок, состоявший из двух небольших треугольных кусочков кожи. Голенище шилось из трех полосок шкуры, причем передняя его часть подбиралась из шкуры светлой пятнистой нерпы *пыли*. По бокам ее располагали более темную часть, спинную. Верхняя часть голенища заканчивалась узкой и более темной полосой меха. На ней вырезали орнамент из треугольников.⁴³

Под влиянием тунгусских народов нивхи изготавливали также унты, или торбасы, которые носили ежедневно, но не на промыслах. Голенище мужских и женских торбасов, особенно отвороты, украшали вышивкой из цветных ниток. Среди орнаментальных мотивов преобладали геометрические и растительные. Колорит декора, составленный из красного, желтого, оранжевого цветов, отличался чрезвычайной теплотой и яркостью.

По данным П.Я. Гонтмахера, великолепные, со вкусом украшенные женские торбасы были представлены в 1967 г. на Выставке декоративно-прикладного искусства в г. Хабаровске. Серебристо-серый цвет нерпичьей шкуры, из которой были сшиты эти торбасы, эффектно сочетался с темно-синим рисунком орнамента: плавные, но энергичные линии слагались в стройный узор с преобладанием парных спиралей, а также различных завитков и ответвлений. Узоры были вышиты шелковыми нитками ярко-желтого, бордового, голубого цветов. Темная полоса на голенище с обеих сторон была красиво оконтурена узенькими полосками светло-лимонного цвета.⁴⁴

Важным элементом нивхской традиционной одежды являлись нарукавники *торпас*. Ими обертывали несколько раз рукава у кисти. Зимой нарукавники защищали руки от ветра и снега, утепляли одежду, а летом ими стягивали слишком широкие концы рукавов, защищая руки от гнуса и мошки. Большой интерес представляли женские нарукавники, особенно праздничные. Несколько очень красивых нарукавников находится в фондах МАЭ (колл. № 344-26/2-а, в; 1764-31/2). Шились они, как правило, из широкой полоски кожи или широкой тесьмы и богато украшались вышивкой.⁴⁵ Великолепные по декору нарукавники начала XX в. хранятся в фондах Сахалинского областного краеведческого музея (колл. № 3100, размеры: 46,8 × 10,1 см). Они сшиты из полос ткани черного цвета и обшиты узкими полосками ткани желтого и красного цветов. Орнаментированные концы их закруглены, к ним пришиты завязки. По черному гладкому, блестящему фону красиво пробегает симметричный по композиции орнамент, состоящий из двух больших парных спиралей, очень напоминающих рога и побеги трилистника. Узоры расшиты яркими шелковыми нитями золотистого, ярко-красного, зеленого и голубого цветов.

По-иному решена композиция детских нарукавников из фондов этого же музея (колл. № 1194-4, размеры: 22,4 × 8,7 см). Их украшают по всей длине продольная полоса светло-зеленого цвета и пробегающая по ней „волна” — зигзагообразный узор, полученный из ярко-красного шелкового шнура. Наружавники окантованы узкой полоской ткани красного цвета. Нижняя концевая часть нарукавников орнаментирована ярко-желтыми спиральными узорами, почти сплошь покрывшими черный блестящий фон. По рисунку орнамент представляет собою ту же парную спираль, но увенчанную узором в виде фигурной скобки.

Но вернемся к нарукавникам середины XIX в., привезенным в МАЭ Л.И. Шренком. Это — подлинные произведения народного декоративного искусства нивхов. И хотя от времени их цвет несколько поблек, они и сегодня радуют глаз гармонией цветовых отношений, чистотой декоративной отделки, соразмерностью пропорций формы и декора, своею художественною законченностью, неповторимостью, запоминающимся образным строем. Особенно красив их декор. Конец одного нарукавника украшен узорами, составленными из различных комбинаций парных спиралей, увенчанных четырехлистной розеткой. Конец другого нарукавника орнаментирован геометрическими узорами в сочетании с парными спиралями в центре декоративной композиции. Даже завязки этих нарукавников — не просто шнурки, а художественно сплетенные из очень тонких нитей и шнурочков декоративные ленты (в одном случае голубая лента с розовой узкой полосой посередине, а в другом — пестрая, строящаяся на повторении розовых, желтых и охристых узеньких полосок, каждая из которых украшена еще и очень тонкими черными зигзагообразными линиями).⁴⁶

У нивхских мастериц существовала древняя этническая традиция — при изготовлении обуви, рукавиц и других изделий из кожи или шкуры использовать довольно прочные нитки собственного изготовления из волокон крапивы и из сухожилий собак и других животных. Эти нитки женщины умело скручивали обычно в зимнее время. И, как заметил Ч.М. Таксами, „более прочных ниток пока нет, им уступают даже капроновые“.⁴⁷

Хорошим дополнением традиционного костюма нивхов были оригинальные по своей форме и по декору сумки из рыбьей кожи *понтк*, кисеты для табака *тамх х:онтк*, мелкие сумочки-кошельки, подвешивавшиеся обычно к поясу на халате (рис. 8—9).

Заслуживают внимания две очень красивые сумки из рыбьей кожи, хранящиеся в фондах Сахалинского областного краеведческого музея — колл. № 92-13 (размеры: 24 × 35 × 4 см) и № 96-6 (размеры: 32,4 × 22 × 2,2 см). Эти сумки снабжены клапанами-крышками с закругленными нижними углами. И клапаны, и сама лицевая сторона этих сумок сшиты из рыбьей кожи, из разноцветных тканевых полосок, с использованием кусочков меха.

На клапане первой сумки, имеющей зеленовато-охристый цвет обработанной и старой от времени рыбьей кожи, красиво вытеснена крупная розетка, составленная из двух парных спиралей с ромбиком посередине. Вся поверхность сумки украшена аппликацией — треугольниками, вырезанными из рыбьей кожи более темного цвета.

Другая сумка выглядит еще более нарядной, праздничной. Ее ярко-желтая поверхность украшена аппликациями — кожаными кусочками светло-коричневого тона, а клапаны декорированы еще и темно-коричневыми кожаными квадратами, треугольниками и кистями пушистого и гладкого меха выдры. Сама поверхность этой сумки опущена светло-коричневым, почти золотистым собачьим мехом. Даже ремешок, за который сумка подвешивается к поясу, представляет собою декоративную узкую тканевую ленту, украшенную по всей своей длине геометрическим вышитым орнаментом-плетенкой, как бы сотканной из очень тонких прямых линий светлых тонов.

Внешне очень просто и скромно выглядит на первый взгляд маленькая сумочка для хранения предметов рукоделия (СОКМ, колл. № 2991-6, размеры: 24 × 12 × 4,5 см). Ее форма — оригинальна: нижняя часть сумочки является скругленным тупым углом, а клапан-крышечка имеет внизу форму полукруглости. Теплая охристого цвета сумочка выполнена из хорошо обработанной рыбьей кожи и окантована по бокам и внизу темно-коричневой материей, а полукруглые клапана опущены собачьим мехом. Поверх этой опушки мастерица поместила полукруглые зеленовато-охристой кожаной полоски, окаймленной в свою очередь очень светлой сухожильной нитью. Это тот случай, когда вещь, совершенно не украшенная орнаментом, тем не менее является художественно за-

конечной — здесь работают только изысканно красивая форма предмета и цветовые сочетания рыбьей кожи, меха собаки, сухожильных нитей.

Зато сумочка-кошелек (СОКМ, колл. № 1194-31, размеры: $8 \times 9,7 \times 2$ см) выглядит исключительно торжественно, празднично, ярко. Она имеет форму несколько вытянутого полукруга, с прямой верхней частью. Ее клапан полностью слит с самой формой сумочки. По черной матерчатой основе, окаймленной ярко-красной узкой полоской ткани, мастерица вышила золотистой и красной нитями крупную 3-образную парно-спиральную розетку с ромбиком посередине. Ремешок-подвеска имеет два латунных колечка с крестообразными спицами и кружком в центре каждого из них. Завершается этот удивительно красивый ремешок пуговицей-бляшкой, сделанной из позолоченной меди.

Среди малоизученных предметов материальной культуры нивхов большой интерес представляют традиционные подголовники *мот*, иногда ошибочно называемые подушками. По традиции, мягким подголовникам придавалась форма четырехгранной призмы, концы которой имели обычно квадратную форму. Многие из этих подголовников интересны и в художественном отношении: они разнообразны по материалу и орнаментике, сохраняющей национальные особенности.

Один из таких подголовников подробно описан П.Я. Гонтмахером.⁴⁸ Подголовник, виденный им в с. Чир-Унвд, был изготовлен из белой бязи и внутри набит травой, что придавало ему форму валика. Орнамент, расположенный по боковым сторонам подголовника, составили большие 3-образные фигуры, выполненные в технике аппликации и своеобразно между собою соединенные.

В коллекции художницы Е.К. Эвенбах, собранной во время ее творческих поездок на Нижний Амур в 1934—1938 гг., имелся образец аппликации для боковинки нивхского подголовника работы мастерицы Нюры Канин из с. Кальма. Это — квадратик белой бязи, украшенный аппликацией темно-голубой, красной и черной ткани, обшитой белой каймой (размер всей заготовки для подголовника: 17×17 см). Причудливые завитки спиралей и рогов расположены в очень строгой геральдической композиции, рисуя своими очертаниями и чередующимися цветовыми пятнами красивую и своеобразную розетку. Исполняя этот орнамент, мастерица использовала трафарет-шаблон, вырезанный ею из бересты. По данным Е.К. Эвенбах, у каждой женщины раньше скапливалось много таких шаблонов, и она всегда имела возможность выбрать наиболее подходящие из них для того или иного назначения. Трафарет нашивался на материал, обшивался нитками и снимался, оставляя узор, оконтуренный швом. Иногда трафарет приклеивали осетровым клеем или пришивали к подголовнику и целиком заполняли нитками. Получалась как бы выпуклая вышивка. Часто орнамент раскрашивали красками. Набор узоров, сам по себе довольно значительный, еще более разнообразился благодаря все новым и новым их сочетаниям.⁴⁹

Интересными в художественном отношении были и традиционные куклы *нэнкк*, которыми играли только девочки. Их делали обычно из лоскутков материи, бересты, бумаги. У каждой куклы было несколько бумажных халатиков разного покроя и спальные принадлежности — подушка (подголовник), коврик (подстилка), одеяльце, которые обычно богато орнаментировались. Плоские халатики редко надевали на куклу, чаще приставляли их сзади. Куклы изображали как мужчин, так и женщин.

На кукле-женщине *рианкк нэнкк* было платье из хлопчатобумажной ткани или халатик такого же покроя, как у нивхских женщин. По воротнику, рукавам и подолу пришивались темные полосы, которые иногда орнаментировались. Куклы-женщины непременно имели по две косы, аккуратно сплетенные из черных ниток. Некоторым куклам надевали серги из бересты, другие украшения. Куклы *аз мыт нэнкк*, изображавшие мужчин, были также одеты в халаты, но уже без украшений.⁵⁰ Оригинальные куклы создавали еще в начале 30-х гг. нивхские мастерицы Ивлюк, Каудик и Лоски в с. Мочала. Богатейшую

коллекцию нивхских кукол — около 30 экспонатов — сумела собрать Е.К. Эвенбах и показать ее в 1959 г. в Ленинграде на выставке „Искусство народов Амура“.⁵¹

В этой коллекции все нивхские куклы были плоские, объемной делали только голову. Туловище делалось из бумаги, руки и ноги отсутствовали. У кукол-мужчин была одна длинная коса, у замужних женщин и у девочек две, но у девочек они были перевязаны тесьмой, с подвеском. Орнамент на кукольной женской одежде подражал подлинным узорам бытовых предметов. Преобладала аппликация. Вырезанный узор мастерица накладывала на материю разного цвета, создавая так называемый полихромный фон.⁵²

Береста являлась одним из древних материалов женского искусства нивхов. Мастерицы умели изготавливать украшенные орнаментом различные по форме и по размерам чумашки, коробки, сосуды, ведерки, другие предметы домашнего быта.

Один из древних способов украшения берестяных изделий — тиснение. Нивхинки рисовали тисненные узоры на бересте специальным ножом *лэтуш тьякко*. Это — костяной нож с большим деревянным черенком, конец которого скошен, специально приспособлен для разглаживания бересты. Тиснение производилось на фигурной дощечке *хитурин*, на которой женщины занимались и раскроем одежды, и резьбой по бересте.⁵³

Распространено было и украшение берестяных изделий резьбой. Обычно какой-либо предмет, сделанный из двух слоев бересты, украшали орнаментом, который вырезали на наружном слое. Чтобы этот орнамент выделялся цветом, для наружного слоя мастерицы подбирали более темную бересту. Так украшались коробки, туеса и другие сосуды.⁵⁴

Широкое применение в традиционном искусстве нивхов находила и аппликация по бересте. Узоры из бересты пришивались к украшаемому предмету нитками из сухожилий или крапивы. Существовала и так называемая вышивка по бересте, основным инструментом для которой служило шило *плалгоши* с острым концом. Вышивка производилась словыми корешками, предварительно специально обработанными.⁵⁵

Нивхские мастерицы издавна умели изготавливать из бересты также оригинальные в декоративном отношении летние мужские конические шляпы *токко х:акк*. Для их изготовления нивхинки предпочитали бересту особенно красивой текстуры, мягких светло-охристых тонов. На таком фоне наиболее четко и выразительно читается накладной орнамент из бересты, который предварительно красили в красный и черный (изредка — в синий) цвета.⁵⁶ А для прочности берестяную основу шляпы мастерицы крепили к ободку из ивового или березового дерева расщепленным словым корешком. Накладной узор либо наклеивали рыбьим клеем, либо пришивали плотно в нескольких местах нитками из рыбьей кожи. В музеях Хабаровска, Николаевска-на-Амуре, Южно-Сахалинска имеется берестяных шляп нивхов столько, сколько достаточно для их описания и анализа. Остановимся на трех шляпах, находящихся в коллекции Сахалинского областного краеведческого музея (колл. № 1525, размеры: 42,3 × 11,5 см; № 1523, размеры: 43,7 × 12,5 см; № 1524, размеры: 44,3 × 12,6 см). Эти шляпы — чистой, виртуозной работы. Две из них украшены накладным орнаментом, а третья — совсем не орнаментирована. Художественные достоинства первой шляпы — в интересной декоративной композиции и в красивом золотистом колорите. Гармонично сочетаются, например, чередующиеся между собою крупного размера черные завитки спиралей с более мелкими тепло-коричневыми завитками на золотистом фоне вещи. Ободок шляпы как бы испещрен золотистыми и черными тонкими поперечными линиями.

Общий вид другой шляпы уже заметно отличается от только что рассмотренной. Здесь уже иные узоры — имеются и спирали, но они, во-первых, значительно мельче, а во-вторых, орнаментика богаче по рисунку и по содержанию: мы ви-

Эвен-
в Аму-

только
и-муж-
евочск
енской
алика-
созда-

ивхов.
орме и
ишнего

е. Ни-
някко.
ошен,
илюсь
кроем

но ка-
м, ко-
м, для
ались

лика-
итка-
по бе-
стрым
педи-

риги-
покло
сивой
выра-

кра-
естья-
дере-
бным
жи. В

бер-
и. Ос-
ного
меры:
арту-

всем
ерес-
ично
е за-
стом
ими

рен-
ель-
и ви-



10. Берестяные трафареты начала XX в.: 1 — трафарет для украшения кормы лодки, 2 — трафарет для украшения носа лодки (изображение петуха). Частное собрание Е.К. Эвенбах.

Рис. Н.В. Кочешкова.

дим и сложные переплетения узоров-арабесок, и явное изображение какой-то птицы, повторяемое ритмически четыре раза.

Третья шляпа, не украшенная орнаментом, тем не менее за счет ярко выраженной текстуры бересты (вся поверхность вещи испещрена характерными для бересты продольными черточками темного цвета) и четкого рисунка ободка выглядит достаточно красиво. Это — свидетельство богатой творческой фантазии и высокоразвитого эстетического вкуса нивхской мастерницы.

Из бересты нивхинки умели делать изумительные по красоте форм и декора цилиндрические и прямоугольные туески, в орнаментике которых было много общего с искусством нанайцев, ульчей, орочей, ороков и других соседей. Некоторое отличие состояло в более крупных, чем у соседей, узорах и в более яркой цветовой гамме этих туесков и других предметов.

При помощи берестяных трафаретов нивхи наносили также рисунки на своих лодках, чаще всего это были изображения птиц на носовой части, а также на старинных летниках-амбарах (рис. 10).

В фондах ряда музеев и в частных собраниях имеется большое количество берестяных трафаретов, реалистически отображающих зайцев, кабанов, козульт, различных рыб, ящериц, змей, лягушек, насекомых и птиц.⁵⁷ Большинство изображений отличается стилизацией, свойственной искусству и других народов Амура, но эта стилизация, как считает С.В. Иванов, не лишает образы животных их реалистических черт. Многие из них очень жизненны и наделены характерными для них признаками. Особенно выразительны орел с его распушенными, почти правильно посаженными крыльями и острым загнутым клювом, цапля и гусь. Из фантастических животных на берестяных трафаретах нивхов встречаются раньше драконовидные змеи. Как и в искусстве ульчей, фигуры животных и птиц у нивхов — силуэтные, с незначительным применением ажюра для деталей. В отдельных случаях мастерицы вводят орнамент для украшения тел животных.⁵⁸

Женское искусство нивхов — глубоко традиционно. Это классика народного декоративного искусства, искусства, которое с огромной эстетической и нравственной силой преобразовывало на протяжении многих веков жизнь и быт этой малочисленной народности по законам красоты, таежной эстетики.

Мужчины занимались изготовлением художественных изделий из твердых материалов — дерева, кости, металла (рис. 11). Мастера наносили красочные узоры на жилые строения и на надгробные домики, на многочисленные ложки-ковши и на деревянные коробки, на колчаны и на древки стрел, на снаряды для витья веревок и на ритуальные корыта. Мужское искусство в отличие от женского, являвшегося по существу домашним художественным производством, имело ряд признаков художественного промысла, ремесла. Ведь многие изделия мастеров-резчиков выполняли на заказ, в обмен на другие изделия. И если деревообработка была по силам практически каждому умелому мужчине, то уже резьба по кости, а тем более производство художественных изделий из металла, были делом рук немногих.

Главным и самым доступным материалом для мужского искусства было дерево, и это не случайно: ведь тайга Приамурья и Северного Сахалина давала в изобилии этот материал. Нивхские резчики использовали для своих поделок различные породы деревьев: лиственницу — *ккой*, клен — *нистан*, тополь — *мускыр*, ольху — *хэуни*, осину — *кканочххар*, ель — *тукс*, белую березу — *хифсххар*, вербу — *т,лони*, пихту — *нарни*, рябину — *мэзлан* и др.⁵⁹

По данным Е.А. Крейновича, нивхи различали несколько видов древесины: с жилами — *т,он*, *рд*, с трещинами — *ч,х*, *олг*, *д*, с древесиной упругой, но ровной и одинаковой на протяжении всего ствола — *к,аг*, *д*. Тополь с такой древесиной мог быть использован для изготовления лодки. Четко различались и другие свойства древесины. Так, в тополе нивхи различали три древесных слоя: наружный — *к,анс*, следующий за ним — *ыг*, *с-*, сердцевину. При изготовлении лодки выдалбливали два внутренних слоя, стремясь максимально сохранить наружный слой.⁶⁰

Разные породы дерева использовались нивхами для изготовления тех или иных предметов. Так, лодки-долбенки они делали из тополя, шесты для лодок — из тальника и лиственницы, весла — из лиственницы, полозья нарт — из темной березы, дуги в нарте — из черемухи, верхние продольные планки — из черемухи, настил — из ели, тормоз нарты — из темной березы, лыжи зимние — из ели, лыжи весенние — из лиственницы, дуки — из рябины и из стволов кустарника, рукоятки ножей — из клена или наплыва на березе, глубокие корыта для хранения икры или тюленьего жира — из тополя, корыта для кормления собак — из тополя, корыта для изготовления студня — из тополя и вербы, посуду для

еды — из ольхи, осины, березы, ложки — из ольхи и березы, палочки для еды — из шиповника, столики для еды — из тополя, трубки курительные — из наплыва на березе.⁶¹

Такое избирательное отношение к той или иной породе дерева и богатая терминология, знание свойств и даже текстуры древесины — свидетельства глубокой древности традиции деревообработки у нивхов. И в этом плане нивхи могут сравниться, пожалуй, с мастерами-резчиками тюрко-монгольского кочевнического мира, тонко понимавшими толк в древесине и обладавшими многовековыми навыками и умениями использования дерева в жизни, быту и в искусстве.⁶²

Не могут не поразить и богатый нивхский инструментарий, и разнообразие способов обработки дерева.

В резьбе по дереву нивхи применяли самые разнообразные инструменты: топор с кривой ручкой для выдалбливания боковых сторон лодки — *к,ы*, маленький топорик — *тэвэг,к*, специальный топорик для выдалбливания сердцевины лодки — *матиг*, буравчик — *п,изх*, нож для обработки фона и нанесения фоновых нарезок — *к,ыш* дякко, нож с кривым лезвием для обработки дерева — *урэварш* дякко, напильник — *мраз*, нож для самой тонкой обработки орнамента — *иг,дякко*, сверло — *лун*, шило — *п,уви* и другие.⁶³

Нивхские резчики знали несколько способов художественной обработки дерева. Самый простой из них заключался в том, что на поверхность изделия при помощи небольшого ножа с прямым и узким лезвием — *наэв* дякко наносился контур будущего узора. После этого резчик приступал к самой резьбе — *наур* кушид (буквально: сделать углубление по намеченному рисунку). Другой способ состоял в том, что перед нанесением резьбы рабочая поверхность покрывалась рельефными нарезками. Это были горизонтальные нарезки и косые нарезки, пересекающиеся прямые, сетчатые, создававшие „фонное поле“.⁶⁴

Большого мастерства нивхские резчики добивались в архитектурной домовой резьбе. Как справедливо отмечает П.Я. Гонтмахер, „народная архитектура нивхов прошла сложный путь от простых полужемлянок до наземных летних и зимних жилищ красивых форм и выразительного декора“.⁶⁵

Нивхи издавна умели строить прочные и красивые летники-амбары — *кэриф*, которые и по конструкции, и по своему декоративному убранству были очень похожи на ульчские. Эти амбары имели обычно длину от 8 до 8.5 м. Резные столбы летников-амбаров имели высоту чуть более 1 м, и почти вся их поверхность, кроме стесанной вершины, была покрыта резным орнаментом, составленным из парных спиралей, перевитых лент, узоров, напоминающих звенья цепи, и мелких дополнительных элементов — розеток, треугольников, кружков и др. Орнамент по традиции окрашивался в черный цвет, а резные линии (фоновые части) оставлялись светло-золотистыми. Дело в том, что в процессе обработки дерева нивхи его пропитывали, иногда до трех-четырех раз, нерпичьим или рыбьим жиром. Это, с одной стороны, значительно укрепляло дерево, делало его более долговечным, а с другой — придавало ему очень красивый матово-золотистый оттенок. Техника исполнения орнамента мало отличалась от описанной выше ульчской. Фронтонные доски украшались орнаментом ленточного типа (лента окаймляла каждую половину фронтона с трех сторон и в нескольких местах образовывала петли). Сложное ленточное переплетение в виде крупного медальона помещалось в центре обеих сторон фронтона. Кроме лент, на фронтоне вырезались круги с четырьмя отходящими от них отростками, из которых два образовывали на конце парные завитки, бескрылые профильные птицы с переплетением в центре, маленькие кружки и более крупные птицы с закрученным хвостом и поднятым крылом. Все изображения птиц, держащих в клюве какой-то предмет (возможно, рыбу), трактованы очень стилизованно, орнаментально (рис. 12).⁶⁶

Замечательными произведениями искусства нередко являлись специальные ковши *нипыр* для сваренной головы медведя к „медвежьему празднику“ нивхов и ложки-черпалки. Они, как правило, были богато орнаментированы и на них вы-

резались скульптурные изображения. На ручках ковшей и на их бортах вырезались изображения медведя. Ковши делали старики-мастера из рода устроителей праздника или из числа почетных гостей, материалы для ковшей изготавливались заранее. Эти медвежьи ковши, как и все принадлежности „медвежьего праздника“, выносились в день отъезда зятьев, через дымовое отверстие полуземлянок, над которым развешивалась медвежья шкура.⁶⁷

Большинство ковшей изготовлялось примерно по одному типу, имело одинаковую конструкцию, но декор их бывал всегда разным. Обычно с одной стороны ковша делали остроугольную лопаточку, а с другой — фигурную ручку, и на них вырезали скульптурные изображения медведя. На многих ковшах, изготавливавшихся из березы, ольхи или осины и имевших длину иногда до полутора метров, можно увидеть целые композиционные сюжеты, рассматривавшиеся исследователями как „пиктографическое письмо“.

С.В. Иванов считал эти изображения на ковшах как своего рода охотничью хронику.⁶⁸ По мнению В.И. Цинциус, весь ковш в целом являлся как бы документом, рассказывающим о главнейших моментах, связанных с добычей медведя, а пиктография составляла лишь часть этого документа.⁶⁹ Пиктографический характер резьбы на нивхских ковшах подчеркивается и новейшими наблюдениями, и все они сводятся к тому, что разнообразные украшения ковшей — резные фигуры медведей, цепи и столбы, даже отдельные головы медведей, не являются одним лишь декоративным моментом. Они являются как бы „документальным отображением“ комплекса тех событий, которые имели место в действительности и относятся, таким образом, к определенному месту и времени.⁷⁰

Объяснение отдельных деталей проливает свет на своеобразный характер трактовки некоторых изображений медведя. Так, например, если медведь был убит в тайге зимой, то на ручке ковша вырезалась голова медведя с туловищем в виде завитка. Этот завиток изображал собой содранную, но не отделенную от головы шкуру медведя. Если же медведь был добыт из берлог, то на лопаточке ковша изображалась рельефная фигура убитого зверя, лежащая в распластанном виде перед берлогой. В особую группу изображений на ритуальной посуде должны быть выделены скульптурные фигурки, означающие пойманных в берлоге и отнятых от матки медвежат, воспитываемых затем в селении.⁷¹ Интересно, что еще Л.И. Шренк отмечал, что „резьба на сосудах стремится передать различные положения медведя в течение всего времени празднеств“.⁷²

На разнообразной нивхской деревянной посуде, употребляемой на празднике медведя, кроме скульптуры имеется еще богатая и сложная орнаментика, преобладающий элемент которой — кривая линия-лента, оканчивающаяся в некоторых случаях спиральным завитком. Характерная особенность этой спирально-ленточной орнаментики, по мнению С.В. Иванова, заключается в том, что ленты очень часто переплетаются между собой. Очень существенно то обстоятельство, что это переплетение свойственно только мужскому искусству и встречается в орнаментике деревянных и отчасти костяных предметов.⁷³ Отсюда следует такой важный вывод: именно ритуальная посуда нивхов и является хранилищем тех древних форм, той древней этнической традиции, которые легли в основу спиралей и переплетающихся линий, характерных не только для орнаментики ритуальной посуды, но и для большинства других изделий из дерева и кости и для архитектурной резьбы (рис. 13—17).

Нивхская ритуальная посуда представляет также и огромный художественный интерес. Замечательная коллекция ритуальных ковшей, собранная еще в середине XIX в. Л.И. Шренком (МАЭ, колл № 36-169, 36-171, 36-172, 36-173, 36-175, 36-180), дает хорошее представление об уровне скульптурной резьбы нивхов. Ручки этих ковшей покрыты удивительной резьбой, и для этого нужно было несомненно обладать высоким мастерством и безупречным вкусом. В изображениях медведей в разных позах, в различных ракурсах и даже настроениях зверя проявились и недюжинное творческое дарование безымянных мастеров, и их

выреза-
оителей
авлива-
го праз-
уземля-

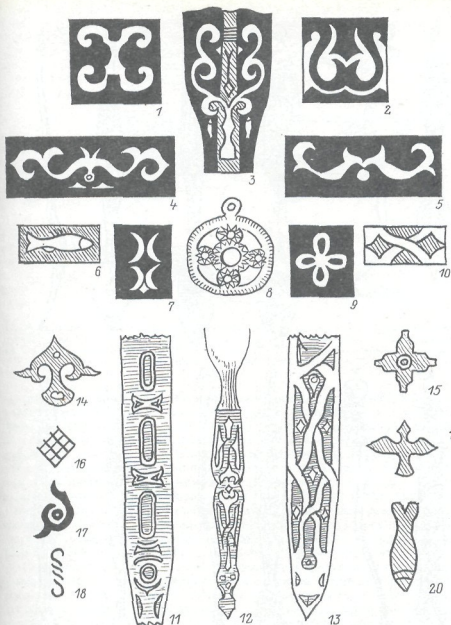
о одина-
сторона
а на них
уговляв-
метров,
следова-

отничью
ны доку-
й медве-
ический
юдения-
резные
вляются
гальным
ельности

характер
едь был
вищем в
ю от го-
паточке
станном
де долж-
ерлоге и
сно, что
зличные

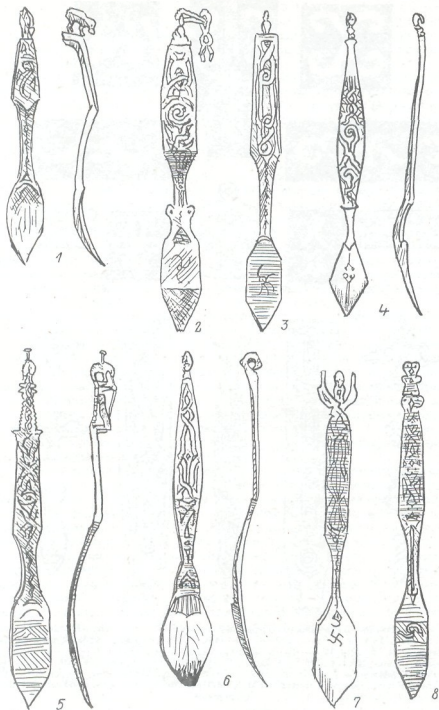
разднике
а, преоб-
некото-
ирально-
го ленты
тельность,
частая в
ет такой
льницей
в основу
ментики
кости и

жествен-
еще в се-
-173, 36-
збы ни-
жно бы-
в изобра-
жениях зве-
ров, и их

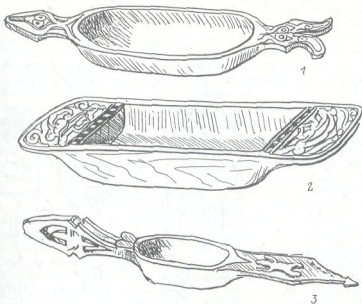


12. Орнамент нивхов на изделиях из твердых материалов: 1—7 — узоры на металлических копьях, ХКМ, № 5813, МАЭ, № 36-158-а, 202-102, 36-158-6, 202-101, 36-158-а, ХКМ, № 5813; 8 — медная подвеска, ГМЭ, № 2914-77; 9—10 — узоры на копье, МАЭ, № 36-158-а; 11—13 — узоры на ручках деревянных ложек, МАЭ, № 209-19-3. Лауфер Б., 1902; Шренк Л.И., 1903; 14—20 — узоры мелкого заполнения орнаментом в резьбе по дереву и по кости. Таблица составлена автором по материалам его экспедиций и коллекциям музеев (ПКМ, ХКМ, НКМ, МАЭ, ГМЭ), а также по литературным источникам.

необычайно тонкая наблюдательность. Художникам-резчикам вполне удается высшее достижение искусства — создание не просто реалистического изображения медведя, а собирательного образа, весьма обобщенного, лишённого всех



13. Резные орнаментированные ковши и ложки со скульптурными изображениями медведей: 1 — МАЭ, № 36-172; 2 — МАЭ, № 36-174; 3 — МАЭ, № 36-178; 4 — МАЭ, № 36-177; 5 — МАЭ, № 36-184; 6 — МАЭ, № 176-184; 7 — МАЭ, № 176-188; 8 — МАЭ, № 1764-49. По: Таксами Ч.М., 1975. Табл. на с. 177. Рис. Н.В. Кочешкова.

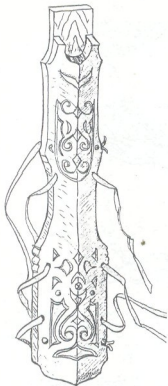


14. Образцы деревянной резной посуды нивхов в XIX—начале XX в.: 1 — корытце с изображением головы птицы, МАЭ, № 4563-11, размеры: 84 x 29 x 9 см; 2 — корыто „охь“ для приготовления ритуального блюда „мось“, СОКМ, № 3004-1, размеры: 71 x 27 x 7,5 см; 3 — ковш для медвежьего праздника, МАЭ, № 5536-165, размеры: 102 x 19 x 10 см. Рис. Н.В. Кочешкова.

лишних деталей и поэтому надолго запоминающегося. В изображении медведя нивхи, пожалуй, достигли такого же высокого совершенства, как монголы в изображении лошади. Удивительно и то, что не только отдельные фигуры медведей, но и групповые композиции нивхские резчики создавали из целого куска заранее выбранного дерева. А это — дело совсем не простое. Для этого нужен многовековой опыт поколений, бережно передаваемый от отца к сыну, нужен определенный „генетический код“. Помимо медведя, распространено было в искусстве нивхских резчиков и изображение нерп и белух. Фигуры нерпы нивхи вырезали обычно на деревянных корытообразных блюдах, покрытых резным орнаментом, изображающим в сильно стилизованном виде нерпичью голову и лапы. Коллекции таких блюд имеются в собраниях ГМЭ (колл. № 4804-4, 6939-114, 6939-118, 7006-88) и МАЭ (колл. № 4563-11, 5536-140, 5536-144, 5536-145).

Своеобразна по форме и декору традиционная ритуальная посуда, использовавшаяся нивхами для „кормления воды“. В самой форме этой посуды без труда угадываются очертания птиц и фигуры морских животных. Ритуальная посуда для обряда, совершавшегося два раза в год — в марте, перед началом промысла тюленя, и в октябре—ноябре, после окончания рыбной ловли и заготовки юколы, — изготовлялась всеми нивхами. На Сахалине подобную посуду делали в форме корытообразных чаш, а также в виде птиц и морских животных. Амурские нивхи и в XIX в., и позже всю посуду для жертвоприношения воде также создавали в виде птиц и морских животных. Однако чаши в форме вытянутого корыта на Амуре не встречаются, со временем эта форма была, по-видимому, окончательно вытеснена зооморфной.⁷⁴

Деревянные изображения птиц занимают также значительное место в мужском искусстве нивхов. Фигуры гагары и кукушки можно часто встретить в декоре корытообразной посуды *тол нир*, использовавшейся во время жертвоприношения Хозяину воды. Кроме того, фигуру гагары нивхи устанавливали в выступающей части дна на носу лодки. Этим они хотели придать лодке те качества,



15. Старинный нивхский колчан для стрел с резными украшениями и с ремнями для ношения за плечами. Дерево, резьба. Размеры: высота 78 см, ширина нижней части 15 см, толщина 4.5 см. МАЭ, № 202-97.

Рис. Н.В. Кочешкова.



2

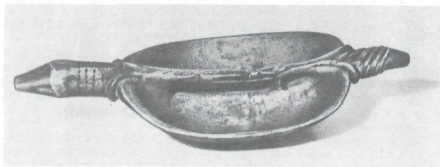


1



3

16. Традиционные костяные изделия нивхов: 1 — пряжка мужского ременного пояса, украшенная резьбой и гравировкой. МАЭ, № 138-71; 2—3 — иголынки, МАЭ, № 138-45/7, МАЭ, № 138-42/2. Рис. Н.В. Кочешкова.



17. Блюдо двойное начала XX в. Дерево, резьба. Размеры: 32.5 x 7 x 13 см. ГМЭ, № 10630. Нижнеамурские нивхи.

которые присущи этой птице.⁷⁵ Нивхи долгое время хранили традицию изготовления деревянных амулетов. Судя по коллекции амулетов из фондов МАЭ (колл. № 202-5), они имели чаще всего форму плоского деревянного диска, диаметром до 10 см, и изображали Солнце или Луну. На внешней стороне диска вырезались

две входящие друг в друга спирали, похожие на свернувшихся змей. Парные деревянные изображения Солнца и Луны изготавливались раньше при постройке дома. На них нивхи изображали женщину и собаку. По поводу этих амулетов Л.Я. Штернберг сообщал, что амурские нивхи перед новым домом и позади водружали по одной жерди и протягивали между ними нитку с подвешенными к ней изображениями Солнца и Луны.⁷⁶ Однако были такие же диски и с другим назначением. В МАЭ (колл. № 1124-35) хранится деревянный амулет в виде нанизанных на нитку изображений Солнца и Луны. На солнечном диске неглубокой резьбой изображен концентрический круг с радиально расходящимися шестью парными лучами, оканчивающимися небольшими лучистыми кружками. На полудиске Луны вырезаны фигуры человека с коромыслом и ведрами и собаки. По понятию нивхов, лучи означают ноги Солнца. Описанный амулет был подвешен над постелью больного старика. Подобно ульчам и нанайцам, нивхам видели в Солнце живое существо, охраняющее человека и отпугивающее злое начало.⁷⁷

В стиле древних этнических традиций решали нивхи и детские деревянные игрушки, изображавшие медведей, уток, собак, птиц. Игрушки были самыми различными по форме и способам технико-художественной обработки дерева. Чаще всего они украшались зооморфным орнаментом и скульптурными изображениями собак и уток. Интересно, что на спине собаки резчики часто оставляли кору дерева, на которую наносили рельефный узор в виде завитков, небольших дуг и каплевидных узоров. Резчики стремились передать движение, найти удачный ракурс. Излюбленной игрушкой мальчиков было изображение медведя, как правило, хорошо моделированное. Для мальчиков также делали из коры тополя красивые игрушечные лодки в виде долбленного челна и другие игрушки.⁷⁸

У нивхов до недавнего времени существовала древняя этническая традиция художественной обработки кости кита, оленя, собачьих позвонков. Резьба по кости не была под силу каждому, для этого дела нужна была особая одаренность, определенные навыки и большое терпение. По данным Ч.М. Таксами, перед обработкой кость нужно было долго размачивать в горячей воде или подогреть на огне, чтобы она легче поддавалась обработке ножом. Для изготовления, например, костяного обруча для ручки ножа, нужно было предварительно рог оленя или кость мочить в кипятке, затем очищать внутри и только после этого надевать на деревянную ручку. Точно так же обрабатывали нивхи и рог оленя для изготовления вертлюгов собачьей упряжки и для ручек ножей.⁷⁹

Большую художественную ценность представляли костяные ножи для снятия шкур животных, костяные игольники и костяные ложки.

Костяной нож из фондов МАЭ (колл. № 138-44-в) имел длину всего лишь 12 см при толщине 5 мм и ширине 2 см. На ручке, помимо косых штрихов, неизвестный резчик XIX в. выгравировал целую композицию из аккуратных ромбиков, расположенных в шахматном порядке и в пять рядов. К этому же ножу в комплекте была сделана и костяная табакерка (колл. № 138-44-а) с нижним овальным отверстием 6,5 см и верхним — 5 см, при общей высоте 6 см и толщине 3 см. Донышко и крышечка этой богато украшенной табакерки выполнены из мореного тополя. Орнамент передней, «лицевой», части табакерки выглядит гораздо сложнее, чем на ручке ножа. Здесь в единой декоративной композиции удачно сочетаются полукружия, ромбы и полукруглые скобки по бокам.

Костяные игольники *нухис* делались по традиции в виде сплющенного полочного цилиндра, вся поверхность их была покрыта орнаментом. Рассмотрим игольники из собрания МАЭ (колл. № 138-45/6, 138-45/7, 138-42/2, 138-38/3-а). На одном из игольников длиной 11,8 см орнамента чрезвычайно проста: это композиция из поперечных линий, сплошь покрывшая всю переднюю стенку. На других экземплярах поверх такой простой нарезки нанесены резной спирально-ленточные узоры, характерные для архитектурного орнамента и для деревянных коробок.

Образцом костяной ложки может служить экспонат из фондов МАЭ (колл.

№ 202-21/5, длина 31,2 см). Интересно, что и здесь декор напоминает резной декор деревянных ковшей и ложек в виде звеньев переплетающихся цепочек. Зеленовато-охристая поверхность игольников и ложек красиво сочеталась с темным по цвету орнаментом, представлявшим по сути дела забытую впоследствии нивхскими художниками-резчиками гравировку.

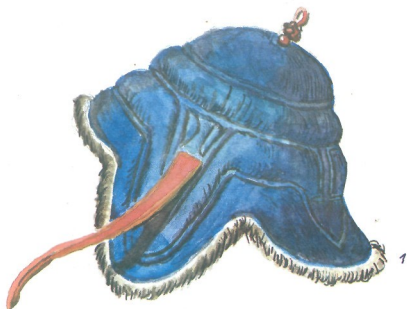
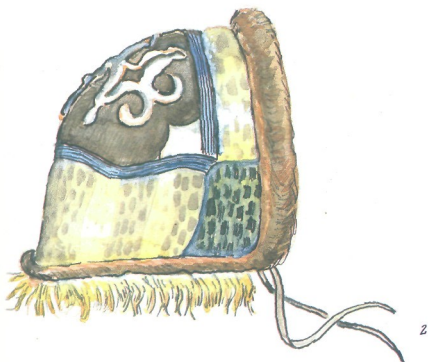
Из кости и рога нивхи изготавливали также и некоторые атрибуты шамана. Особой оригинальностью, сложностью конструкции и орнаментальной композиции отличаются шаманские ложки из рога в форме лапы медведя (ГМЭ, колл. Е.К. Эвенбах). Сама форма этих ложек напоминает растопыренную лапу медведя с пятью острыми когтями. Большой палец лапы как бы венчает искусно вырезанная фигурка идущего вразвалку медведя, а ручка изображает медвежью голову в анфас. Поражает скульптурная четкость форм, живость в изображении медведей, их образность. Сама ложка-ковш имеет углубление, соответствующее форме лапы „ладони” медведя. Над „ладонью” вырезана узорчатая фигурка, напоминающая голову какой-то хищной птицы, повернутую вправо, с острым длинным чуть загнутым клювом. Однако смысловое значение декора этой оригинальной ложки пока неясно.

В сочетании с металлом резчики делали также костяные пряжки удивительно красивой формы (МАЭ, колл. № 4424-87, размеры: 48 x 44 x 5 мм). Это были круглые или овальные по форме предметы с фестончатыми или фигурными краями, отличавшиеся исключительной чистотой отделки кости. Техники резьбы и гравировки нивхские мастера умели придавать этим пряжкам-подвескам не только причудливую форму, но и удивительную красоту узоров, строящихся на сочетаниях спиралей, овалов, фигурных скобок, сеток, треугольников с полукруглой стороной, точек, кружочков. Любопытно, что более ранние изделия отличаются высоким мастерством художественной обработки металла в сравнении с изделиями начала XX в. Их национальное своеобразие и этнические традиции наглядно обнаруживаются при анализе ажурных подвесок, широко бытовавших у нивхов в прошлом. Их них более половины имеют форму круга, правильного или слегка сплюснутого. В декоре металлических подвесок нет ничего лишнего, все здесь тщательно продумано и осмыслено. Для художественного стиля изделий из металла — копий, ажурных подвесок, украшений — характерна была изысканность формы при простоте орнаментации и хорошо продуманной конструкции каждой вещи.

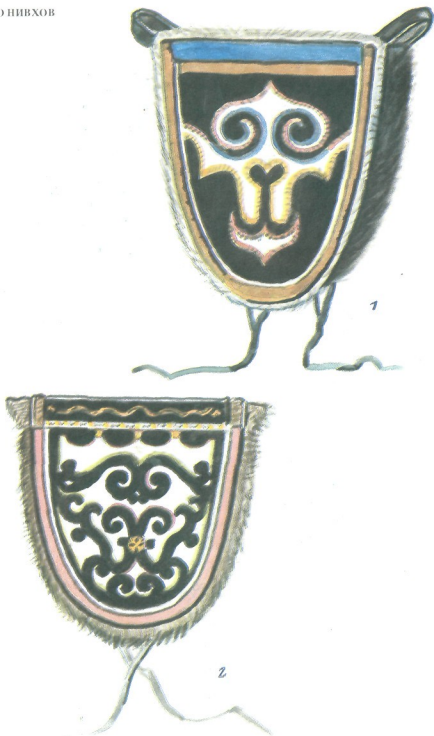
Интересно декорировались старинные нивхские копыя. Так, копьё, полученное Музеем антропологии и этнографии в 1890 г. в дар от нивхского охотника (колл. № 3657-1), было покрыто сильно стилизованным орнаментом, выполненным в технике инкрустации серебром, медью и бронзой по тагеру. В сюжет орнаментальной композиции входили „облачные” узоры, четырехлепестковые и более сложные розетки, различные завитки, чешуйки, стилизованные изображения рыб и птиц. Нивхские орнаментированные копыя из других коллекций (ХКМ, колл. № 5813, МАЭ, колл. № 36-158-а, 202-101, 202-102, частное собрание С.В. Иванова) орнаментированы так же богато, как и рассмотренное выше копьё. Эти орнаментированные копыя представляли для нивхов большую ценность и встречались раньше как на Нижнем Амуре, так и на Сахалине. Мастера сами украшали их инкрустацией.⁸⁰

Несколько слов об особенностях нивхской орнаментики на изделиях из дерева, кости и металла.

Сложный по своему составу, он отражал характер культуры, а также этническую историю народности и ее этнокультурные связи с другими народами. Главный декоративный элемент мужского искусства нивхов — спирально-ленточный орнамент — является, по-видимому, очень древним. Так, акад. А.П. Окладников видит в этом мотиве орнамента нивхов как прямых наследников неолитической художественной культуры племен Приамурья и Приморья.⁸¹ Именно этот мотив



5. Зимние головные уборы нивхов из коллекции акад. Л.И. Шренка: 1 — женская шапка, стеганная на вате; 2 — мужская шапка. Кожа, мандарка, ткань, мех. Середина XIX в. По: Шренк Л.И., 1899. Табл. 21. Рис. Н.В. Кочешкова.



6. Нивхские наушники из коллекции акад. Л.И. Шренка (1899) и их орнаментация: 1 — наушник середины XIX в. Кож, мандарка, ткань, мех. Аппликация, вышивка; 2 — наушник начала XIX в. Кож, мандарка, ткань, шелк, мех. Аппликация, вышивка. Рис. Н.В. Кочешкова.



1



2

1. Образцы украшения нивхских рукавиц и чулок: 1 — рукавица из коллекции Л.И. Шренка, Середина XIX в.; 2 — чулки из коллекции Е.К. Эвенбах, Начало XX в. Рис. Н.В. Кочешкова.



8. Нивхские сумочки из коллекции Сахалинского областного краеведческого музея: 1 — СОКМ, № 92-13, размеры: 24 x 35 x 4 см; 2 — СОКМ, № 96-6, размеры: 32,4 x 22 x 2,2 см. Рис. Н.В. Кочешкова.



1



2

9. Современные женские сумочки. По: К.П. Белобородова, 1975. Рис. Н.В. Кочешкова.



11. Нож с ножнами середины XIX в. из коллекции акад. Л.И. Шренка: 1 — ножны, украшенные тисненым орнаментом по коже, 2 — нож металлический, украшенный резьбой и насечкой.
По: Шренк Л.И., 1899. Табл. 31. Рис. Н.В. Кочешкова.



2

3. Торбаса негидальские детские: 1 — мех оленя, собаки, ондатры, вышивка цветными нитками. ДВХМ, № Н-799; 2 — ровдуга, мех, вышивка, длина 29,5 см. Автор — *Е.И. Алексеева* (род. в 1921 г.). Хабаровский край, район имени П. Осипенко, с. Владимировка. Чл. Союза художников.



4. Ненетская мужская погребальная одежда. Конец XIX в. Ровдуга, мех соболя. Ручная вышивка в технике „гладь” и „петельный шов” подшейным волосом оленя и шелковыми нитями. ГМЭ, № 2566-21. Рис. Н. В. Кочешкова.



2. Орокская женская зимняя шапка. МАУ. № 1318-7. Ровдуга, мех, ткань, бисер. Вышивка, аппликация. Рис. Н.В. Кочешкова.



3. Традиционная обувь ороков в собрании Сахалинского областного краеведческого музея: 1 — домашняя обувь женская, СОКМ, № 3207-1-2, размеры: 17 х 6 х 22,5 см; 2 — торбаса детские, СОКМ, № 3206-1-2, размеры: 24 х 8,5 х 8,5 см. Рис. Н.В. Кочешкова.



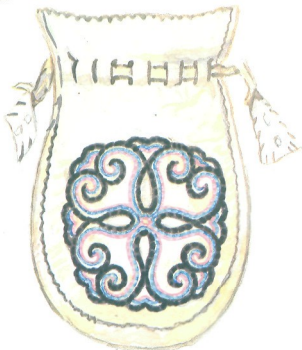
4. Орокские перчатки начала XX в. По: Исторический музей Хоккайдо: каталог, 1984. Табл. 34.
Рис. Н.В. Кочешкова.



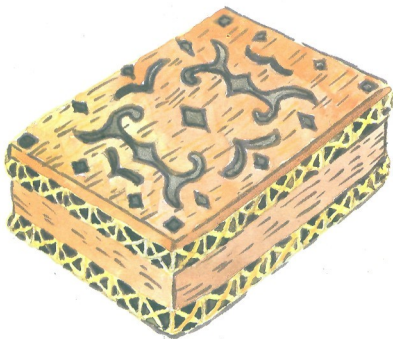
5. Сумка для хранения предметов рукоделия. СОКМ, № 2045. Размеры: 29,5 x 38,5 x 5 см.
Рис. Н.В. Кочешкова.



6. Узорчатая розетка начала XX в. Кожа, ткань. Вышивка, аппликация. По: Икегама, Танака, 1989.
Рис. Н.В. Кочешкова.



7. Кисет для табака начала XX в. По: Исторический музей Хоккайдо: каталог, 1984. Табл. 36. Ровдута, кожаные ремешки. Аппликация, вышивка. Высота кисета 23,5 см. Рис. Н.В. Кочешкова.



8. Традиционная берестяная коробка ороков. Начало XX в. СОКМ, № 3201-3. Береста. Тиснение, резьба, роспись. Размеры: 22 x 18,5 x 8 см. Рис. Н.В. Кочешкова.

орнамента многие исследователи еще до А.П. Окладникова считали исконно нивхским по происхождению.⁸²

Многие декоративные элементы мужского искусства нивхов отражают их историко-культурные связи с другими племенами и народами. Так, часто встречающиеся в орнаментике нивхов серии полукругов с ромбиками между ними и чередование широких и узких полос характерны и для искусства эвенков.⁸³ Фигурные металлические подвески, и особенно их профилировка, а также некоторые конструктивные детали (наличие кожаной петли, с помощью которой подвеска прикрепляется к поясу, прямоугольной железной пластинки и подвижной железной нижней части, имеющей отверстие для продевания или закрепления ремешков тех предметов, которые носят на поясе) делают их близкими к подобным же предметам тюрко-монгольского кочевого мира.⁸⁴

Таким образом, мужское искусство нивхов несло в себе немало древних этнических традиций и отражало историко-культурные связи с ближними и дальними соседями. Нивхами была создана своеобразная классика мужского искусства со своим неповторимым художественным стилем. К сожалению, эти традиции и этот стиль ныне почти полностью утрачены. Это означает невосполнимую утрату целого крупного пласта нивхской художественной культуры. Вот почему большую ценность представляют коллекции, собранные ленинградской художницей Е.К. Эвенбах во время ее творческих поездок по Нижнему Амуру в 1934—1938 гг. Ей удалось побывать в пяти нивхских селениях — Тыр, Кальма, Тахта, Тебах, Чильма и Мочала. Именно благодаря Е.К. Эвенбах мы знаем сегодня о талантливых нивхских мастерицах Нюре Канин из с. Кальма, Каудик из с. Мочала, Фунтук, Яедки, Ивлук и Овчак из с. Чильма.⁸⁵ Эти мастерицы шили традиционные халаты и дополнения к ним — украшенные орнаментом кисеты, рукавицы, наушники, а также подголовники и другие детали постели. Нивхские куклы 30-х гг. были плоскими, объемной делали лишь голову, лица не изображали вообще, туловище делали из бумаги, руки и ноги отсутствовали. Кукольной одеждой служил халат, украшенный на подоле каймой из цветных полосок, ритмичными кружками, ромбиками, медными подвесками, раковинами. Зафиксировала Е.К. Эвенбах и удивительно красивые и своеобразные небольшие утюги для разглаживания швов одежды и обуви. Эти утюжки изготавливались амурскими нивхами из кости или из дерева и богато орнаментировались резьбой.

У нивхов 30-х гг. существовало и развивалось и мужское искусство. Они, как и прежде, продолжали своеобразно орнаментировать свои большие многовесельные дощатые лодки. На носу лодки изображались в виде кружков или розеток так называемые глаза, предохранявшие, по старинным представлениям нивхов, рыбаков от опасности во время плавания. В самой высокой части носа лодки наносили узоры черной краской с помощью трафарета. Там же, на носу, часто помещали скульптурные фигурки птиц — утки, гагары, лебедя. Считалось, что „лодочные птицы“ также охраняли лодку и приносили успех на промысле.⁸⁶ Материал по народному декоративному искусству нивхов 50—80-х гг. собирался многими исследователями,⁸⁷ хотя он до сих пор полностью не систематизирован и не описан. Большую и благородную работу по сбору и каталогизации произведений нивхского народного декоративного искусства свершила старший научный сотрудник Сахалинского областного краеведческого музея В.В. Вязовская, подготовившая и опубликовавшая в 1975 г. Научный каталог этнографических коллекций этого музея по поступлениям 1960—1973 гг.⁸⁸

Этот каталог — ценный источник для изучения народного декоративного искусства сахалинских нивхов. Однако во всех других музеях, содержащих коллекции современного нивхского искусства, такого рода каталогов пока нет.⁸⁹

Достоин сожаления, что нивхские мастера и мастерицы не принимают участия в престижных выставках такого рода, как „Народные мастера Приамурья“ или Зональные художественные выставки „Советский Дальний Восток“.

Традиции национальной резьбы по дереву сегодня продолжают сахалинские

нивших, и в первую очередь мастеров Л.Н. Югайн из с. Некрасовка. Круг его изделий довольно широк — от музыкальных инструментов до бытовой и ритуальной традиционной посуды.⁹⁰

Несколько нивхских мастеров стали лауреатами Седьмого Сахалинского праздника народностей Севера (Ноглики, 1987 г.) — Ф.С. Мыгун, Л.Д. Кимова-Тевик, Н.Д. Ворбан, О.А. Няван, З.И. Агнюн, А.П. Котан.⁹¹

В истории современного искусства нивхов можно отметить и факт появления в их среде нескольких профессиональных художников, чего не было еще лет тридцать тому назад.

Одним из главных и первых представителей нивхской станковой живописи был Сергей Гурка (1938—1986). Темой его полотен, справедливо названных исследователем нивхского искусства П.Я. Гонтмахером „этнографической живописью”,⁹² стали жизнь и быт нивхов, переданные с поразительной этнографической точностью. Живопись С. Гурка необычайно колоритна и темпераментна, многие темы своих произведений художник черпал из национального фольклора. Для его живописных полотен характерно введение в композиционный строй национального орнамента, играющего хотя и подчиненную, служебную роль, но придающего картине особый динамизм и ритмичность. Характерно, что большинство своих произведений С. Гурка писал „по памяти”, по наблюдениям детства. Его живопись радостная, жизнеутверждающая. Достаточно назвать его лучшие работы — „Раздумье”, „Собачья упряжка”, „Надо спешить”, „Автопортрет”.

К сожалению, этот талантливый художник безвременно ушел из жизни. Из молодых нивхских художников назовем Зою Роник, выпускницу Владивостокского художественного училища, и Федора Мыгуна, выпускника Абрамцевского художественно-промышленного училища.⁹³ З. Роник, совмещая нелегкий труд педагога детской художественной школы с творческой работой, пишет небольшие по размерам бытовые и пейзажные полотна. Такую же педагогическую работу проводит и Ф. Мыгун — мастер резьбы по дереву. Его лучшие изделия (ложки и ковши для Медвежьего праздника, декорированные традиционными спиральным и ленточным узорами) стали появляться на районных выставках.⁹⁴

И все же очень не хватает сегодня нивхским художникам из народа участия в крупных выставках, на первых порах хотя бы на краевых и областных.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Численность населения СССР // Вестник статистики. 1980. № 7. С. 45—63.

² Там же. С. 62.

³ Народы мира: Историко-этнографический справочник. М., 1988. С. 332.

⁴ Шренк Л.И. Об инородцах Амурского края. СПб., 1883. Т. 1. С. 257.

⁵ Штернберг Л.Я. Гуляки, гольды, орочи, негидальцы, айны: Статьи и материалы. Хабаровск, 1933. С. 14—15.

⁶ Золотарев А.М. К вопросу о генезисе классообразования у гуляков // За индустриализацию Советского Востока. 1933. № 3. С. 239; Левиш М.Г. Этническая антропология и проблемы этногенеза народов Дальнего Востока. М., 1958. С. 297; Окладников А.П. Тунгусо-маньчжурская проблема и археология // История СССР, 1968. № 6. С. 164—165; Васильевский Р.С. Происхождение и древняя культура коряков. Новосибирск, 1971. С. 39.

⁷ Крейнович Е.А. Гуляцко-тунгусо-маньчжурские параллели // Доклады и сообщения Института языкознания. Л., 1955. Вып. 8. С. 154—155.

⁸ Таксали Ч.М. Проблемы этногенеза нивхов // Этногенез народов Севера. М., 1980. С. 205—210.

⁹ Шренк Л.И. Об инородцах Амурского края. СПб., 1899. Т. 2; 1903. Т. 3; Штернберг Л.Я. Орнамент из оленьего волоса и игол дикобразов: К методологии изучения орнамента // СЭ. 1931. № 3—4. С. 103—121; Laufer B. The decorative Art of the Amoor Tribes. New York, 1902; Шнейдер Е.Р. Искусство народностей Сибири // Искусство народностей Сибири. Л., 1930. С. 74—75; Иванов С.В. 1) Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX—начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости // ТИЭ. Т. 22. М.; Л., 1954. С. 390—406; 2) Орнамент народов Сибири как исторический источник (по

изде-
льной
нского
мова-
ления
е лет
юписи
их ис-
живо-
фиче-
сна,
лора,
ой на-
ль, но
боль-
ям де-
его
пор-
ни. Из
осток-
ского
й труд
ботой,
едаго-
учшие
ици-
их вы-
стия в
ыжур-
ния Ин-
4—155,
нхов //
205—
ю края,
ре Л.Я.
образа:
// СЭ,
В. The
w York,
дностей
ири. Л.,
налы по
Сибири
к и дру-
ГИЭ. Т.
ент на
ник (по

- материалам XIX—начала XX в.). Народы Севера и Дальнего Востока. М.; Л., 1963. С. 317—440; *Таксами Ч.М.* 1) Основные проблемы этнографии и истории нивхов (середина XIX—начало XX в.). Л., 1975. С. 173—189; 2) Общие черты в духовной культуре народов Приамурья и Сахалина // *Этнокультурные контакты народов Сибири*. Л., 1984. С. 74—83; *Гонтмахер П.Я.* 1) Золотые нити на рыбьей коже. Хабаровск, 1988; 2) О национальном своеобразии народного искусства нивхов // *История и культура народов Дальнего Востока*. Южно-Сахалинск, 1973. С. 281—289; 3) Народные истоки в живописи нивховского художника С. Гурка // *Материалы по истории Дальнего Востока*. Владивосток, 1974. С. 288—294; 4) Художественная обработка металла у нивхов // *Культура народов Дальнего Востока СССР (XIX—XX в.)*. Владивосток, 1978. С. 71—74, и др.
- 10 *Таксами Ч.М.* Основные проблемы этнографии... С. 181—182.
11 Там же. С. 184.
12 *Иванов С.В.* Орнамент народов Сибири... С. 376.
13 Там же.
14 *Таксами Ч.М.* Основные проблемы этнографии... С. 184; ГМЭ, колл. № 3586-5, 3586-64, 3586-76, 2914-1, 4798-34/2-50 и др.
15 *Гонтмахер П.Я.* Золотые нити на рыбьей коже. С. 71.
16 *Крейнович Е.А.* Нивхгу: Загадочные обитатели Сахалина и Амура. М., 1973. С. 225.
17 Каталог этнографических коллекций Музея археологии и этнографии Сибири Томского университета. Ч. 1: Народы Сибири. Томск, 1979. С. 326.
18 *Гонтмахер П.Я.* Золотые нити на рыбьей коже. С. 71—72.
19 *Шренк Л.И.* Об инородцах Амурского края. Т. 2. С. 86.
20 *Гонтмахер П.Я.* Золотые нити на рыбьей коже. С. 77.
21 *Таксами Ч.М.* Одежда нивхов // *Одежда народов Сибири*. Л., 1970. С. 173.
22 *Таксами Ч.М.* Дар нивхов Музею антропологии и этнографии // *Сб. МАЭ*. Т. 22. 250 лет МАЭ им. Петра Великого. М.; Л., 1964. С. 195—197.
23 *Таксами Ч.М.* Одежда нивхов. С. 175.
24 Там же. С. 178—179.
25 *Штернберг Л.Я.* Гильяки, орочи, гольды, негидальцы, айны. С. 25.
26 *Шренк Л.И.* Об инородцах Амурского края. Т. 2. С. 85—86.
27 *Таксами Ч.М.* Одежда нивхов. С. 179.
28 *Лукина Н.В.* Народы Амурского края // *Каталог этнографических коллекций*... С. 322—340.
29 *Шренк Л.И.* Об инородцах Амурского края. С. 87—88. Рис. XXI.
30 Там же. Табл. XXI-2.
31 *Иванов С.В.* Орнамент народов Сибири... С. 433.
32 *Кочешков Н.В.* Головные уборы монголов XIX—начала XX в. по материалам музеев МНР и частного собрания У. Ядамсүрэн // *СЭ*. 1973. № 3. С. 134—142.
- 33 *Таксами Ч.М.* Одежда нивхов. С. 182.
34 Там же. С. 183.
35 *Шренк Л.И.* Об инородцах Амурского края. Табл. XX-5, XXII-1; Музей Томского университета, колл. № 1687.
36 МАЭ, колл. № 202-63; МТУ, колл. № 1684; *Таксами Ч.М.* Одежда нивхов. С. 183.
37 *Таксами Ч.М.* 1) Основные проблемы этнографии... С. 187; 2) Одежда нивхов. Рис. 21.
38 *Таксами Ч.М.* Основные проблемы этнографии... С. 185.
39 *Иванов С.В.* Проблемы изучения народного орнамента // *Проблемы истории и развития народного искусства*. Рига, 1983. С. 65—66.
40 *Таксами Ч.М.* Одежда нивхов. С. 185.
41 Там же. С. 186.
42 Там же. С. 188.
43 Там же. С. 190. Рис. 24.
44 *Гонтмахер П.Я.* Золотые нити на рыбьей коже. С. 84—85.
45 *Шренк Л.И.* Об инородцах Амурского края. С. 83. Табл. XXIII-4-5.
46 К сожалению, современные нарукавники нивхов очень проигрывают в сравнении со старинными, традиционными, так как теперь их изготавливают с применением дешевой хлопчатобумажной ткани.
47 *Таксами Ч.М.* Одежда нивхов. С. 194—195.
48 *Гонтмахер П.Я.* Золотые нити на рыбьей коже. С. 87.
49 *Эвенбах Е.К.* Орнаментированные бытовые изделия // *Искусство народов Амура: Каталог выставки*. Л., 1959. С. 11—12.
50 *Гонтмахер П.Я.* Золотые нити на рыбьей коже. С. 88—89.
51 *Искусство народов Амура: Каталог выставки*. С. 28—30.
52 Там же. С. 12.
53 *Гонтмахер П.Я.* Золотые нити на рыбьей коже. С. 95.
54 *Таксами Ч.М.* Основные проблемы этнографии... С. 182.
55 *Гонтмахер П.Я.* Золотые нити на рыбьей коже. С. 95.
56 Там же. С. 96.
57 *Иванов С.В.* Материалы по изобразительному искусству... С. 390.
58 Там же. С. 391—392.
59 *Гонтмахер П.Я.* Золотые нити на рыбьей коже. С. 34.
60 *Крейнович Е.А.* Нивхгу. С. 74—75.
61 Там же. С. 80—81.
62 О мастерстве резьбы по дереву у народов тюрко-монгольского кочевого мира имеются необходимые сведения в следующих, например, работах: *Вайнштейн С.И.* Историческая этнография тувинцев. М., 1972. С. 247—251; *Мананов Э.А.* Из истории ремесла казахов второй половины XIX—начала XX в. // *СЭ*. 1958. № 5; *Муканов М.С.* Резьба по дереву у казахов // *Труды ИИАЭ АН КазССР*. Алма-Ата, 1959. Т. 6. С. 159—163; *Бурковский А.Ф.* Из истории техники обработки дерева у киргизов // *Учен. зап. ин-та Киргиз. ун-та*. 1954. Вып. 3. С. 86—89; *Авижанская С.А., Бикбулатов Н.В., Кузеев Р.Г.* Декоративно-прикладное искусство башкир. Уфа, 1964. С. 143—144; *Потапов И.А.* Якутская народная резьба по дереву.

- Якутск, 1972. С. 28—37; Тугутов И.Е. Материальная культура бурят. Улан-Удэ, 1958. С. 48—52; Кочешков Н.В. 1) Народное искусство монголов. М., 1973. С. 52—54; 2) Декоративное искусство монголоязычных народов XIX—середины XX в. М., 1979. С. 47—68, 117—133, 167—172; и др.
- 63 Гонтмахер П.Я. Золотые нити на рыбьей коже. С. 35—36.
- 64 Там же. С. 39.
- 65 Там же. С. 40.
- 66 Иванов С.В. Архитектурный орнамент народов Нижнего Амура // Сб. МАЭ. М.; Л., 1953. Т. 15. С. 278—282.
- 67 Таксами Ч.М. Основные проблемы этнографии... С. 169.
- 68 Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству... С. 393.
- 69 Цинцуг В.И. Заметка о пиктографическом письме у гиликов // Языки и письменность народов Севера. Л., 1934. Ч. 3. С. 184—186.
- 70 Иванов С.В. Медведь в религиозном и декоративном искусстве народностей Амура // Сб. "Памяти В.Г. Богораза". Л., 1937. С. 23.
- 71 Там же. С. 21—22.
- 72 Шренк Л.И. Об инородцах Амурского края. Т. 3. С. 84.
- 73 Иванов С.В. Медведь... С. 24—25.
- 74 Гонтмахер П.Я. Золотые нити на рыбьей коже. С. 55.
- 75 Таксами Ч.М. Основные проблемы этнографии... С. 179—180.
- 76 Штернберг Л.Я. Гилики, гольды, орочи, нигидавы, айны. С. 317.
- 77 Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству... С. 401.
- 78 Гонтмахер П.Я. Золотые нити на рыбьей коже. С. 57—58.
- 79 Таксами Ч.М. Основные проблемы этнографии... С. 55.
- 80 Там же. С. 189.
- 81 Окладников А.П. У истоков культуры народов Дальнего Востока // По следам древних культур: От Волги до Тихого океана. М., 1954. С. 243.
- 82 Laufer B. Preliminary Notes on Explorations Among the Amoor Tribes // American Anthropologist. Vol. 2. N 2. P. 297—338; Шренк Л.И. Об инородцах Амурского края. Т. 2. С. 90; Лопатин И.А. Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские: Опыт этнографического исследования. Владивосток, 1922. С. 335; Шнейдер Е.Р. Искусство народностей Сибири. С. 70, 74—75.
- 83 Иванов С.В. Орнамент народов Сибири... С. 360.
- 84 Кочешков Н.В. Тюрко-монголы и тунгусо-маньчжурские: Проблемы историко-культурных связей на примере народного декоративного искусства XIX—начала XX в. // Археология и этнография народов Дальнего Востока: Сб. науч. трудов. Владивосток, 1984. С. 14—15.
- 85 Искусство народов Амура: Каталог выставки / Сост. Е.К. Эвенбах, автор вступительной ст. М.А. Сергеев. Л., 1959. 60 с., илл.
- 86 Эвенбах Е.К. Орнаментированные бытовые изделия // Там же. С. 11—12.
- 87 В эти годы материал собирали: И.П. Лавров, С.В. Иванов, Ч.М. Таксами, П.Я. Гонтмахер, Н.В. Кочешков и др. В 1974 г. П.Я. Гонтмахер защитил кандидатскую диссертацию на тему: "История и культура нивхов (на примере декоративно-прикладного искусства XIX—середины XX века)", а в 1988 г. опубликовал книгу "Золотые нити на рыбьей коже" (Хабаровск).
- 88 См.: Вязовская В.В. Научный каталог этнографических коллекций Сахалинского краеведческого музея (поступления 1960—1973 гг.). Южно-Сахалинск, 1975. 165 с., илл. Нивхская коллекция занимает в этом каталоге видное место (с. 4—38, рис. 2—26).
- 89 В последнее время Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого начал проводить серьезную работу по составлению каталогов по тематическому принципу: "Куклы народов Сибири", "Накосные украшения у сибирских народов", "Каталог кукол-игрушек", "Каталог съемных украшений народов Сибири (по коллекциям МАЭ)" и публиковать эти материалы (См.: Материальная и духовная культура народов Сибири. Сб. МАЭ. Л., 1988. Т. 42. 209 с., илл.). Публикует свои коллекции и Музей антропологии и этнографии Сибири Томского гос. ун-та, но в коллекциях этого музея также отсутствуют произведения современного искусства.
- 90 Гонтмахер П.Я. Золотые нити на рыбьей коже. С. 110.
- 91 Там же.
- 92 Гонтмахер П.Я. Народные истоки в живописи нивхского художника С. Гурка // Материалы по истории Дальнего Востока. Владивосток, 1974. С. 293.
- 93 Гонтмахер П.Я. Золотые нити на рыбьей коже. С. 110.
- 94 Там же.





ИСКУССТВО НЕГИДАЛЬЦЕВ

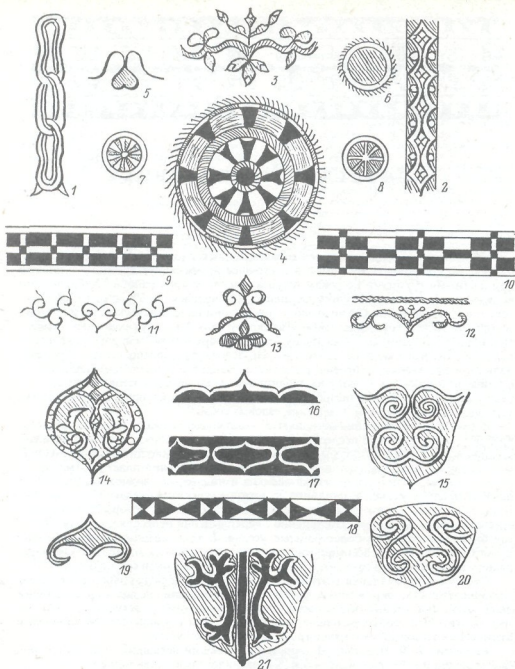
Негидальцы — одна из самых малочисленных народностей Амура (622 человека, по Переписи 1989 г.)¹ — в настоящее время живут тремя небольшими компактными группами по рекам Амур и Амгунь, в трех районах Хабаровского края — в районе имени Полины Осипенко (140 человек), в Ульском (168 человек) и в Николаевском (50 человек).² Говорят они на негидальском языке тунгусо-маньчжурской группы алтайской языковой семьи, на двух основных диалектах: низовском (живущие в низовьях Амура) и верховском (живущие по берегам р. Амгунь и по ее мелким притокам). Исследователи предполагают, что негидальцы — это эвенки (тунгусы), расселившиеся по Амгуни и затем смешавшиеся с нивхами и ульчами. Основу их традиционного хозяйства составляют рыболовство и охота. Верховские негидальцы имели оленей, на которых ездили верхом, но чаще впрягали в нарты, и держали ездовых собак.³

Вопросы происхождения негидальцев — проблема сложная и малоизученная, требуются еще глубокие исследования их языка в историческом плане, их материальной и духовной культуры, других источников. Можно лишь предположить, что основу негидальцев составлял местный и очень древний пласт на Амгуни, со своим языком, отличным от языка эвенков и нивхов, но, возможно, близким к языкам предков ульчей и нанайцев — нижеамурских жителей. Сюда, на Амгунь, приходило много таежных эвенкийских элементов, которые становились здесь оседлыми жителями. Постепенно с верховьев они переселялись к низовьям, где были расположены более богатые угодья. В течение длительного времени происходила взаимная ассимиляция пришельцев и местных элементов, создавался негидальский народ со своим языком, со своей культурной спецификой.⁴

Стойкость негидальцев в этническом отношении поразительна: несмотря на малочисленность, окруженные другими народами, они до сих пор сохраняют свой язык, культурные особенности, самосознание, хотя и вступают в смешанные браки.⁵ Эта стойкость нашла свое отражение и в удивительной живучести этнических традиций их народного декоративного искусства.

Академик А.Ф. Миддендорф, впервые увидевший негидальцев на их родине, был удивлен и восхищен изделиями декоративного искусства народности: „Действительно, нужна особо искусная жена на то, чтобы изготовить такие вещи”.⁶

В своей работе А.Ф. Миддендорф подробно описал все увиденные им произведения декоративного искусства. Мимо его внимательного взгляда не прошли негидальские халаты, головные уборы, обувь, нагрудники, футляры для ножей, кошельки, коврики из птичьих перьев, берестяные изделия. Он писал: „Чисто негидальскими произведениями я нашел шитье на двух чрезвычайно отчетливо и красиво сделанных кошельках для хранения огнива и трута. Фигуры вышиты блестящими белыми нитками, которые негидальские женщины умеют наматы-



1. Образцы традиционного орнамента нентшалцев: 1 — узор на ручке ковши, МАЭ, № 763-44, 2—8 — узоры в вышивке и в украшениях на бересте; 9—10 — вышивка цветными нитками и волосом, ГМЭ, № 2566-21; 11—13 — узоры на торбасах; 14—21 — узоры на кожаных заготовках для обуви. Таблица составлена автором по материалам полевых экспедиций и по музейным коллекциям.

вать из внутренней кожи главной артерии северных оленей или лосей. Кайма к ним подобрана чрезвычайно удачно из самых нежных... перьев красивых птиц, разнообразные чучела которых находятся у них в употреблении... Столь же сво-



2. Торбаса и тапочки негидальские. 1980. Ровдуга, камус, мех, вышивка по коже, мозаика. Художественный фонд России. Автор — М.К. Охлопкова (род. в 1926 г.). Хабаровский край, район имени П. Осипенко, с. Владимировка. Чл. Союза художников России.

образны, но в другом направлении, были художественные произведения негидальских женщин, сделанные из бересты”.⁷

Удивили ученого и технико-художественные приемы мастериц: „При помощи небольшого ножичка, попереk вставленного в черенок, и держа рядом, для разграничения, большой палец свободной руки, женщина вырезала фигуры от руки на моих глазах. Вследствие этой ловкости в изготовлении бересты у негидальцев все принимает весьма красивый вид.”⁸

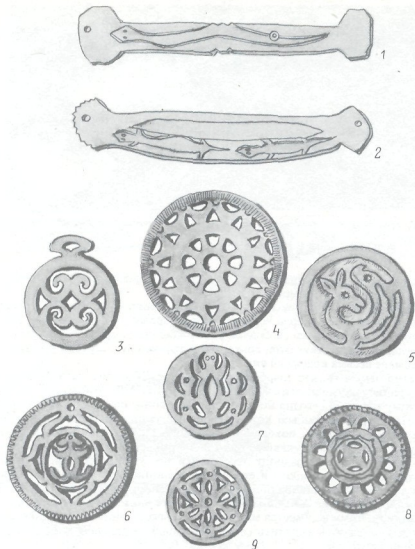
Приятно отметить, что современное народное декоративное искусство негидальцев хранит многие из этих традиций, описанных А.Ф. Миддендорфом полтора века тому назад. И сегодня негидальские женщины шьют удивительно красивые халаты *уйкэли* из рыбьей кожи, левополюе тканевые халаты *сыг*, *ылуксы*, женские нагрудники *сала*, похожие на эвенкийские, нарукавники *нгасипун*, меховые рукавицы *кохолё*, рукавицы *дяпагда* из рыбьей кожи, летнюю обувь *тэргэли* из ровдуги, торбаса разного вида, шапки *метаха* из оленьей шкуры, женские меховые шапки *тамдохо* и еще много традиционных бытовых предметов, ставших в руках мастериц подлинными произведениями искусства (рис.1—5).

К сожалению, после А.Ф. Миддендорфа почти никто негидальское искусство не изучал, и поэтому не имеется материала для воссоздания его истории (именно поэтому мы не смогли выделить самостоятельной, отдельной главой искусство негидальцев до 1917 г.).

Сегодня славится небольшое негидальское с. Владимировка, где живут известные мастерицы Е.И. Алексеева, А.Н. Казарова, М.К. Охлопкова, А.П. Надеина, вполне заслуженно принятые в члены Союза художников. На примере их творчества рассмотрим, как хранятся ныне древние этнические традиции негидальского народного искусства.

Е.И. Алексеева (род. в 1921 г.) создает уникальные негидальские коврики из птичьих шкурок, а также мужскую и женскую меховую обувь — торбаса. В Художественном фонде России хранятся торбаса ее работы, выполненные в 1978 г. Используя коричневый олений мех, лосиную ровдугу, цветные ткани и яркие шелковые нитки, мастерица создала высокохудожественную вещь, в которой нет ничего лишнего, соразмерны пропорции и гармонизируют яркие цвета вышивки как с черным фоном широкой тканевой полосы в верхней части голенища, так и с теплым коричневым цветом меха. Традиционный негидальский волнообразный узор хорошо сочетается с пришедшим из русского искусства цветочным орнаментом.

А.Н. Казаровой (род. в 1931 г.) особенно удаются круглые и прямоугольные



5. Образцы металлических изделий негидальцев: 1—2 — резные изображения на железных пластинках от шаманского костюма, ХКМ, № 8328; 3—9 — медные и бронзовые подвески к женскому халату, ХКМ, № 5925. Рис. Н.В. Кочешкова.

негидальские коврики, как бы сотканые из нежных переливчатых птичьих перьев, сверкающих на фоне пушистого меха соболя, рыси, лисицы, выдры. В центре одного из лучших ковриков ее работы точно горит мозаичная шестиконечная звезда из зеленоватых утиных шкурок, а в ее промежутках сверкают узкие треугольники из ослепительно белого оленьего подшейного волоса. Эта звезда находится в ожерелье розетки, составленной из множества темно-зеленых клиньев, каждый из которых завершается черным меховым прямоугольником, с которого свисает меховая опушка из лисьего меха, меха колонка и белки. В сочетании с мягкой фактурой меха сине-зеленые утиные шкурки создают исключительно красивую гамму.

Традиционные негидальские рукавицы и перчатки, созданные А.П. Надеиной (род. в 1916 г.), с большим успехом были показаны на крупных выставках

„Народные мастера Приамурья” (Москва-Ленинград, 1981) и „Советский Дальний Восток” (Владивосток, 1985). Характер орнаментации этих рукавиц и перчаток зависит от материала (ровдуги, меха, ткани, сукна), но традиционная конструктивная форма их остается неизменной. Обязательно на рукавицах и перчатках отдельно пришивается обшлаг из ткани. Иногда узоры верха и обшлага внешне как будто совсем не связаны: так, верх рукавицы нередко украшает аппликация, а обшлаг — вышивка. Но это — лишь кажущаяся несвязанность. В руках опытной мастерицы и та и другая техники взаимно дополняют друг друга.

Интересно, что современный негидальский орнамент на меховых изделиях близок к эвенкийскому. Но в вышивке по ровдуге он существенно отличается не только от эвенкийского, но и вообще от орнаментики других народов Приамурья. Как точно заметила К.П. Белобородова, „негидальский орнамент — это обычный своеобразный травяной узор, составленный, как правило, из трех лепестков и пестрой ленты”.⁹

Задача негидальских мастериц сегодня не только закрепить серьезные творческие успехи, но и привлечь к искусству молодое поколение. Традиции, проне-сенные через века и поколения, не должны угаснуть.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Национальный состав населения СССР // Вестник статистики. 1990. № 10. С. 70—71.

²Численность малых народов Севера на территории Хабаровского края // Хабаровское краевое статуправление. Хабаровск, 1990.

³Народы мира: Историко-этнографический справочник. М., 1988. С. 325.

⁴Смоляк А.В. Негидальцы: загадки и факты // Известия СО АН СССР. Серия обществ. наук. Вып. 1. Новосибирск, 1977. № 1. С. 82.

⁵Там же. С. 77.

⁶Миддендорф А.Ф. Путешествие на север и восток Сибири // Север и восток Сибири в естественно-историческом отношении. СПб., 1869. Ч. 2. С. 749.

⁷Там же. С. 753—754.

⁸Там же. С. 754.

⁹Белобородова К.П. Приамурские узоры. Л., 1975. С. 18.





ИСКУССТВО ОРОКОВ

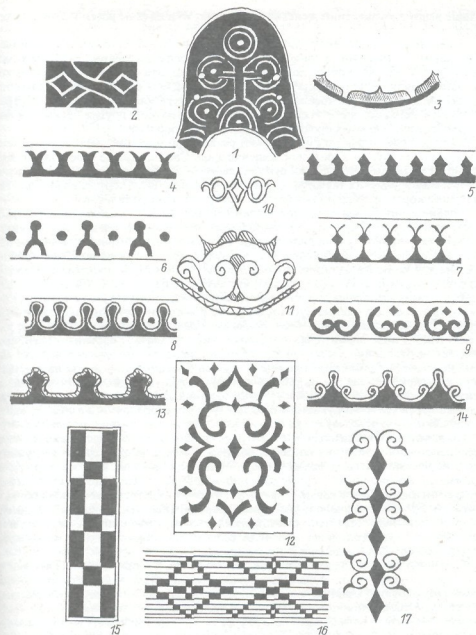
На территории острова Сахалин издавна проживают ороки (самоназвания — *ульта, ульча, уйльта*) — один из самых малочисленных народов России. Примерная их численность — около 450 человек.¹ В настоящее время ороки проживают в основном в двух районах Сахалинской области — в Ногликском (северные ороки) и Поронайском (в селениях Отасу и Таран около г. Поронайска, а также в некоторых пунктах на берегу залива Терпения живут южные ороки).² Небольшая часть ороков (95 человек) проживает в Комсомольском районе Хабаровского края.³

Этнографы предполагают, что этническую основу ороков составили местные и тунгусские (эвенкийские) этнические элементы, смешавшиеся затем с группами ульчей и нивхов.⁴ Исследования антропологов, проведенные на Охотском побережье, на Амуре и на Сахалине, установили, что ороки по антропологическим признакам стоят гораздо ближе к эвенкам и негидальцам, чем к ульчам, которые выделяются в совершенно иной тип.⁵

В культуре ороков исследователи находят много общих элементов с культурой народов Нижнего Амура (тип рыболовства, способы охоты на морского зверя, отдельные элементы одежды, наличие обуви и орнамента амурского типа и т. д.). Это сходство объясняется многовековыми тесными связями ороков и народов Нижнего Амура. Однако в культуре ороков и амурских народов имеется все же гораздо больше отличных, чем общих черт. Оленеводство и весь уклад быта, связанный с кочеванием, резко отличает ороков от их материковых соседей. Зимнее жилище ороков — конический чум — типичное жилище оленеводов-кочевников. Терминология, относящаяся к этому жилищу, имеет сходство с эвенкийской.⁶ У ороков распространены нагрудники и зимняя одежда эвенкийского типа из оленьих шкур, а орокская оленья нарта не имеет ничего общего, например, с собачьей нартой нивхского типа. Интересно, что и в погребальных обрядах ороков известную роль играет олень.⁷

В прошлом этот этнос обитал, как предполагается, на территории материка, прилегающей к Охотскому морю. По-видимому, переселение предков современных ороков на остров Сахалин произошло не позднее начала XVII в., а возможно, и ранее.⁸ Длительное проживание в условиях острова обусловило ряд оригинальных черт их культуры по сравнению с оленеводами материка и успешную адаптацию к экологической обстановке Сахалина.⁹

Искусство ороков исследовано пока еще недостаточно. Но и то, что удалось собрать и описать этнографам, и то, чем располагают наши музеи,¹⁰ дает все же возможность выявить этнические традиции в народном декоративном искусстве ороков (рис. 1). Это искусство четко подразделялось (как, впрочем, и у других народов Амура и Сахалина) на женское и мужское. Так как сегодня сохранилось



1. Образцы орокского орнамента: 1 — узор на деревянной луке седла, ГМЭ, № 2078-12; 2 — узор на копье, МАЭ, № 162-а; 3 — узор на бересте, ГМЭ, № 2011-45; 4—7 — узоры в росписи по коже, ГМЭ, № 2078-20, 2078-18, 2078-15, 2078-21; 8—14 — узоры на берестяных коробочках, СОКМ, № 3101-3, 2045. *Иванов С.В.*, 1963; 15—17 — узоры в вышивке нитками и волосом оленя, ГМЭ, № 2078-19, 2079-85, СОКМ, № 4732-4. Таблица составлена автором по материалам музеев и литературным источникам.

больше всего произведений женского искусства, то и начнем рассмотрение именно с него.

Женщины у ороков шили одежду, головные уборы, обувь, а также различные дополнения и украшения к ним, создавали удивительно красивые изделия из бересты (рис. 2—8). Они очень хорошо умели выделывать оленью шкуру, из которой изготавливали мягкую ровдугу *xarapa*. Орудия для обработки кожи были почти такими же, какие употребляют на Нижнем Амуре ульчи и нанайцы. С утратой оленеводства основное место при изготовлении обуви и других предметов быта приобретают у южных ороков нерпичьи и сивучьи шкуры.

Оленью кожу и рыбью шкуру ороки резали при помощи специального женского ножа *гисуру*, на кройной доске *худэ*. Свои швейные принадлежности женщины хранили в небольших сумках, сшитых из шкур оленя или нерп, в так называемых *хура*. В их таежной жизни очень удобны были портативные берестяные вещи: коробки, корзинки, кузовки, шкатулки, колыбели и т. п.¹¹

Традиционные халаты ороков *покто* еще не так давно имели большое распространение. Они были двух типов. Один из них — амурский: как и повседневные халаты у нивхов, ульчей или орочей, он имел покрой кимоно, удвоенную левую полу, длинные узкие рукава, отделочную полосу внизу по подолу с пришитыми на ней мелкими металлическими бляшками *ачикта*. Второй тип халата носил следы влияния якутов. Дело в том, что якуты уже в конце XIX в. жили на Сахалине, занимаясь преимущественно торговлей. Халат якутского типа был цельнокроенный, имел вшивные рукава, широкие в верхней части, пришитавшиеся в сборку. Три вставных клина — два по бокам и один в середине спинки — от талии до самого низа значительно расширяли подол халата. Воротник халата был небольшой, отложной. Бытовали и ровдужные женские орнаментированные халаты *нгальма*.¹² Кроме этой одежды, у ороков бытовали еще шубы из оленьих шкур *сун*, женские халаты из рыбьей кожи *утгэури*, мужские короткие халаты, сшитые из нерпичьих шкур, нагрудники эвенкийского типа *нэллю* и дополнительные части одежды: рукавицы *дяпагда* (у южных ороков — *мамбака*), охотничьи юбки *хоси*, пояса мужские *питу* и женские *ками*, передники *ултэпту*.¹³

По данным Г.М. Василевич, обувь у ороков была преимущественно низкая, материалом для ее пошива служили ровдуга и камус. Характерная ровдужная обувь мало отличалась от подобной обуви охотских эвенков: это был поршень с петлями по бокам, носок с прямо срезанным верхом и голенище из двух полос, сшитых по линии бочка носка. Наряду с этой обувью встречалась также обувь с якутской кроеной подошвой, имеющей спереди „носочек“, вшитый в носок. Обувь из камусов имела один ряд коротких союзок и голенище из четырех или шести полос, верх голенища при этом был срезан прямо. Такого же раскроя встречалась обувь из тюленьей шкуры мехом наружу.¹⁴

Различны были по форме и по покрою и головные уборы ороков. Так, капор из шкуры с головы оленя назывался *метаха*, шапка из оленьих камусов — *налтаку апу*, охотничья шапка — *порогдо*, мужская шляпа — *токпу апу*. Дополняли головные уборы наушники — *сентун* и налобники из беличьих хвостов — *хэроптун*.¹⁵ Многие из этих вещей богато украшались орнаментом, становились одновременно и предметами быта, и произведениями народного декоративного искусства.

В МАЭ находится великолепный головной убор орокской женщины (колл. № 1318-7). Сшитый из хорошо выделанной ровдуги, этот зимний головной убор капорообразного типа опушен коричневым мехом оленя и декорирован узкими полосками голубой и зеленой ткани. Голубая полоска окаймлена блестящей красной бисерной линией и по ее поверхности проходит геометрический орнамент, составленный из круглых и ромбовидных розеток, словно нарисованных блестящим бисером фиолетового цвета. Зеленая полоска украшена вышитым волнистым узором ярко-белого цвета. А на самой верхушке этого головного убора на желтом ровдужном фоне неизвестная мастерица исполнила очень красивую ап-

пликацию из белой замши причудливой формы с роговидным узором черного цвета посередине и с птицевидным узором в нижней части украшаемой поверхности. К убору пришта кожаная бахрама, развевавшаяся, вероятно, во время движения всадника на олене по тайге.

Женские головные уборы ороков по форме не отличались от шлемовидных шапок нивхов. Наряду с ними бытовали капоры, совпадающие с мужским нивхским капором. Мужской капор по покрою также не отличался от нивхского. Наряду с ним, у ороков бытовал еще капор, который состоял из трех частей: прямой полосы, покрывающей темя и затылок головы, и двух боковых частей, покрывающих уши и щеки. Такого рода покррой широко был распространен у эвенков.¹⁶

Исключительную художественную ценность представляет женская шапочка *ану*, выделанная из целой шкурки гагары и находящаяся в фондах Сахалинского областного краеведческого музея (колл. № 4732-3, размеры: 23 × 16 см). Внутри шапочка обшита хлопчатобумажной тканью черного цвета. В ее передней части имелось украшение в виде кокарды, впоследствии, к сожалению, утраченное. Но общий вид ее был восстановлен сотрудниками музея в деталях. Шапочка имела форму круга, вырезанного из той же шкурки гагары. В центральной ее части пришит крупный бисер белого цвета, а по окружности — более мелкий, красного, синего и черного цветов, поочередно нанизанный на нитку. Все это придавало шапочке очень нарядный, праздничный вид. Поэтому в повседневной жизни ее, как правило, не носили и хранили как дорогую вещь.¹⁷

Обувь тунгусского типа в виде торбасов шилась обычно из камусов оленя и обшивалась мехом. В том же музее находятся очень красивые детские торбасы (СОКМ, колл. № 3206-1/2-1154, размеры: 24 × 8.5 × 8.5 см). Спереди по союзкам проходят две неширокие светлые полосы, заканчивающиеся на носке, а верх голенища украшен широкой шерстяной полосой-опушкой, посередине которой — черная матерчатая лента с вышитым по всей ее поверхности криволинейным узором с применением нити из сухожилий оленя, окрашенной в ярко-желтый, зеленый и красный цвета. Черная лента тонко окантована золотистой нитью, украшенной в свою очередь крохотными бисеринами белого цвета. Сочетания коричневого меха детских торбасов с охристого цвета полосами и с полихромным декором верха голенища делают эту обувь нарядной, привлекательной, праздничной.

Так же красиво декорировалась и женская обувь, предназначенная для нахождения в ней внутри жилища или для лета (СОКМ, колл. № 3207-1/2-634). Это — похожая на тапочки легкая обувь, сшитая из ровдуги желтого цвета, опущенная вверх темно-коричневым мехом оленя. Носок обуви украшен криволинейным растительным орнаментом ярко-зеленого цвета, с красной окантовкой, а по бокам от носка красной нитью нашиты два овала с ромбом посередине, окантованные ярко-зеленой нитью.

Хорошим дополнением традиционного костюма ороков служили подвешиваемые к поясу (мужскому поясу *питу* или к женскому *ками*) различные кисеты, сумочки, трубки, ножи в футлярах. Представление о кисетах и об их декоре дают два предмета начала XX в., хранящиеся в этнографическом музее на о. Хоккайдо.¹⁸ Первый кисет выполнен из ровдуги, окрашенной в светло-зеленый цвет. Форма его — в виде мешочка, чуть суживающегося кверху. Искусно декорирована верхняя часть кисета. Между двумя узкими полосами желтого цвета, украшенными шахматным узором черного цвета и узкой алой полоской посередине каждой из этих полос, красиво расположены вышитые алой нитью криволинейные узоры в виде сердечек и 3-образной формы. Для завязывания кисета и для подвешивания его к поясу еще выше узорчатых полос пропущен сквозь четкие прямоугольные прорези желтый ремешок. Другой кисет из этой же коллекции имеет ту же форму и примерно те же размеры. Но декор здесь совершенно другой. Сам кисет — темно-синего цвета, переходящего в своей верхней части в го-

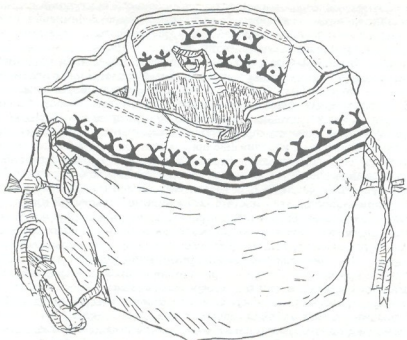
лубой. Между двумя черными полосами, каждая из которых имеет по три ярко-желтые тонкие полоски, аппликацией нарисован черный криволинейный орнамент в виде рогов с завитками на концах, окантованный ярко-желтой нитью. Над верхней полосой расположен узор в виде фигурной скобки, а над нижней — в виде двух спаренных рогов, с фигурной скобкой посередине. Оригинальные и завязки, так же пропущенные сквозь прямоугольные прорезы. Но сами завязки в отличие от завязок первого кисета имеют красивые фигурные окончания с прорезанными в один ряд пятиугольными и прямоугольными отверстиями.

Эти традиционные кисеты ороков свидетельствуют о богатой творческой фантазии мастериц, умеющих одним и тем же формам придавать совершенно разные художественные образы.

Как уже отмечалось выше, орокские мастерицы умели изготавливать сумочки и большие сумки самой различной формы. Небольшая сумочка начала XX в. бережно хранится в Этнографическом музее г. Саппоро.¹⁹ Это вещь прямоугольной формы со скругленными внизу углами, сшитая из тисненой желтой кожи. Клапан-крышка ее имеет такую же форму, только чуть поменьше размером. Почти всю поверхность клапана украшает окантованный узкой ярко-зеленой рамкой криволинейный орнамент крупного размера, составленный из четырех спиралей с рогами на четырех сторонах. Структуру узоров составляют узкие ремешки коричневого цвета. Контуры узоров подчеркнуты тонкими черными нитями. Сам клапан окаймлен рамкой зеленого цвета, по середине которой нашита ярко-желтая волнистая полоска, украшенная чередующимися продолговатыми овалами. Лента для подвешивания сумочки к поясу — нежно-голубого цвета и окаймлена узкой зеленой полоской, украшенной зигзагообразными узорами розового цвета.

Форма сумочки из коллекции Сахалинского областного краеведческого музея, предназначавшейся для хранения предметов рукоделия, — трапециевидная, со скругленными углами (колл. № 2045, размеры: 29,5 × 38,5 × 5 см). Клапан имеет фигурное очертание, его высота составляет почти половину всей высоты сумочки. Если передняя сторона сумочки сшита из хорошо выделанной оленьей кожи, окрашенной в светло-зеленый цвет, то клапан выкроен из ровдуги теплого охристого цвета. Клапан декорирован скромно: лишь узкой черной полосой с вышитым зеленой нитью, похожим на звенья цепочки, орнаментом. Сама же передняя сторона сумочки декорирована несравненно богаче. Двумя широкими полосами темно-зеленого цвета она делится на три части. Две боковые части украшены 3-образным орнаментом и спиралевидными отростками, средняя часть — тревовидным узором и причудливыми фигурными скобками зеленого цвета по тепловому коричневому фону. Две широкие полосы в свою очередь также декорированы — они окантованы узкими голубыми линиями и украшены спиралевидным и тревовидным узорами коричнево-фиолетового цвета. Низ сумочки украшен узкой черной полосой с проходящим по ней строгим рядом светло-коричневых ромбиков. Обе рассмотренные сумочки несут в себе черты высокого мастерства и безупречного художественного вкуса их безымянных создателей.

К седлу для перевозки на олене провианта и предметов домашнего обихода ороки прикручивали выючную сумку *сэрук* (рис. 9). Такая сумка из фондов Сахалинского музея (колл. № 4732-4, размеры: 45 × 35 × 27 см) изготовлена из нескольких кусков кожи: днище и боковины — из шкуры оленя, вывернутой мехом внутрь, а верхний клапан — из замши. По соединительному шву пропущена узкая полоска ткани черного цвета. Над нею, чуть выше, на клапан серыми нитками пришиты один над другим два белых шнура. Свободное пространство между ними закрашено краской темно-синего цвета. Верхняя часть клапана загнута вовнутрь и прострочена черными нитками. Снаружи и внутри к нижней части клапана и боковым сторонам сумки подшиты ремешки для закрепления ее на седле. Орнамент, украшающий сумку, весьма своеобразен. Он состоит из рогообразных выступов в виде розеток, идущих в один ряд по наружной стенке. Внутри сумки нанесены те же рогообразные выступы, двоянные попарно и разделенные



9. „Сэрук” — сумка для перевозки провианта и предметов домашнего обихода во время перекочевок. СОКМ, № 4732-4, размеры: 42 x 33 x 27 см. Кожа, шкура оленя мехом внутрь, ткань. Роспись черной краской. Рис. Н. В. Конешкова.

между собой точкой. Внизу к ним подходят антропоморфные фигуры, расположенные в той же последовательности. Все они окрашены черной краской и выполнены с помощью специально изготовленных для этого берестяных трафаретов. Образцы этих трафаретов имеются в фондах музея и подробно описаны В. В. Вязовской.²⁰

Как и у других народов Нижнего Амура и Сахалина, у ороков бытовали валикообразные подголовники в форме параллелепипеда, с жесткой передней боковинкой, которую по традиции украшали орнаментом и клали подголовник обычно таким образом, чтобы эта красивая боковинка была хорошо видна всякому, входящему в жилище. К сожалению, традиция изготовления и орнаментации подголовников давно уже утрачена ороками. А между тем среди традиционных подголовников были и великолепные произведения народного декоративного искусства. Об этом свидетельствует, например, вышивка на передней стороне-боковинке орокского подголовника начала XX в., хорошо сохранившаяся в фондах Этнографического музея г. Саппоро.²¹ Это — прямоугольник вишнево-красного цвета размером 19 x 17 см, окантованный узкой золотистой полосой, украшенной поперечными тоненькими черточками розового цвета. С внутренней стороны эта полоска окантована изящной зеленой рамочкой. Вся поверхность предмета украшена вышитой желтыми, розовыми и черными нитями фестончатой розеткой, в центре которой удивительно красивая декоративная композиция, составленная из парных закрученных в виде рогов спиралей и ромба посередине. В этой же коллекции хранится заготовка для подголовника, вырезанная из светлой ровдуги, окрашенной в ярко-желтый цвет.²² На этом фоне неизвестная орокская мастерица поместила красивую по рисунку и по цвету декоративную розетку, составленную из сердечек, из роговидных узоров и из ромбов с большим светло-коричневым кругом по центру всей композиции. Первый, ближе к кругу, ряд узо-

ров вышит нитями бело-розового цвета с алой обводкой контуров и с темно-коричневым заполнением, а второй ряд составляют темно-коричневые узоры на желтом фоне и с ярко-зеленой обводкой контуров. Окаймляют эту великолепную розетку кожаные узкие полоски, нарезанные в виде бахромы.

Береста на Нижнем Амуре и на Сахалине была излюбленным традиционным материалом мастериц. Ороки тоже изготавливали из бересты многие предметы, необходимые в их кочевом быту. Так, они любили изготавливать берестяные цилиндрические коробки *мулло*, берестяные коробки с крышкой *доктэу*, берестяные блюда *андума*, а также детские колыбели и другие предметы. Сегодня ороки пользуются покупиной утварью, приобретаемой в магазинах, но в домах, где есть пожилые люди, берестяные изделия еще продолжают бытовать.²³

Большой интерес представляют берестяные коробки ороков, предназначавшиеся для хранения предметов женского рукоделия. Коробочка из фондов Сахалинского музея (колл. № 3101-3, размеры: 22 × 18 × 8 см) сделана из бересты теплого охристо-коричневатого цвета с четко видимой текстурой в виде темно-коричневых продольных черточек. Ее стороны и внизу, и наверху украшены геометрическим прямолинейным орнаментом, составленным из косых крестов, разделенных поперечными колонками. Ярко-желтые линии этого орнамента хорошо контрастируют с темно-коричневым внутренним покрытием самих полос. На прямоугольной крышке коробочки — традиционный орокский орнамент, композицию которого составляют спирали с отростками, фигурные скобки и строгие ряды ромбиков, прочерченные на крышке и закрашенные серой краской. Эта коробочка была привезена в музей от северо-сахалинских ороков.²⁴

Такая же по форме прямоугольная коробочка, изготовленная южными ороками Поронайского района, была опубликована в работе А.В. Смоляк.²⁵ Коробочка отличается от рассмотренной выше в основном лишь своими размерами — у нее больше длина и значительно меньшая высота. Боковые стороны вещи украшены орнаментальным бордюром, составленным из волнистых широких линий светлого цвета, пробегающих по темному фону окрашенной бересты. Темно-лаковую поверхность крышки украшают вырезанные из светлой бересты спиралевидные крупные узоры с традиционными фигурными скобками по бокам узкой стороны. И цвет, и орнамент находятся в удивительной гармонии, делают эту простую коробочку законченным художественным произведением. Эти две коробочки, исполненные разными этнографическими группами ороков, роднит общее — и та, и другая вещи запоминаются надолго и своею образностью, и красотою форм, и графической четкостью традиционного орнамента.

Из приведенного материала, несмотря на его известную неполноту и фрагментарность, связанные с недостаточной изученностью художественной культуры ороков, хорошо видно, что в женском искусстве народности существовали ярко выраженные этнические традиции, создававшиеся на протяжении длительного времени в результате взаимодействия с эвенками, нивками и с тунгусо-маньчжурскими народами Нижнего Амура. В традиционной орнаментике преобладали геометрические мотивы с элементами зооморфного, антропоморфного и растительного орнамента. Некоторые элементы этой орнаментики, например роговидные узоры, легко были восприняты кочевыми ороками-оленьеводами от кочевников-скотоводов, представлявших народы тюрко-монгольского мира.²⁶ Однако многие элементы были присущи, пожалуй, только культуре ороков. Традиционные узоры в виде спиралей с отростками или фигурных скобок были относительно крупными по размерам и почти всегда графически подчеркивались либо линиями, либо обводками другого, какого-либо контрастного цвета. Орокские мастерицы широко применяли в своем искусстве различные розетки, украшавшие, как правило, только главные, центральные участки украшаемого предмета. Излюбленными декоративными материалами женского искусства были традиционные материалы северных оленеводов-кочевников: ровдуга, мех, жильные нитки, тунгусский бисер и, позднее, покупные русские ткани и нитки.

Мужское искусство ороков создавалось веками и было продиктовано потребностями семьи оленевода-кочевника. Для их таежной кочевой жизни очень нужны были деревянные олени седла разного назначения и другие предметы упряжи, деревянные колыбели, кроильные доски, ножи, копыя, лодки-долбенки для перехода через реки и другие предметы обихода. Мужчины ороки имели дело в основном с твердыми материалами — прежде всего с деревом, затем с костью и значительно реже с металлом.

Олени седла у ороков были мужские, женские, детские и грузовые. Грудных детей они перевозили в люльках-колыбелях *быбы*, детей постарше — в специальных детских седлах *дурэкэ*, а для перевозки грузов использовалось специальное седло *муручун*.²⁷

Особенно красиво декорировались детские олени седла. Так, седло из собрания ГМЭ (колл. № 2078-12) имело две дуги — переднюю и заднюю. Среди мотивов орнамента на луке детского седла отчетливо видны концентрические круги, дуги и полукруги, зигзаг и другие узоры. Это, как считает С.В. Иванов, эвенкийские мотивы, которые, попав к орокам, не только потеряли самостоятельное значение, превратившись в заполнительные узоры, но и претерпели более или менее значительные изменения. Ромбы в орокском искусстве стали похожи на листья, крестообразные фигуры — на розетки, а прямыелинейные очертания узоров стали уступать место криволинейным.²⁸

Поражает и умение ороков делать реалистические изображения человека и животных в традиционной резьбе по дереву (рис. 10). В этом смысле значительный интерес могут представить две дощечки, приобретенные у ороков еще в конце XIX в. капитаном Леонтовичем и хранящиеся в Антропологическом музее Московского университета (колл. № 8-39 и 8-40).

На одной из дощечек, функциональное значение которых неясно, сверху вырезан олень, а на некотором расстоянии от него фигура охотника, стреляющего из ружья. Позади охотника стоит второй олень, привязанный к стволу. В нижнем ряду изображен целый аршиш из трех оленей, из которых два передних запряжены в нарту. Первым оленем управляет человек, сидящий в нарте и держащий в руке длинный повод. Второй олень, привязанный к нарте передового, видимо, везет пороженую нарту, но ремень у нее не изображен. Задний олень привязан за ремень ко второй нарте. Эта сценка — живая, взята из реальной жизни ороков-оленеводов.

На другой дощечке фигуры расположены в три ряда и объединяются в две группы. Одна группа — олени, человек и собака — представляет самостоятельную композицию: человек, вооруженный длинной палкой, гонит небольшое стадо оленей к дому, который изображен тут же в виде маленького конического шалаша. Отстающих оленей погоняет собака. Вторая группа изображает трех человек, направляющихся к другому шалашу. Впереди идет человек, опирающийся на палку, за ним следует другой с палкой в руке, ведущий за собою верхового оленя, на котором сидит ребенок. Рядом идет олень без седла. Неизвестный резчик очень живо изобразил животных.²⁹

Ороки раньше умели делать из дерева орнаментированные колотушки для бубнов, удивительно красивые погремушки, различные амулеты. Колотушка к шаманскому бубну (СОКМ, колл. № 2336-3, размеры: 37 × 3,7 × 1,4 см) состояла из двух частей — из ручки темного дерева и самой колотушки, украшенной резным орнаментом в виде переплетающихся звеньев цепочки.

На ручке погремушки, сделанной из дерева теплого коричневого цвета, вырезан и затем расписан черной краской удивительно красивый узор, изображающий зооморфный мотив рогов и сетчатый орнамент (СОКМ, колл. № 97-20, размеры: длина ручки 23 см, диаметр 2,3 см). Что же касается орокских амулетов, то они хорошо и подробно описаны в работе В.В. Вязовской «Амулеты ороков Сахалина».³⁰ Описывая эти амулеты, представляющие выполненные из дерева и других дополнительных материалов фигурки «хозяина моря», «духа тайги» и ле-



1



2

10. Изображения человека, животных и птиц в традиционном народном декоративном искусстве сахалинских ороков: 1 — изображение орла на шаманском бубне, ГМЭ, № 2079-2-а; 2 — дощечка с изображениями людей, оленей, собаки, чума. Антропологический музей МГУ, № 8-40.

Рис. Н.В. Кочешкова.

чебные амулеты, В.В. Вязовская пришла к выводу, что амулеты ороков имеют много общего с амулетами нивхов, эвенков, орочей и представляют большой интерес прежде всего как предметы, связанные с религиозными представлениями народов Севера.³¹ Этот вывод подтверждает высказанное еще раньше Ю.А. Семом предположение о том, что на формирование поведения ороков оказал влияние тунгусский „компонент” (олсневодство), амуро-сахалинский (рыболовство) и в гораздо меньшей степени айнский.³²

Сегодня нам пока мало известно материалов по металлообработке у ороков. Поэтому большой интерес представляют орокские ножи, а также подвески для украшения женской одежды, изготовлявшиеся самими ороками-кузнецами. В СОКМ хранится нож куче для забоя оленей. Орочи использовали его не только

для забоя, но и для освеживания туши оленя (СОКМ, колл № 4732-2, общая длина ножа 24,3 см, длина рукоятки 11,5 см). Поверхность рукоятки богато орнаментирована. В промежутке между двумя поперечными поясками, нанесенными в верхней и нижней части рукоятки, выгравированы треугольные фигуры с вписанными в них теми же без изменения фигурами, но меньшего размера. По своей форме они напоминают сильно стилизованное изображение конусовидного ороковского шалаша. По верхнему краю рукоятки нанесены мелкие, а внутри поперечных поясков — более крупные насечки. В состав орнаментальной композиции, кроме того, входят изображения антропоморфных фигур, зигзагообразных прерывистых линий, тонких горизонтальных и серповидных насечек, занимающих все свободное пространство. Особую выразительностью отличается изображение головы оленя, вырезанное на самом основании рукоятки. При этом резчиком удачно использована естественная фактура дерева. Изображение подкупает своей простотой и оригинальностью. И сделать его мог только оленевод-пастух, которому были досконально известны особенности биологии и повадки каждого находящегося в стаде животного.³³ Железное лезвие ножа сильно заострено на конце и умело вставлено в отверстие, проделанное в передней части рукоятки. Этот нож вкладывался в специально изготовленный для него берестяной орнаментированный футляр.³⁴

Металлические подвески для украшения женской одежды были различными по форме и по декору: одни были треугольные с усеченной вершиной, другие — крупные — с насечками по краю. Интересен их орнамент: два кружочка и сегмент в виде полумесяца, напоминающие рот и глаза. Были и прямоугольные пластинки с краями — как бы лепестки цветов.³⁵

Своеобразный характер имеют изображения на старинных шаманских бубнах ороков, выполненные только мужчинами. Представление о таких изображениях дает шаманский бубен, находящийся в фондах ГМЭ (колл. № 2079-2-а). На внешней стороне этого бубна неизвестный мастер наклеил вырезанную из рыбьей кожи и окрашенную в черный цвет крупную фигуру хищного орла общей высотой свыше 16 см. Ороки считали орла „громовой птицей”.³⁶ Орел изображен в фас, с распушенными крыльями и хвостом, с сильными ногами, раскинутыми широко в стороны. Великолепно вылепленная по рисунку голова орла резко повернута влево, острый клюв открыт. Присутствие орла на шаманском бубне свидетельствует о том, что у ороков в роли громовержца выступал не дракон, как у нанайцев, удэгейцев, ульчей и других амурских народов, а орел. Такое предпочтительное и уважительное отношение к фигуре орла роднит культуру ороков с культурами эвенков и других северо-сибирских народов.³⁷

Завершая рассмотрение наиболее устойчивых этнических традиций в народном декоративном искусстве ороков, следует подчеркнуть вытекающий из рассмотренного материала один очень важный момент: искусство ороков — это одновременно и феномен оригинальной оленеводческой культуры, и интереснейший и во многом своеобразный пласт в системе художественной культуры тунгусо-маньчжурских народов. Это искусство нуждается несомненно в дальнейшем углубленном исследовании как со стороны этнографов, так и со стороны искусствоведов и историков культуры. Эта весьма малочисленная народность продолжает ставить крупные и сложные проблемы, без решения которых невозможно будет правильно и объективно понять многие, до сих пор еще остающиеся не ясными, вопросы ее этногенеза и этнической истории, историко-культурных контактов и взаимосвязей с другими народами Северной Азии. Хозяйственно-культурный комплекс ороков является по всем признакам комплексом охотников-оленьеводов тайги и лесотундры, характерный в недалеком прошлом для эвенков, эвенов, негидальцев. Этот комплекс, хорошо приспособленный к местным условиям, сложился в ходе расселения ороков по северу и по югу острова Сахалин сравнительно недавно, но очень важно заметить при этом, что ороки принесли с собою на Сахалин многие черты культуры, присущие тунгусоязычным народам Сибири

и Дальнего Востока. Столкнувшись затем очень близко с нивхами-рыболовами, ороки вобрали в свою культуру немало черт культуры рыболовов. Этот своеобразный сплав культур не мог не найти своего отражения в народном декоративном искусстве ороков.

Сегодня же традиционное искусство ороков Сахалина развивается в очень сложных условиях. Большая часть селений, где раньше жили ороки (за исключением селений Набиль и Кайган), покинута жителями, переселившимися в благоустроенные поселки Ноглики, Катангли и Вал. Но как этнографические объекты орокские селения не потеряли своего значения до сих пор, особенно в хозяйственно-бытовом и религиозно-культовом отношениях.³⁸

Поэтому особую ценность приобретают коллекции по этнографии и культуре ороков в собрании Сахалинского областного краеведческого музея. Рассмотрим некоторые из них, представляющие интерес как образцы живучести этнических традиций в современном декоративном искусстве этой народности.

Орокские мастерицы продолжают шить национальную одежду (главным образом женскую), украшая ее традиционным орнаментом.

Мастерица из с. Вал М.Н. Макарова изготовила в 1970 г. женские торбаса из камуса белого цвета. Их голенище сшито по традиции из четырех полосок камуса. Верх голенища красиво орнаментирован горизонтальными полосками из ткани синего, черного, красного и желтого цветов. Ниже, спереди и по бокам, проходит горизонтальная полоса мозаики из белых и коричневых треугольников, вырезанных из камуса. Под ней проходит еще одна полоса, из меха коричневого цвета. Носок отделен от подьема мозаичным орнаментом, составленным из квадратов белого и коричневого камуса. Эти праздничные торбаса демонстрировались на Выставке народного искусства во время Праздника народностей Севера в пос. Ноглики весной 1970 г.³⁹

В СОКМ хранятся детские торбаса, сшитые из камуса коричневого цвета мастерицей Накагава Цикану в 1972 г. (СОКМ, колл. № 3206). Если верх голенища этих торбасов украшен подобно только что рассмотренным, то по средней черной полосе мастерица вышивает очень яркими зелеными и оранжевыми нитками криволинейные спиральные узоры, типичные для тунгусо-маньчжур.

Традиционные халаты ороки продолжают украшать, как и прежде, орнаментальными тканевыми полосами по рукавам и по подолу. Помимо одежды, мастерицы изготавливают коврики, рукавицы, кисеты, кошельки и различные по форме и по декору сумочки.

Небольшой коврик из шкуры, снятой со лба оленя (СОКМ, колл. № 2044, размеры: 39 × 147 см), окантован медвежьим мехом. Геометрический орнамент выполнен в технике мозаики из квадратов оленьего меха коричневого и белого цветов орокской мастерицей А.Б. Борисовой.

Заслуживает внимания и оригинальный кошелек из ровдуги, украшенный вышивкой нитками черного, красного, зеленого и синего цветов. Характер орнамента подчеркнут амурской спиралью и роговидными завитками (СОКМ, колл. № 2338-4, 12 × 9 см).

В Сахалинском музее хранятся также красивые орокские сумочки, предназначенные для предметов рукоделия. Рассмотрим три типа таких сумочек хура. Сумочка, сделанная из камуса (колл. № 3085-7, 33 × 28 см), имеет большой клапан, закрывающий почти всю переднюю сторону. Он украшен мозаичным орнаментом, сочетающим квадраты белого и коричневого камусов. Края клапана обшиты полоской бахромы из ровдуги. Другая сумочка — комбинированная: задняя сторона ее сшита из трех вертикальных полос рыбьей кожи, а передняя — из вертикальных полос нерпичьего меха и ровдуги (колл. № 2045, размеры: 39 × 24 см). Полоски ровдуги сверху покрыты тканью белого цвета. Передняя сторона украшена узорами-апликациями из нерпичьего меха по нерпичьей же основе и из кожи на ткани. З-образные завитки свидетельствуют о влиянии на

ороков кочевнической скотоводческой культуры тюрко-монголов. Третья сумочка сшита из нерпичьего меха (колл. № 2027). Передняя сторона ее украшена аппликацией из нерпичьего меха на нерпичьей же основе и вышивкой, выполненной нитками светлых тонов на белой тканевой основе (на полосе, обшитой двумя узкими полосками красной и сине-зеленой ткани). Край и средняя часть клапана украшены мозаичной полосой из белого и охристого камуса.

Для хранения трафаретов орнамента ороки продолжают делать красивые сумочки из бересты. Стенки одной из таких сумочек (СОКМ, колл. № 2083) снизу соединены тканью, а по бокам склеены. Одна сторона украшена традиционными резными узорами, сочетающими зооморфные криволинейные с геометрическими прямолинейными мотивами орнамента.

У ороков продолжается традиция изготовления серег и брошек не из металла, а из меха оленя. В СОКМ находятся два комплекта современных изделий (колл. № 3079-4 и 3079-5). В первом комплекте серьги — коричневые и круглые, из пушистого меха, с бусинкой розового цвета посередине. Брошь сделана из камуса, ее декор строится на сочетании мозаичных квадратиков белого и коричневого цвета. Серьги имеют размер по диаметру 3,5 см, а брошь — размеры 5 × 14,5 см. Второй комплект тоже выполнен из оленьего меха. Круглые серьги диаметром 4 см украшены красными бусинками посередине, а брошь сделана из параллельных кольцевых полос белого и коричневого цветов, с красной бусинкой в центре. Эти предметы украшения были показаны на Выставке народного искусства в Ногликах (1970 г.).⁴⁰

К сожалению, и у ороков наблюдается полное угасание мужского искусства резьбы и росписи по дереву и металлообработки. Тем ценнее даже единичные экземпляры, хранящиеся в фондах СОКМ. Так, деревянный футляр для ножа колмой современной работы, изготовленный в 1980 г., вырезан из двух частей, плотно подогнанных друг к другу в виде срезанного конуса (колл. № 4732-1, длина 17,3, ширина внизу 3,5, сверху 4,8 при толщине соответственно 2,2 и 3,4 см). Узоры на футляре выполнены техникой выжигания и состоят из пятиконечной звезды, обрамленной мелкими серповидными насечками, заключающими, по мнению М.М. Прокофьева, пиктографическое письмо, в котором условными знаками-символами закодирована некая информация об условиях жизни и занятиях ороков. Смысловое значение этих знаков было доступно лишь тому, кто их изобретал и кому они непосредственно предназначались.⁴¹

Таким образом, современное декоративное искусство ороков продолжает в известной мере сохранять в своей основе этнические традиции, нашедшие свое выражение и в традиционных природных материалах, и в орнаментике, близкой как тунгусо-маньчжурским народам Амура, так и оленеводческим северо-тунгусским и палеоазиатским народам Крайнего Северо-Востока. Это искусство очень нуждается сегодня и в более детальном обстоятельном этнографическом исследовании, и в срочной неотложной поддержке со стороны этнографов, искусствоведов и других специалистов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Народы мира: Историко-этнографический справочник. М., 1988. С. 349.

² Смоляк А.В. Южные ороки: Этнографические заметки // СЭ. 1965. № 1. С. 28—29.

³ Статуправление Хабаровского края: Сообщение о численности малых народов на территории Хабаровского края по материалам Всесоюзной переписи населения 1989 г. Хабаровск, 1990.

⁴ Смоляк А.В. Ороки // Народы мира. С. 349.

⁵ Левин М.Г. Антропологические исследования на Амуре и Сахалине // КСИЭ. 1949. Т. 5. С. 25—31.

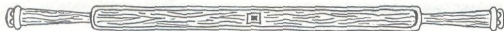
⁶ Васильев Б.А. Основные черты этнографии ороков // СЭ. 1929. № 1. С. 4—5.

⁷ Смоляк А.В. К вопросу о происхождении ороков // КСИЭ. 1954. Т. 21. С. 36.

⁸ Ороки // Народы Сибири: Историко-этнографические очерки. М.; Л., 1956. С. 856.

- ⁹Косарев В.Д. Экологическая обусловленность традиционного воспитания и социализации у ороков // Материалы к изучению истории и этнографии населения Сахалинской области. Южно-Сахалинск, 1986. С. 65.
- ¹⁰Коллекции по орокам, находящиеся в музеях, очень бедны, их сбором начали заниматься в основном после революции 1917 г. В настоящее время экспонаты по народному декоративному искусству ороков можно увидеть в фондах ГМЭ и МАЭ (Ленинград—Санкт-Петербург) в СОКМ и в двух японских музеях (в Историческом музее Хоккайдо и в Государственном этнографическом музее г. Осака).
- ¹¹Смоляк А.В. Южные ороки. С. 36.
- ¹²Там же. С. 35.
- ¹³Смоляк А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура народов Нижнего Амура и Сахалина: этногенетический аспект. М., 1984. С. 208.
- ¹⁴Василевич Г.М. Типы обуви народов Сибири // Сб. МАЭ. 1963. Т. 21. С. 33. С. 35, табл. 28.
- ¹⁵Смоляк А.В. Традиционное хозяйство... С. 208.
- ¹⁶Историко-этнографический атлас Сибири. М.; Л., 1961. С. 333.
- ¹⁷Прокофьев М.М. Из жизни ороков Сахалина // Этнографические исследования Сахалинского областного краеведческого музея. Южно-Сахалинск, 1987. Вып. 5. С. 3—5.
- ¹⁸Jiro Ikegami, Yoshino Tanaka. An Uilta vocabulary of Daily Living. Uilta Embroidery. Abashiri; Hokkaido, 1989. 118 p., Tabl. (на япон. яз., резюме — на англ. яз.).
- ¹⁹Там же (репродуцирована).
- ²⁰Вязовская В.В. Научный каталог этнографических коллекций Сахалинского областного краеведческого музея: Поступления 1960—1973 гг. Южно-Сахалинск, 1975. С. 71.
- ²¹Репродуцирована в указ. соч. Jiro Ikegami, Yoshino Tanaka.
- ²²То же.
- ²³Смоляк А.В. Южные ороки. С. 36—37.
- ²⁴Малые народности советского Дальнего Востока: Каталог выставки на о-ве Хоккайдо (15 июля—31 августа 1987 г.). С. 69. (Каталог опубликован на япон. и рус. языках в г. Абасири).
- ²⁵Смоляк А.В. Южные ороки. С. 37, рис. 6.
- ²⁶Кочешков Н.В. Тюрко-монголы и тунгусо-маньчжуры: проблемы историко-культурных связей на примере народного декоративного искусства XIX—начала XX в. // Археология и этнография народов Дальнего Востока: Сб. науч. трудов. Владивосток, 1984. С. 14—16.
- ²⁷Таксами Ч.М. Ороки Сахалина // Доклады Восточной комиссии Геогр. об-ва СССР. Л., 1957. Вып. 4. С. 46.
- ²⁸Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX—начала XX в.) // Народы Севера и Дальнего Востока. М.; Л., 1963. С. 355.
- ²⁹Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX—начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости // ТИЭ. Т. 22. М.; Л., 1954. С. 387—389.
- ³⁰Вязовская В.В. Амулеты ороков Сахалина // Сб. «Сахалин-76». Южно-Сахалинск, 1976. С. 127—129.
- ³¹Там же. С. 129.
- ³²Сем Ю.А. Проблема происхождения ороков Сахалина // Общие закономерности и особенности исторического развития народов Дальнего Востока. Владивосток, 1965. С. 87.
- ³³Прокофьев М.М. Из жизни ороков... С. 7—9.
- ³⁴СОКМ, колл. № 4732-1. Футляр для ножа *колмой*. Орнамент, покрывающий этот футляр, выполнен техникой выжигания и включает в себе своеобразное пиктографическое письмо, в котором условными знаками-символами закодирована, вероятно, информация об условиях жизни и основных занятиях ороков. Их содержание было доступно лишь тому, кто их изображал или кому они непосредственно предназначались (Прокофьев М.М. Из жизни ороков... С. 9).
- ³⁵Черпакова К.Я. Экспедиция в прошлое // Материалы к изучению истории и этнографии населения Сахалинской области. Южно-Сахалинск, 1986. С. 63.
- ³⁶Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству... С. 389—390.
- ³⁷О роли орла в культуре и в верованиях эвенков и других сибирских народов см.: Штернберг Л.Я. Культ орла у сибирских народов // Сб. МАЭ. 1925. Т. 5. С. 717—740.
- ³⁸Прокофьев М.М. Из жизни ороков... С. 9.
- ³⁹Вязовская В.В. Указ. соч. С. 46.
- ⁴⁰Там же. С. 49.
- ⁴¹Прокофьев М.М. Из жизни ороков Сахалина. С. 9.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как бы мы сегодня не корректировали наше отношение к „завоеваниям” Октября 1917 г., вряд ли надо подвергать сомнению очевидное: за годы Советской власти было действительно сделано немало для повышения благосостояния, общеобразовательного и культурного уровня аборигенов Севера. По существу только в 20-е гг. началось и планомерное изучение народного декоративного искусства коренных малочисленных народностей Приамурья, Приморья и Сахалина. Первыми в этом важном и благородном деле были экспедиции Художественного отдела Хабаровского краеведческого музея, которыми руководил (начиная с 1926 г.) местный историк, краевед и искусствовед П.М. Покровский.¹ Экспедициями Музея были выявлены не только замечательные произведения народного искусства, но и их талантливые создатели (как известно, в досоветскую эпоху народное творчество было как бы безымянным, интереса к личности народного художника-мастера исследователями, как правило, не проявлялось). Затем последовали и многие другие экспедиции.

Важными событиями в деле признания самобытных национальных мастеров явились крупные выставки „Искусство народов СССР” (Москва, 1927 г.), „Искусство народностей Сибири” (Ленинград, Государственный Русский музей, 1929—1930 гг.) и регулярно организуемые Институтом народов Севера отчетные выставки рисунка, живописи и скульптуры северян.² Хотя тут же заметим, что развитие народного декоративного искусства в новую советскую эпоху происходило совсем непросто. С расширением на Дальнем Востоке государственной торговли, с введением всеобщего школьного обучения, постепенным отрывом детей от кочевого образа жизни и обучением их в интернатах главная и основная хранительница этнических и художественных традиций — национальная одежда северян — уступала место европейской одежде и в основном фабричного производства. Примерно то же самое происходило и с другими предметами материальной культуры. Как справедливо замечает исследователь северного искусства Н.И. Каплан, „в тот период подчас значительно недооценивалась и не всегда понималась красота и самобытность сделанного руками народных мастеров, а к предметам быта традиционной материальной культуры народностей Севера не было отношения как к предметам искусства”.³ Многие в жизни северян — и одежда, и утварь, и пища, и шаманство, и даже традиционные народные праздники Медведя или Кита — рассматривались как свидетельство отсталости их материальной и духовной культуры. И чем скорее уйдет из быта все старое, рассуждали многие в то время, тем будет лучше. Такая чрезмерная ориентация на новые ценности и недооценка положительного народного опыта в традиционных культурах и искусстве народностей Севера привела к тому, что уже в 50—60-е гг. в национальных северных поселениях с большим трудом можно было найти людей, хранящих национальную одежду и предметы быта, тем более владеющих древним искусством изготовления традиционной одежды из привычных природных материалов.⁴

В результате мужское искусство, которым народности Амура славились еще в 20-е гг., затем оказалось совершенно забытым. К сожалению, и женское искус-

во даже сегодня целиком и полностью находится в руках очень пожилых мастериц.

В силу разных причин в 40—50-е годы искусству аборигенов Амура не уделялось никакого внимания со стороны местных руководителей и общественности. Только с 60-х гг. начала проводиться в национальных районах работа по сбору и распространению лучших образцов народного декоративного искусства и по организации промысловых бригад и цехов. В 1964 г. Хабаровский краевой Дом народного творчества впервые провел 4-месячный конкурс на лучшее оформление современных предметов быта по мотивам творчества северян. Свообразным итогом этого конкурса явилась Выставка самодеятельного искусства народов Приамурья в Хабаровском краеведческом музее.⁵

В 1966 г. с большим успехом действовала в Москве Выставка народных художественных промыслов, а за год до нее в Музее народного искусства функционировала „Северная выставка“, организованная Центральным домом народного творчества.⁶ Было отмечено, что в изделиях мастеров Амура появились новые материалы — сукно, искусственный мех, кожа фабричного производства и ее заменители, пуговицы, различные нитки. Шире стали применяться приемы обработки этих материалов, заимствованные у соседних народов — вышивка украинским крестом, кружевные нашивки, орнаментированные тесьмой и сутажем, и т. п.⁷

Вспыхнувший, было, интерес молодежи к самобытному народному искусству в 70-е гг. вновь быстро угасал, хотя славословия о „расцвете национального искусства“ было много. Так, в древнем нанайском селении Сикачи-Алян в качестве достижений демонстрировали всем приезжающим туда туристам и просто посетителям так называемый филиал Хабаровского экспериментально-производственного объединения художественных промыслов и сувениров, где на деле пятьдесят лучших мастериц из ближайших селений, помнивших неповторимый „код“ древних нанайских узоров и оберегов, вынуждены были изо дня в день „гнать план“ по тапочкам из повинола или дерматина, в которых все было псевдонациональным: от материала и орнаментики до самой идеи этой обуви, которой никогда не было в нанайском обиходе.⁸

Качественно новый этап в развитии народного декоративного искусства малочисленных аборигенов Амура наблюдается с середины 70-х гг., когда было принято (февраль 1975 г.) известное Постановление ЦК КПСС „О народных художественных промыслах“.⁹

В национальных районах начали создаваться участки художественных промыслов, куда стали широко привлекать не только старых, опытных мастериц, но и молодежь. Многие сделали для возрождения начавших, было, угасать народных художественных традиций искусствовед К.П. Белобородова. Неоднократно выезжая в национальные районы Приамурья, она постоянно убеждала мастериц в необходимости продолжить традиции старого ремесла, вложить свою фантазию, талант во вновь создаваемые вещи и не запирать в сундуках готовые художественные изделия, а показывать их на выставках. Она беседовала с женщинами, разъясняя им значение и ценность самобытного искусства и ту роль, которую оно может сыграть в современной эстетике народного быта. Помогая советами, но не вмешиваясь в творческий процесс, К.П. Белобородова постепенно организовала небольшие группы мастериц в национальных селах, положившие начало возрождению еще не совсем забытых традиций.¹⁰

Следует отметить также и большую работу по возрождению и пропаганде народного декоративного искусства аборигенов Дальнего Востока, сделанную сотрудниками Научно-исследовательского института художественной промышленности Н.И. Каплан, Н.М. Ведерниковой, Т.А. Бадяевой, Л.И. Чубаровой и другими. Ими подготовлено несколько альбомов зарисовок, выполненных во время экспедиции в Хабаровский край, Амурскую область, на Камчатку и на Чукотку.¹¹ Кроме того, ими же опубликовано несколько методических пособий и

книг-альбомов, необходимых для практической работы в области народных художественных промыслов и ремесел.¹²

Наглядным примером возрождения традиционного народного искусства в 80-е гг. служит активное участие в крупных художественных выставках не только давно известных мастериц — Ч.З. Бельды, Е.Л. Бельды, А.Л. Дечули, А.Д. Кялундзюга, О.Л. Росутбу, — но и более молодых — М.Е. Андреевой, М.Р. Голиковой, А.Д. Кимонко, Л.И. Сергучевой, Н.К. Ходжер и многих других мастериц, ставших членами Союза художников СССР.¹³ Эти мастерицы экспонировали свои лучшие произведения на Художественной выставке „Народные мастера Приамурья“ (Ленинград, 1981 г.), на Пятой и Шестой зональных художественных выставках „Советский Дальний Восток“ (Чита, 1980 г.; Владивосток, 1985 г.). Прямо на этих выставках многие произведения были закуплены Художественным фондом России.¹⁴

В заключение еще раз подчеркнем, что народное декоративное искусство всегда было, есть и будет искусством коллективным. Коллективность его имеет как бы горизонтальную и вертикальную направленность. Горизонтальная — это ареал расселения того или иного народа, где сформировалась единая образная и художественная система. Вертикальная — это передача образно-художественной системы во времени, из века в век, от поколения к поколению.¹⁵ Когда встает вопрос о сохранении лучших традиций народного искусства в его совершенных, эмоционально-выразительных формах, тогда неизбежно приходишь к выводу, что традиционное народное искусство не может развиваться как искусство талантливых одиночек, необходимо большое количество мастеров, делающих одно дело.¹⁶

Что же наблюдается в современном декоративном искусстве изучаемых народностей?

Горизонтальная направленность их искусства пока еще жива — у каждой народности в какой-то мере сохранились определенные этнические традиции, связанные прежде всего с женским искусством. Больше и лучше эти традиции сохранились в искусстве нанайцев и ульчей, меньше и хуже — в искусстве орочей, ороков, негидальцев. Что же касается вертикальной направленности искусства, то в этом плане имеется чрезвычайно много трудных и сложных проблем, накопились нежелательные и необратимые процессы и явления.

Во-первых, главная проблема видится в сохранении и постепенном возрождении национальных языков и ряда этнических традиций в области материальной и духовной культуры и этнопсихологии аборигенного населения Дальнего Востока. Сегодня возможность обучения на родном языке имеют в Приамурье только нанайцы и нивхи. Еще не поздно решить проблемы письменности и обучения родному языку ульчей и удэгейцев, и сделать это нужно в самое ближайшее время. Сохранится родной язык, сохранится и культура народа.

Во-вторых, назрела необходимость организации детских художественных школ, наподобие тех, которые сегодня успешно работают в нивхском селении Некрасовка в Ногликском районе Сахалинской области и в нанайском селении Найхин в Нанайском районе Хабаровского края, а также средних профтехучилищ либо лицеев для желающих посвятить свою жизнь возрождению народных художественных промыслов и воспитанию молодых мастеров народного искусства.

В-третьих, следует и дальше продолжать работу по созданию участков и мастерских народного искусства. Жизнь показывает, однако, что недостаточно порой бывает открыть новую мастерскую или новый производственный участок народного промысла. Крайне важно, чтобы этими мастерскими и участками руководили специалисты, любящие свое дело, хорошо профессионально подготовленные в области теории и истории народного декоративно-прикладного искусства, ставящие во главу угла работы не только финансовый план предприятия, но и качество изделия, его уникальность, неповторимость, высокие художественные до-

стоинства. Просчеты Сакачи-Алянского филиала Хабаровского экспериментально-производственного объединения художественных промыслов и сувениров дают ценный опыт в деле организации качественно новых мастерских и участков.

В-четвертых, необходима настойчивая, целеустремленная и систематическая пропаганда лучших образцов народного декоративного искусства. Главная цель этой пропаганды — воспитать у молодого поколения не только любовь к родному национальному творчеству, но и правильное его понимание как огромного эстетического духовного наследия народа, впитавшего в себя мудрость и многовековой опыт поколений. Для этого нужны хорошие книги и альбомы по искусству каждой народности Севера, требуются учителя-энтузиасты, умеющие вести на уроках труда и изобразительного искусства во всех национальных школах Дальнего Востока занятия по материалам и по технико-художественным приемам мастеров народного творчества.

И наконец, очень нужна сегодня правильно поставленная воспитательная работа местных музеев и Домов народного творчества, по примеру народных музеев в Найхине и Булаве. Проводимые там зарисовки и фотографирование школьников как самих вещей, так и отдельных фрагментов швов и других приемов работы старых мастеров помогают несомненно в глубоком освоении традиционных видов искусства нанайцев и ульчей. Если бы все местные музеи проводили такую работу с детьми, то многие, даже самые сложные проблемы возрождения традиций национального искусства были бы уже решены.

В большом долгу перед дальневосточными народностями и наши ученые — искусствоведы и этнографы: мало пока издается книг и альбомов, учебных и методических пособий, которые могли бы служить хорошим подспорьем для молодых мастеров, решивших сохранить и приумножить лучшие этнические традиции национальной художественной культуры.

Пока еще не поздно, можно и нужно сделать все для того, чтобы у большого искусства малочисленных народностей Российского Дальнего Востока не было только замечательная история, но и не менее перспективное будущее.

Академик А.П. Окладников очень точно подметил прямую связь между Красной книгой, в которую вписаны названия исчезающих видов флоры и фауны, и тем, что наблюдается сегодня в этнической истории человечества. „Сохранению подлежит прежде всего эстетическое восприятие мира, которое создавалось, укреплялось, росло в течение тысячелетий, не просто веков — тысячелетий! Вот этот оригинальный неповторимый эстетический мир и нужно охранять — он очень нужен нам, всем людям нынешнего дня”.¹⁷

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Константинова Л.В. История формирования коллекций по народному искусству в Дальневосточном художественном музее // Проблемы изучения и собирания предметов народного искусства в музеях Дальнего Востока: Тезисы докладов IV Зональной научно-практической конференции. Хабаровск, 1988. С. 34—37.

² Интересные отчеты об этих выставках с хорошим подбором иллюстраций публиковались в те годы различными журналами (см.: Искусство народностей Сибири: Сб. статей. Л., 1930. 110 с.; Выг Е. Растущие художники народов Севера // СА. 1936. № 9. С. 77—79; Месс Л. Искусство северных народностей: по поводу выставки рисунков Севфака Института народов Севера // Сибирские огни, 1930. № 3. С. 115—121; Самсонов Э. 1) Скульптура студентов Института народов Севера // Творчест-

во. 1936. № 12. С. 1—4; 2) Живопись студентов Института народов Севера // Там же. С. 5—7; Сенкевич В.В. 1) Орнамент у народов Севера // СА. 1936. № 7. С. 31—32; 2) Женское искусство на Крайнем Севере // Революция и национальности. 1937. № 3. С. 49—52; 3) Искусство Крайнего Севера на Выставке народного творчества // СА. 1937. № 8. С. 125—126; и др.).

³ Каплан Н.И. Традиции декоративно-прикладного искусства народностей Крайнего Севера и Дальнего Востока // Культура народностей Севера: традиции и современность. Новосибирск, 1986. С. 191.

⁴ Там же. С. 191—192.

⁵ Посебье Б.М. Малые народности Приамурья в 1959—1965 гг. Хабаровск, 1976. С. 175.

- ⁶Каплан Н. Северная выставка // Декоративное искусство СССР. 1966. № 1. С. 42.
- ⁷Росунбу Б.М. Малые народности Приамурья... С. 179.
- ⁸Чадаева А. Сикачи-Алян возрождается, дачи... выжидают // Северные просторы. 1990. № 5. С. 9.
- ⁹О народных художественных промыслах. Постановление ЦК КПСС от 17 февраля 1975 года // Решения Партии и Правительства по хозяйственным вопросам. М., 1976. Т. 10. С. 354—357.
- ¹⁰Хабарова М.В. Клавдия Павловна Бедобородова и искусство народов Приамурья // Народные мастера Приамурья: Каталог выставки. М., 1981. С. 10—12.
- ¹¹Каплан Н.И. Народное декоративное искусство ульчей: Альбом зарисовок, выполненных во время экспедиции в Хабаровский край в мае—июле 1958 г. // Архив НИИХП. Т. 745-С-1; и др.
- ¹²Каплан Н.И. Народное декоративноприкладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока: Книга для учащихся старших классов. М., 1980. 125 с.; Сельскому учителю о народных художественных ремеслах Сибири и Дальнего Востока: Книга для учителя. М., 1983. 256 с.; Абросимова А.А., Каплан Н.И., Митлянская Т.Б. Художественная резьба по дереву, кости, рогу: Учебное пособие для средних профессионально-технических училищ. М., 1984. 160 с., и др.
- ¹³Только по Хабаровскому отделению Союза художников РСФСР членами Союза по состоянию на 1 января 1990 г. было 12 народных мастеров и профессиональных художников из числа коренных народностей Дальнего Востока.
- ¹⁴Пятая зональная художественная выставка „Советский Дальний Восток“: Каталог. Чита, 1980. С. 71, 98—99, 135—136; Шестая зональная художественная выставка „Советский Дальний Восток“: Каталог. Владивосток, 1985. С. 58—61.
- ¹⁵Каплан Н.И. Традиции декоративно-прикладного искусства... С. 194.
- ¹⁶Данченко А.С. Народный мастер и некоторые вопросы творчества // Проблемы народного искусства. М., 1982. С. 99.
- ¹⁷Окладников А.П. Исторические корни культур народностей Севера // Культура народностей Севера: традиции и современность. Новосибирск, 1986. С. 17.



СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АИЭЛ	— Архив Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая (Ленинград—Санкт-Петербург).	НКМ	— Николаевский краеведческий музей (Николаевск-на Амуре).
АОКМ	— Амурский областной краеведческий музей, Благовещенск-на-Амуре.	ОЭМ	— Осацкий этнографический музей (Япония).
ГИМ	— Государственный Исторический музей (Москва).	ПИИЭ	— Полевые исследования института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая (Москва).
ГРМ	— Государственный Русский музей	ПКМ	— Приморский краеведческий музей им. В.К. Арсеньева (Владивосток), с 1986 г. — Приморский государственный объединенный музей им. В.К. Арсеньева.
ДИ СССР	— Декоративное искусство СССР, журнал.	СА	— Советская Арктика, журнал.
ЗОИАК	— Записки Общества изучения Амурского края (Владивосток).	СМАЭ	— Сборник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Ленинград—Санкт-Петербург).
ЗПОИРГО	— Записки Приамурского отдела Императорского Географического общества (Хабаровск).	СНВ	— Страны и народы Востока (Москва).
ИРГО	— Известия Русского Географического общества (Петербург—Ленинград).	СОКМ	— Сахалинский областной краеведческий музей, Южно-Сахалинск.
ИЭАС	— Историко-этнографический атлас Сибири. М.: Л., 1961.	СЭ	— Советская этнография, журнал.
ДВХМ	— Дальневосточный художественный музей (Хабаровск).	ТИИАЭ Каз.	— Труды Института истории, археологии и этнографии АН Казахстана (Алма-Ата).
КСИЭ	— Краткие сообщения Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая (Москва).	ФНС	— Факультет народов Севера Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена.
ЛГПИ	— Ленинградский государственный педагогический институт им. А.И. Герцена (ныне Российский педагогический университет).	ХКМ	— Хабаровский краеведческий музей (Хабаровск).
МАС	— Музей Арктики и Антарктики (Ленинград—Санкт-Петербург).	ЭМХ	— Этнографический музей о-ва Хоккайдо, Саппоро (Япония).
МАЭ	— Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Ленинград—Санкт-Петербург).	ЭО	— Этнографическое обозрение, журнал (Москва).
МАЭСТТУ	— Музей археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета (Томск).	ЯРХМ	— Якутский республиканский художественный музей им. М.Ф. Габыева, Якутск.
МНИ	— Музей народного искусства (Москва).	MAMNH	— Memoirs of the American Museum of Natural History, New York.
НИИХП	— Научно-исследовательский институт художественной промышленности (Москва).	RUSNM	— Report of the U.S. National Museum, Washington.
		ZE	— Zeitschrift für Ethnologie, Berlin.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Искусство нанайцев

1. Нанайский орнамент на изделиях из мягких материалов — с. 16.
2. Женский свадебный халат конца XIX—начала XX в. — с. 19.
3. Женский свадебный халат начала XX в. (цветная вклейка).
4. Зимний головной убор, простеганный на вате (цветная вклейка).
5. Женская наплечная накидка — часть свадебного халата начала XX в. (цветная вклейка).
6. Туесок берестяной конца XIX в. (цветная вклейка).
7. Нанайский орнамент на изделиях из твердых материалов — с. 27.
8. Деревянный чериолаковый сосуд амурских нанайцев конца XIX в. (цветная вклейка).
9. Барельефное изображение изобра на столбике у перегородки в нанайском жилище начала XX в. — с. 31.
10. Берестяной веер на деревянной ручке, с помощью которого нанайцы изгоняли комаров из жилища. Конец XIX—начало XX в. — с. 32.
11. Изображения на предметах шаманского культа нанайцев — с. 33.
12. Халат детский. 1974. Автор — Ч.З. Киле — с. 35.
13. Коврик нанайский. 1978. Автор — Ч.З. Киле — с. 35.
14. Халат нанайский женский свадебный. 1974. Автор — П.М. Хатхил — с. 36.
15. Халат нанайский женский. 1978. Автор — Б.И. Киле — с. 37.

Искусство ульчей

1. Женский свадебный халат из рыбьей кожи начала XX в. — с. 43.
2. Женский свадебный халат из рондуги с меховой опушкой (цветная вклейка).
3. Вышитые изображения бабочек на праздничной одежде ульчей (цветная вклейка).
4. Образцы головных уборов ульчей — с. 45.
5. Образцы орнаментации традиционной обуви ульчей — с. 46.
6. Образцы архитектурного орнамента ульчей — с. 49.
7. Образцы традиционной ульчской деревянной утвари конца XIX—начала XX в. — с. 51.
8. Изображения птиц на деревянных предметах ульчей в конце XIX—начале XX в. — с. 52.
9. Халат женский свадебный с воротником. 1979. Автор — О.Л. Росугбу — с. 56.
10. Перчатки ульчские. 1980. Автор — О.Л. Росугбу — с. 57.
11. Подвески к поясу для женского халата. 1978—1980. Автор — О.Л. Росугбу (цветная вклейка).
12. Ковер ульчский 1970-х гг. (цветная вклейка).

Искусство удэгейцев

1. Удэгейский орнамент на изделиях из мягких материалов — с. 64.
2. Накидка и шапочка из комплекта традиционного костюма охотника-удэгейца (цветная вклейка).
3. Шаманский халат конца XIX в. (цветная вклейка).
4. Нарукавники приморских удэгейцев начала XX в. (цветная вклейка).
5. Коробочка круглая из бересты (цветная вклейка).
6. Маска удэгейская конца XIX—начала XX в. — с. 75.
7. Халат удэгейский мужской. 1973. Автор — К.З. Кимонко — с. 78.
8. Удэгейская шапочка. Автор — А.Д. Кялундзюга — с. 78.
9. Современные удэгейские женские сумочки — с. 79.
10. Современные удэгейские комнатные туфли — с. 79.

Искусство орочей

1. Образцы орнамента орочей — с. 85.
2. Головные уборы орочей (цветная вклейка).
3. Детали берестяного кошика конца XIX в. — с. 88.
4. Изображения на шаманском орочском костюме — с. 89.
5. Веер орочский конца XIX в. — с. 90.
6. Коробка деревянная с берестяной крышкой конца XIX в. (цветная вклейка).
7. Ложки деревянные резные XIX в. — с. 93.
8. Образцы деревянных изделий XIX в. — с. 93.
9. Образцы деревянных изделий XIX в. — с. 94.
10. Доска кройловая женская XIX в. — с. 94.
11. Старинный орочский прибор для вязания сетей — с. 94.
12. Коврик орочский меховой современной работы — с. 95.
13. Современная рукавица приморских орочей (цветная вклейка).

Искусство нивхов

1. Нивхский орнамент на изделиях из мягких материалов — с. 98.
2. Образцы украшения женского халата нивхов — с. 100.
3. Образцы традиционной нивхской одежды конца XIX—начала XX в. — с. 101.
4. Образцы украшения традиционных нивхских рукавиц XX в. — с. 102.
5. Зимние головные уборы нивхов из коллекции Л.И. Шренка (цветная вклейка).
6. Нивхские наушники из коллекции Л.И. Шренка (цветная вклейка).
7. Образцы украшения нивхских рукавиц и чулков из коллекций Л.И. Шренка и Е.К. Эвенбах (цветная вклейка).
8. Нивхские сумочки из коллекции Сахалинского областного краеведческого музея (цветная вклейка).
9. Современные женские сумочки нивхов (цветная вклейка).
10. Берестяные трафареты начала XX в. для украшения лодки — с. 111.
11. Нож с ножнами середины XIX в. из коллекции Л.И. Шренка (цветная вклейка).
12. Нивхский орнамент на изделиях из твердых материалов — с. 115.
13. Резные орнаментированные ковши и ложки со скульптурными изображениями медведей — с. 116.
14. Образцы деревянной резной посуды нивхов в XIX—начале XX в. — с. 117.
15. Старинный нивхский колчан для стрел с резными украшениями — с. 118.
16. Традиционные костюмные изделия нивхов — с. 118.
17. Блюдо двойное начала XX в. Нижнеамурские нивхи — с. 118.

Искусство негидальцев

1. Образцы традиционного орнамента негидальцев — с. 126.
2. Торбаса и тапочки негидальные. 1980. Автор — М.К. Охлопкова — с. 127.
3. Торбаса негидальские детские. Автор — Е.И. Алексеева (цветная вклейка).
4. Негидальская мужская погребальная одежда. Конец XIX в. (цветная вклейка).
5. Образцы металлических изделий негидальцев — с. 128.

Искусство ороков

1. Образцы орокского орнамента — с. 131.
2. Орокская женская зимняя шапка (цветная вклейка).
3. Традиционная обувь ороков в собрании Сахалинского областного краеведческого музея (цветная вклейка).
4. Орокские перчатки начала XX в. (цветная вклейка).
5. Сумка для хранения предметов рукоделия (цветная вклейка).
6. Узорчатая розетка начала XX в. (цветная вклейка).
7. Кисет для табака начала XX в. (цветная вклейка).
8. Традиционная берестяная коробка ороков. Начало XX в. (цветная вклейка).
9. «Сэрук» — сумка для перевозки провианта и предметов домашнего обихода во время перекочевок — с. 135.
10. Изображения человека, животных и птиц в традиционном народном декоративном искусстве сахалинских ороков — с. 138.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

3

ИСКУССТВО НАНАЙЦЕВ

14

ИСКУССТВО УЛЬЧЕЙ

42

ИСКУССТВО УДЭГЕЙЦЕВ

63

ИСКУССТВО ОРОЧЕЙ

82

ИСКУССТВО НИВХОВ

97

ИСКУССТВО НЕГИДАЛЬЦЕВ

125

ИСКУССТВО ОРОКОВ

130

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

143

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

148

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

149

Николай Владимирович Кочешков
ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО
НАРОДОВ НИЖНЕГО АМУРА И САХАЛИНА
XIX—XX вв.

(Проблемы этнических традиций)

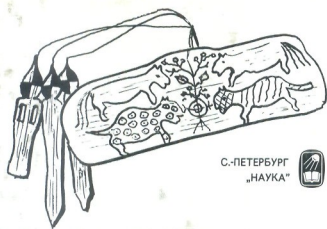
*Утверждено к печати
Институтом истории, археологии и этнографии
народов Дальнего Востока*

Художник А.И. Слепушкин
Технический редактор Н.Ф. Соколова
Корректоры Н.И. Журавлева и Е.В. Шестакова

ЛР № 020297 от 27.11.91 г. Сдано в набор 29.11.93.
Подписано к печати 8.06.95. Формат 70 × 100 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура таймс. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 14.3. Уч.-изд. л. 16.1. Тираж 3000 экз.
Тип. зак. № 3374. С 1050.

С.-Петербургская издательская фирма РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская лин., 1.

С.-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12.



С.-ПЕТЕРБУРГ
„НАУКА“

