

Государственный музей Востока

Государственный
музей Востока

The State Museum
of Oriental Art

М.М. Бронштейн

**Искусство
Северной Азии**

Путеводитель
по постоянной
экспозиции
и коллекциям ГМВ

M.M. Bronshtein

**Art
of North Asia**

Guidebook

Москва

2019

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей Востока

*Рекомендовано к печати Редакционно-издательским
советом Государственного музея Востока*

Ответственный редактор **А.В. Седов**
Фотографы **Е.И. Желтов, Э.Т. Базилия**
Дизайн и верстка **О.И. Бойко**
Корректор **С.В. Лапина**

М.М. Бронштейн. Искусство Северной Азии. Путеводитель по постоянной экспозиции и коллекциям ГМВ – М.: Государственный музей Востока, 2019, – 112 с.: ил.

Путеводитель представляет собой иллюстрированный очерк о хранящихся в Государственном музее Востока художественных изделиях народов Чукотки, Якутии, Таймыра и Приамурья. Искусство коренных жителей азиатской тайги и тундры малоизвестно широкой аудитории. Между тем глубоко самобытное, возникшее в далекой древности, генетически связанное с культурой Восточной и Центральной Азии, оно вызовет интерес у всех, кто ценит народное творчество, кому небезразличны судьбы людей, живущих в экстремально суровых условиях.

ISBN 978-5-9909219-6-2

© Государственный музей Востока, 2019
© М.М. Бронштейн, текст
© О.И. Бойко, оформление

СОДЕРЖАНИЕ

7	Искусство Северной Азии как историко-художественный феномен
13	Из истории формирования североазиатских коллекций Государственного музея Востока
17	Памятники искусства Чукотки
55	Памятники искусства Якутии
79	Памятники искусства Таймыра
97	Памятники искусства Приамурья
108	Рекомендуемая литература
109	Summary



КАРТА СЕВЕРНОЙ АЗИИ

ИСКУССТВО СЕВЕРНОЙ АЗИИ КАК ИСТОРИКО- ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН

Произведения искусства народов Северной Азии – памятники вершинам человеческого духа, стойкости, смелости, стремления к созданию гармонии и красоты, проявленного на краю земли, памятники больших человеческих свершений в почти нечеловеческих условиях.

С.А. Арутюнов,
член-корреспондент РАН,
доктор исторических наук



Северной Азией называют огромный регион, который простирается на тысячи километров от Уральских гор и южносибирских степей до побережий Тихого и Северного Ледовитого океанов. Таким образом, Северная Азия включает в себя большую часть Сибири и Крайнего Севера, а также весь российский Дальний Восток. На протяжении многих столетий эти края населяют десятки народов – якуты, чукчи, эскимосы, нанайцы, долганы... Суровые климатические условия тайги и тундры оказали существенное влияние на их культуру. Вплоть до недавнего времени основными занятиями абсолютного большинства североазиатских этносов могли быть лишь охота, рыбная ловля и оленеводство. Занимаясь подобными видами деятельности, люди были вынуждены жить небольшими коллективами на значительном расстоянии друг от друга и вести кочевой или полукочевой образ жизни. В этих условиях в Северной Азии было практически невозможным возникновение городов и государствен-

Экспозиция Северной Азии

ных образований. Географическое положение региона – его удаленность от центров мировой цивилизации – также способствовало замедлению темпов социального развития североазиатских народов.

Однако и холодный климат, и существенная географическая изоляция оказали на культуру Северной Азии не только негативное влияние. Люди высоких широт создали эффективную систему адаптации человека к экстремально тяжелой среде обитания. Так, например, из меха и кожи, в том числе рыбьей, они научились шить одежду, которая летом не пропускала воду, а зимой позволяла выдерживать пятидесятиградусные морозы. Покрытые шкурами жилища северян – чумы и яранги – имели такую конструкцию, что их не могли повалить даже самые сильные ветры. Каяки, на которых вплоть до сравнительно недавнего прошлого плавали зверобой арктических морей (эти лодки тоже обтягивали шкурами), были практически непотопляемы. Столь же надежным транспортным средством, но предназначенным уже не для моря, а для суши, являлись собачьи и олени упряжки – нередко в пургу и в полярную ночь олени и собаки находили дорогу к дому лучше, чем люди.

Одним из основных компонентов самобытной «культуры выживания», созданной народами Северной Азии, было художественное творчество. Резьба по дереву, гравировка по кости, работа с металлом приобрели в традиционных сообществах охотников, рыболовов, оленеводов характер особой, магической деятельности. Изображая на скалах лосей и оленей, вырезая из бивня мамонта, из моржового клыка или дерева фигурки медведей и моржей, загадочных птиц и таинственных антропоморфных существ, люди тайги и тундры свято верили в волшебную силу этих рисунков и скульптур. Такая же традиция существовала в определенные исторические периоды у всех без исключения народов планеты, но для северян сакрализация искусства имела особенно большое значение, помогая противостоять смертельным опасностям, которыми была наполнена их каждодневная жизнь.

Магический аспект изобразительного творчества был тесно связан у народов Северной Азии с аспектом познавательным. Какими бы условными ни были зооморфные изображения, они всегда очень точно передавали пропорции тел зверей и птиц, их характерные позы и повадки. Создавая подобные образы, художник расширял свои знания о природе Сибири, Крайнего Севера, Дальнего Востока. Бескрайние просторы тайги и тундры, безжалостно забиравшие людские жизни и вместе с тем одаривавшие охотников богатой добычей, становились ближе и понятнее человеку.

Весьма вероятной представляется еще одна функция искусства в традиционных социумах оленеводов, зверобоев и рыболовов. Жесткие условия окружающей среды, запредельные физические и психические нагрузки заставляли северян искать дополнительные возможности для гармонизации своих отношений с миром. Художественное творчество давало такую возможность. Многие произведения старинного искусства народов Северной Азии поражают сложной техникой исполнения, старательностью, с которой, например, резчик по моржовой кости или вышивальщица подшейным оленьим волосом прорабатывали мельчайшие детали. Не исключено, что подобная тщательность исполнения, требовавшая, несомненно, особой сосредоточенности на выполняемой работе, защищала людей от стрессов, помогая хотя бы на время переключиться на другой вид деятельности, снять с себя груз повседневных забот.

Говоря о североазиатском искусстве как историко-художественном явлении, нельзя не отметить его исключительную архаичность. В силу названных выше причин – климат, природа, географическое положение – в изобразительном творчестве народов Северной Азии длительное время сохранялись чрезвычайно древние традиции. Многие из них возникли еще в древнем каменном веке, в те времена, когда в конце ледникового периода, не менее 30 тысяч лет назад, люди впервые проникли в «высокие широты». Проходили тысячелетия, менялся облик планеты, но многие районы Северной Азии и в климатическом, и в природном отношении

оставались почти такими же, как в палеолите, и люди, населявшие эти края и в значительной степени изолированные от народов других регионов, тоже сохраняли в своей культуре, в своем искусстве черты далекого прошлого. Обращаясь к дошедшему до наших дней художественному наследию морских арктических зверобоев, оленеводов, таежных охотников и рыболовов, вглядываясь в их орнаментированные орудия труда, в покрытую сложными изображениями одежду, в лаконичную и выразительную шаманскую скульптуру, мы получаем уникальную возможность прикоснуться к наиболее ранним пластам общечеловеческой духовной культуры.

Есть, наконец, еще одна важная особенность у искусства Северной Азии. Многогранное и своеобразное, оно вместе с тем является органичной частью другого, еще более масштабного историко-культурного феномена – искусства Востока. С Востоком североазиатские народы связаны многими нитями. Их далекие предки, первопроходцы высоких широт, пришли на Север из глубинных районов Центральной Азии. В более поздние времена на Северную Азию не раз накатывались новые волны переселенцев с отрогов Алтая и Саян, из монгольских степей, из Маньчжурии, с тихоокеанских побережий Восточной и, возможно, даже Юго-Восточной Азии, расположенной за тысячи километров к югу от полярного круга. Именно по этой причине нынешние коренные жители североазиатской тайги и тундры по своей антропологической принадлежности – монголоиды, а большинство их родных языков входит в те же лингвистические семьи, что и языки, на которых говорят в Китае, в Монголии, в Казахстане, в других государствах Восточной, Центральной и Передней Азии. Наиболее яркий пример – язык якутов. Он относится к тюркским языкам, территория распространения которых простирается от Колымы и Индигирки до Босфора и Персидского залива.

Очевидные параллели прослеживаются и в «языке орнамента» народов, живущих как в северной части Азии, так и в других ее регионах, а также в приемах работы с деревом, кожей, металлом. В XIX–XX вв. североазиатское искусство

испытало сильное влияние русской культуры, а через нее и западноевропейской, но его глубинные пласты уводят нас на Восток. Выявление общих компонентов в изобразительных традициях аборигенных этносов Сибири, Крайнего Севера, Дальнего Востока и народов, создавших великие цивилизации Азии, – задача притягательная не только для историков, этнографов, искусствоведов. Она будет интересна каждому, кто хочет больше узнать о прошлом, приблизиться к постижению извечной тайны художественного творчества, расширить свои представления о нередко парадоксальных путях, по которым развивается общечеловеческая культура.

ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ СЕВЕРОАЗИАТСКИХ КОЛЛЕКЦИЙ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

Собрание художественных изделий народов Северной Азии состоит из четырех разделов – чукотского, якутского, таймырского и приамурского. Сложилась такая структура отчасти случайно, отчасти в результате сознательного выбора сотрудников музея. Первые художественные изделия, созданные в азиатской тайге и тундре, поступили к нам из других музейных собраний. В 1960–1970-х гг. наш музей стал обладателем нескольких произведений якутского искусства XIX в. (женских украшений и деталей праздничного конского убранства) и небольшой коллекции косторезных изделий середины XX в., созданных в Якутии и на Чукотке.

Хронологическая и культурная принадлежность экспонатов, положивших начало новой музейной коллекции, определила наши дальнейшие поиски. В 1980-х гг. сотрудники музея установили контакты с частными московскими коллекционерами, приобрели у них ряд художественных изделий якутов, чукчей и эскимосов, а затем сами отправились в научно-собираательские экспедиции. Наши первые маршруты пролегли по Чукотке и Якутии. Побывали мы и на Таймыре, где живут родственные якутам долганы. Каждая такая поездка становилась важным событием для ее участников. В поисках будущих музейных экспонатов приходилось добираться на попутных вездеходах до затерянных в высоких широтах поселков охотников и рыбаков, гостить у оленеводов и морских арктических зверобоев. Перед нашими глазами разворачивались величественные картины поистине бескрайних просторов: Северный Ледовитый и Тихий океаны, горы, уходящие в облака, реки, широкие, как моря. Мы любовались сполохами полярных

сияний, вдыхали воздух, настоящий на запахах тундры и тайги. Но самое важное, что удалось увидеть в экспедициях, это, конечно, были люди, постоянно живущие в тех суровых краях, куда мы приезжали лишь на короткий срок. Мы видели их тяжелый труд, их скудный быт. Мы подолгу разговаривали с ними, записывали их рассказы, наблюдали за работой граверов по кости, резчиков по дереву, вышивальщиц бисером.

Научно-собираательские экспедиции 1980-х гг. не только заметно пополнили североазиатскую коллекцию музея работами якутских, чукотских, долганских мастеров XIX и XX столетий, но также существенно расширили наши знания об искусстве Сибири и Дальнего Востока. Все более очевидными становились его глубинные связи с художественной культурой других регионов Азии. Эти связи прослеживались и у тюркоязычных якутов, и у тоже тюркоязычных долган Таймыра, и у народов даже такой далекой земли, как Чукотка. В орнаментальном искусстве именно этого ареала, особенно в декоре старинных эскимосских изделий из моржового клыка, присутствовали характерные спиралевидные узоры, перекликающиеся со спиралевидным орнаментом народов Восточной Азии. Ряд других компонентов древней культуры Чукотки также указывал на ее сходство с культурами так называемого «тихоокеанского круга», в том числе с теми, что бытовали значительно южнее. Эти обстоятельства побудили нас создать новый раздел в североазиатской коллекции, посвященный искусству народов Амура, и, главное, начать на Чукотском полуострове археологические раскопки.

Чукотская археологическая экспедиция была создана в Государственном музее Востока в 1987 г. Свою работу она продолжает и сегодня. Ежегодно в летние месяцы сотрудники экспедиции работают у Полярного круга и каждый год извлекают из вечной мерзлоты ценные находки. В настоящее время в отделе археологии хранятся сотни древнеэскимосских художественных изделий из кости, дерева, камня. Многие из них по праву считаются подлинными шедеврами

ПАМЯТНИКИ ИСКУССТВА ЧУКОТКИ

первобытного искусства. На протяжении последних десятилетий североазиатское собрание Музея Востока увеличивается главным образом благодаря именно этим раскопкам, а наша коллекция чукотских древностей является одной из самых крупных в стране.

Говоря о том, как формировалось в ГМВ собрание художественных изделий народов Северной Азии, нельзя не сказать о людях, помогавших создавать эту коллекцию, и прежде всего о тех, кто безвозмездно передавал нам находившиеся у них произведения искусства. Встречи с такими людьми происходили и в 1980-х, и в 1990-х, и в 2000-х гг. как в Сибири, на Севере, на Дальнем Востоке, так и непосредственно в нашем музее. Дарителями были морские зверобои Чукотки, оленеводы Таймыра, таежные охотники и рыбаки Якутии и Приамурья, народные художники из Якутска, Виллойска, Дудинки, Анадыря, Уэлена, научные работники Москвы и Подмосковья, неоднократно бывавшие по роду своей деятельности в Северной Азии. Мы бесконечно признательны всем этим людям. Их имена внесены в инвентарные книги и электронные каталоги, и, сколько бы лет ни прошло, сотрудники Государственного музея Востока будут вспоминать о них с благодарностью.



Искусство коренных жителей Чукотки – чукчей и азиатских эскимосов – представлено в постоянной экспозиции Музея Востока художественными изделиями из кости, дерева, кожи и меха. Созданы они в разные исторические эпохи: в 1-м тыс. н.э., в XVIII–XIX вв., а также в XX в. и в начале нынешнего XXI в.

На северо-восточную оконечность Евразии, омываемую водами Северного Ледовитого и Тихого океанов, люди пришли около 30 тысяч лет назад. Это были палеолитические охотники на крупных животных. Они продвигались на север из глубинных районов Сибири вслед за уходившими вместе с отступавшим ледником мамонтами, бизонами, северными оленями. В те далекие времена Чукотку соединял с Аляской перешеек, на месте которого образовался позднее Берингов пролив. Часть переселенцев перешла по этому перешейку на Аляску, положив начало освоению человеком Нового Света – Америки.

Сменяли друг друга столетия, народы и культуры, изменялись очертания материков. В новом каменном веке, около пяти тысяч лет назад, на Чукотке появились очередные пришельцы из более южных широт. Одни из них, говорившие на языках чукотско-камчатской лингвистической семьи, вели охоту на северных оленей и осваивали континентальные районы тундры. Другие племена – древние эскимосы (их языки принадлежали к эскимосско-алеутской семье) – охотились на морского зверя; они поселились на побережьях.

Морской зверобойный промысел в условиях Арктики обеспечил неолитических охотников прочным, красивым и сравнительно легко поддающимся обработке материалом

– моржовым клыком. Именно из него выполнено большинство дошедших до наших дней произведений древнего искусства Чукотки. Археологам, ведущим раскопки на берегах Берингова и Чукотского морей, часто встречаются вырезанные из моржовой кости наконечники гарпуна, головки гарпунного древка, гарпунные стабилизаторы («крылатые предметы»). Как правило, их поверхность покрыта рельефным декором и графическим орнаментом. Удивляться тому, что подобных находок много, что едва ли не каждая из них – высокохудожественное изделие, не приходится. Гарпун был главным оружием охотников на моржей, тюленей, китов, а охота на морского зверя – единственным видом хозяйственной деятельности, который мог обеспечить человеку первобытного общества выживание на побережьях полярных морей. Каменистые, лишённые древесной растительности, продуваемые ледяными ветрами, они оставались незаселёнными до тех пор, пока люди не научились охотиться на животных моря. Их мясо служило охотникам пищей. Из тюленьих шкур шили одежду и обувь. Из шкур моржа изготавливали обшивку лодок и покрытия для жилищ, каркасы которых возводили из костей кита. Обогревались и освещались дома арктических зверобоев и мореходов особыми лампами-жирниками, заправленными жиром все тех же морских животных.

Что касается древнеэскимосского гарпуна – все его основные детали, за исключением деревянного древка, были изготовлены из моржового клыка – он имел сложную, тщательно продуманную конструкцию. Наконечник был сконструирован таким образом, что, попав в тело зверя, поворачивался на 90 градусов и намертво застревал в ране. Массивная головка древка утяжеляла гарпун и тем самым увеличивала силу удара. Помещённый на заднем конце древка стабилизатор уравнивал метательный снаряд и вместе с тем служил своеобразным замком, который обеспечивал его подвижное соединение со специальной дощечкой, копьёметалкой, дававшей возможность охотнику значительно увеличить дальность броска.

Ил. 1 НАКОНЕЧНИК ГАРПУНА

Чукотка, 1-е тыс. н.э.
моржовый клык, резьба, гравировка
Инв. № 13941 Ш

Гарпунные наконечники – пример характерного для древних эскимосов умения соединять в своих изделиях целесообразность и эстетику. Многочисленные выступы, бороздки, прорезы, обусловленные функциональным назначением орудия, создают динамичные ритмы, придают гарпуну сходство с живым существом. Тонкие, сходящиеся под острыми углами линии графического декора повторяют конструктивные формы наконечника, подчеркивают его динамичный силуэт. Мелкие, тщательно проработанные элементы узора придают орнаменту утонченность и вместе с тем указывают на принадлежность охотника к определенной этнической группе.

Ил. 2 ГОЛОВКА ГАРПУННОГО ДРЕВКА

Чукотка, 1-е тыс. н.э.
моржовый клык, резьба, гравировка
Инв. № 13974 Ш

Магическое значение, которое, несомненно, имел древнеэскимосский орнамент, отчетливо прочитывается в скульптурном и графическом декоре головок гарпунного древка. Нередко здесь доминирует один и тот же мотив – изображение сомкнутых медвежьих клыков. Возможно, взяв в руки гарпун, первобытный охотник отождествлял себя с «хозяйном ледяных просторов» – полярным медведем.





Ил. 3
СТАБИЛИЗАТОР ГАРПУНА («КРЫЛАТЫЙ ПРЕДМЕТ»)
Чукотка, 1-е тыс. н.э.
моржовый клык, резьба, гравировка
Инв. № 11432 III

Исследователям древнеэскимосской культуры долгое время не удавалось установить назначение небольших изящных поделок из моржового клыка, напоминающих бабочку с расправленными крыльями. Высказывались различные предположения: «крылатые предметы» называли деталями лодок-каяков, навершиями шаманских жезлов, ритуальной скульптурой, что подвешивалась к потолку жилища на Празднике кита. Поставить точку в многолетней дискуссии удалось относительно недавно в ходе археологических раскопок, в том числе тех, что ведет на Чукотке экспедиция Музея Востока. В одном из старинных погребений мы обнаружили древнеэскимосский гарпун в собранном виде – на заднем конце его древка был закреплен «крылатый предмет».



Ил. 4
СТАБИЛИЗАТОР ГАРПУНА («КРЫЛАТЫЙ ПРЕДМЕТ»)
Чукотка, 1-е тыс. н.э.
моржовый клык, резьба, гравировка, сверление
Инв. № 183 Др-IV

Когда археологи после долгих дискуссий согласились с тем, что «крылатый предмет» – это стабилизатор гарпуна, возникли новые споры о его назначении, в частности, после того, как в Музее Востока побывали авиаконструкторы. Ознакомившись с нашей древнеэскимосской коллекцией, самолетостроители пришли к выводу, что у морских охотников Чукотки 1-го тыс. н.э. существовали представления о законах аэродинамики. Особенно сильное впечатление произвел на специалистов по летальным аппаратам угол наклона крыльев «крылатых предметов». По их словам, он такой же, как у современных истребителей. Не является ли это наблюдение основанием предполагать, что «крылатый предмет» не только стабилизировал гарпун в полете, но и придавал траектории движения метательного снаряда оптимальную кривизну?

В 1-м тыс. н.э., когда было создано большинство хранящихся в Музее Востока произведений древнего искусства Чукотки, культура морских арктических зверобоев находилась на одной из высших стадий своей эволюции. Она распространилась далеко за пределы северо-восточной оконечности Азии и близлежащей Аляски. Поселения полярных охотников и мореходов существовали на огромной по протяженности территории – от устья Колымы в Сибири до Лабрадора и Гренландии в Северной Америке. Археологические исследования на побережьях арктических морей ведутся на протяжении многих десятилетий, однако из-за сложных климатических и погодных условий, в которых приходится работать археологам, степень изученности древней истории Арктики невелика. Тем не менее ту локальную древнеэскимосскую художественную традицию, следы которой найдены в районе Берингова пролива, прежде всего на Чукотке, можно уверенно отнести к числу наиболее ярких. Как уже отмечалось, мы можем судить о ней главным образом по произведениям косторезного искусства, к которым наряду с предметами охотничьего вооружения относятся разнообразные зоо- и антропоморфные скульптурные изображения.

Самые распространенные персонажи в зооморфной скульптуре древних эскимосов – тюлени, моржи, белые медведи, то есть животные, которых добывали жители прибрежных селе-

ний. От того, насколько успешной была охота на них, зависело не только благополучие, но и сама жизнь арктических первопроходцев. В изображениях этих зверей органично сочетались достоверные и фантастические черты, поверхность скульптур часто покрывал сложный графический орнамент. Связано это было, как отмечено выше, с ритуальным характером подобных произведений. Резчики по кости изображали не реальных зверей, а могущественных духов; скульптуры являлись объектами поклонения, служили талисманами и оберегами.

Ил. 5
ФИГУРКА НЕРПЫ
Чукотка, 1-е тыс. н.э.
моржовый клык, резьба, гравировка, сверление
Инв. № 97 Др-IV

Характерное для косторезного искусства Древней Чукотки отсутствие жестких границ между конкретными и отвлеченными образами, реальностью и фантазией отчетливо прослеживается в фигурке нерпы. Скульптура уплощена, почти лишена объема, тело зверя представляется излишне удлиненным. Подобная трактовка образа придает ему декоративность, но, как может показаться на первый взгляд, отдаляет от природы. Между тем древнеэскимосский художник был очень точен в деталях. Он изобразил нерпу плывущей, такой, какой ее видит охотник, глядя сверху – из лодки или со скалы. Графический орнамент, который сплошь покрывает скульптуру, причем с обеих сторон, также характерная черта зооморфных изображений, созданных древними эскимосами. Узор состоит из тонких, слегка изогнутых линий, концентрических окружностей, крестообразных знаков и мельчайших, едва различимых глазом «зубчиков». Миниатюрность орнаментальных



мотивов не должна вызывать удивление: резчики по кости были искусными зверобоями, каждый из них обладал зоркостью потомственного охотника и следопыта. Рисунок имел, несомненно, магическое значение и был выполнен, как удалось установить, небольшим железным резцом. Древние эскимосы применяли такие резцы для нанесения на изделия из моржового клыка гравировки и, возможно, для выполнения иных, тонких работ с костью. Как мог оказаться металл у людей каменного века, да еще населявших «край света»? Ответ на этот вопрос тоже получен. Железо, которым пользовались художники Чукотки в 1-м тыс. н.э., было выплавлено в Древнем Китае. К ним оно попадало, по-видимому, путем обмена, через Приамурье и Камчатку, многократно переходя из рук в руки, от одних племен к другим.

Ил. 6
ЗООМОРФНОЕ ИЗДЕЛИЕ
Чукотка, 1-е тыс. н.э.
моржовый клык, резьба, гравировка, сверление
Инв. № 133 Др-IV

Каким было функциональное назначение этого предмета? Что означает сложная скульптурно-графическая композиция, выполненная на его поверхности? На первый вопрос ответа пока нет – у этой археологической находки нет аналогов. Что касается сюжета изображения, то древнеэскимосский резчик по кости изобразил, скорее всего, нападение хищного моржа на тюленя. Такие моржи (на Чукотке их называют «кеглючин») встречаются в природе. Нападают на жертву они, как правило, со спины. В композиции действительно можно увидеть и достоверно выполненную голову тюленя, и схематичное, но тем не менее ясно прочитываемое изображение головы моржа, его мощных клыков. В науке идут споры о том, как появились в скульптуре морских арктических зверобоев сцены борьбы зверей? Согласно одной из гипотез на косторезное искусство Древней Чукотки мог оказать определенное влияние скифо-сибирский звериный стиль с его знаменитыми «сценами терзаний».





Ил. 7
ЗООМОРФНОЕ ИЗДЕЛИЕ
 Чукотка, 1-е тыс. н.э.
моржовый клык, резьба, гравировка
 Инв. № 111 Др-IV

Это изображение медвежьей головы с оскаленной пастью – одно из самых сложных по содержанию произведений древнеэскимосской коллекции Музея Востока. Оно включает в себя еще два зооморфных образа. В верхней части скульптуры отчетливо видна голова тюленя – она примыкает с затылка к голове медведя. В нижней части изображена голова птицы с длинным клювом и большим круглым глазом. Для того чтобы отчетливо прочесть этот орнитоморфный мотив, нужно повернуть скульптуру на 180 градусов. Какой скрытый смысл имела в глазах жителей Древней Чукотки такая криптограмма? Член-корреспондент РАН, этнолог и культуролог С.А. Арутюнов полагает, что в подобных изображениях отразились представления древних эскимосов о способности живых существ перевоплощаться друг в друга.

Антропоморфная скульптура Древней Чукотки тоже имела ритуальное назначение, но выполнялась, как правило, в иной манере. Обычно антропоморфные образы были еще более условными. Изображалась нередко не фигура в целом, а только голова, лик. Антропоморфные изображения в отличие от зооморфных почти не украшались графическими узорами. Их лаконизм был связан, скорее всего, не с неумением изобразить человека, а с существовавшими у древних эскимосов канонами, предписывавшими, каким должен быть тот или иной персонаж.

Ил. 8
АНТРОПОМОРФНОЕ ИЗДЕЛИЕ
 Чукотка, 1-е тыс. н.э.
моржовый клык, резьба, гравировка, инкрустация
 Инв. № 879 Др-IV

Кого изобразил древнеэскимосский художник? Почему у антропоморфной скульптуры форма ромба? Для чего были нужны имеющиеся в ней сквозные отверстия? Что означают темные точки на плечах, груди и животе персонажа, выполненные в той же технике инкрустации, что и его глаза? На эти и многие другие вопросы, связанные с данным изображением, нет в настоящее время однозначных ответов. Более или менее определенно сегодня можно говорить, пожалуй, только о следующем. В ходе археологических раскопок древних могильников прибрежной Чукотки встречались ромбовидные изделия, имевшие завершение в виде головы человека или морского зверя. Находок таких было немного, и все они, судя по характерному графическому орнаменту, который обильно покрывал их поверхность, принадлежали к древнеберингоморской археологической культуре. Скульптура из коллекции Музея Востока, несомненно, близка к подобным изделиям и вместе с тем заметно отличается от них. Во-первых, резчик изобразил, причем весьма достоверно, не только голову своего героя, но также его торс и руки. Во-вторых, поверхность скульптуры не орнаментирована. В-третьих, Чукотская археологическая экспедиция ГМВ обнаружила ее не в погребении, а на поселении, причем относящемся, вероятно, не к древнеберингоморской эпохе, а к несколько более позднему времени. Сотрудники музея продолжают исследовать археологический памятник, где была найдена эта скульптура. Остается надеяться, что в дальнейшем будут получены новые данные, которые прольют свет на этот во многом загадочный образ – то ли охранителя домашнего очага, то ли духа-помощника шамана, то ли иного, еще не известного нам персонажа богатой мифологии морских зверобоев Древней Чукотки.



Сопоставляя антропоморфные изображения, созданные на Чукотке в 1-м тыс. н.э., с антропоморфной скульптурой других регионов, других исторических периодов, мы находим в них черты, характерные для европейского искусства эпохи палеолита. Объясняется близость неолитической эскимосской художественной традиции к палеолитической европейской следующими причинами. На протяжении тысячелетий климат Чукотки оставался таким, каким был в Евразии в ледниковый период, а охота на моржей и китов, которую вели древние эскимосы, требовала от людей, так же как охота на мамонтов, коллективных усилий и огромного напряжения сил. Сходство природных и социальных факторов обусловило близость конкретных художественных форм. Неолитическое искусство зверобоев Берингова и Чукотского морей позволяет нам, таким образом, заглянуть в столь далекое прошлое человечества, о котором почти ничего не известно.

Впрочем, говорить о полном тождестве антропоморфной скульптуры Чукотки 1-го тыс. н.э. со скульптурой древнего каменного века не приходится. Она, безусловно, представляла собой следующий этап в развитии изобразительного творчества человечества. Древнеэскимосским резчикам по кости удалось создавать более сложные, эмоционально окрашенные художественные образы.

Ил. 9
МАСКОИД

Чукотка, 1-е тыс. н.э.
моржовый клык, резьба
Инв. № 94 Др-IV



Эта миниатюрная скульптура представляет собой уменьшенную копию одной из ритуальных масок, которые, судя по данным археологии, существовали у древних эскимосов Чукотки. Сквозные отверстия в верхней части предназначались, скорее всего, для прикрепления маскоида к другому предмету. Возможно, его нашивали на одежду в качестве оберега. Скульптура из

коллекции Музея Востока имеет аналоги, однако в отличие от сходных с ней изображений менее условна и достаточно точно воспроизводит антропологические черты представителей «арктической расы», их высокие скулы и удлинённый разрез глаз.

Ил. 10
АНТРОПОМОРФНОЕ
ИЗДЕЛИЕ

Чукотка, 1-е тыс. н.э.
моржовый клык, резьба
Инв. № 92 Др-IV



Лик, изображенный на этом Г-образном изделии, которое, вероятно, служило застежкой кожаного мешочка, предназначавшегося для наиболее ценных предметов, необычайно выразителен. Резко очерченные брови, узкий разрез глаз, рот с опущенными вниз углами губ наделяют лицо большой внутренней силой. Не исключено, что древнеэскимосский резчик, создавший этот яркий, запоминающийся образ, стремился передать не только характерные антропологические черты своих соплеменников, но также портретное сходство с конкретным человеком. Археологи Музея Востока нашли эту скульптуру и упомянутый выше маскоид в одном погребении, т.е. они были созданы, по-видимому, в одно и то же время и, возможно, одним и тем же художником.

Вглядываясь в произведения косторезного искусства Древней Чукотки, задаешься вопросом: как могла появиться в Арктике столь совершенная изобразительная традиция? Установить одну из причин помогают сами художественные изделия. Большинство скульптурных и графических композиций, обнаруженных в ходе археологических раскопок, обладают ярко выраженными индивидуальными чертами. Возникает ощущение, что древнеэскимосские резчики и граверы постоянно стремились найти новые художественные решения и внести элементы новизны даже в самые распространенные, самые устойчивые по своей иконографии образы. Эта важная особенность изобразительного творче-

ства морских зверобоев Древней Чукотки отражала, по всей вероятности, общую установку древнеэскимосского социума на активную поисковую деятельность. У самого северного народа планеты были, разумеется, веские причины формировать свою культуру подобным образом. Борьба за выживание в зоне арктических пустынь, в условиях продолжительной полярной ночи и длившихся едва ли не круглый год холодов могла увенчаться успехом только в том случае, если ее вели люди, готовые к поиску, к риску, к эксперименту. Стремление найти новые территории, новые материалы для изготовления орудий, новые формы взаимодействия с окружающей средой было характерно для всех архаических племен, но для жителей арктических побережий эта черта первобытной культуры имела, несомненно, особое значение.

Другая важная причина, обусловившая высокий художественный уровень произведений древнего искусства Чукотки, была связана с ее географическим положением. В 1-м тыс. н.э. северо-восточная оконечность Азии представляла собой, по словам С.А. Арутюнова и Д.А. Сергеева, территорию «относительно изолированную» от крупных культурных центров тогдашнего мира. Эта изолированность, отмечали исследователи, была «именно относительная, а не полная».

Приведу еще одно высказывание этих известных ученых о культуре Древней Чукотки. «Полная изолированность неизбежно ведет к культурной деградации. Но в рассматриваемом нами случае уровень изолированности был близок к оптимальной мере в том смысле, что народ – носитель культуры был в течение долгого времени огражден природой от разрушительных иноплеменных нашествий и завоеваний, но в то же время сохранял контакты со своими соседями настолько, что через них к нему могли проникать идеи и культурные влияния из далеких центров высокой цивилизации. В то же время эти влияния приходили сюда достаточно ослабленными, для того чтобы захлестнуть, подавить, поглотить, подменить местную духовную традицию, они могли лишь дополнить, обогатить, оплодотворить ее».

Расцвету искусства Чукотки в первые века нашей эры способствовало наряду с географическим фактором и такое

важное обстоятельство, как относительное потепление климата. Именно в этот хронологический период в Беринговом проливе существовали наиболее благоприятные условия для морской охоты. Позднее, в середине и второй половине 2-го тыс. с наступлением так называемого малого ледникового периода, ситуация изменилась, и ухудшение условий существования морских арктических зверобоев негативно отразилось на их художественном творчестве. Орнамент на изделиях из моржового клыка утратил былое многообразие, вырезанные из кости изображения полярных зверей стали более схематичными и условными. Впрочем, и в этот период на Чукотке создавались достаточно яркие произведения изобразительного искусства.

В постоянной экспозиции представлены эскимосские ритуальные скульптуры XIX в., о которых следует рассказать особо. В конце 1980-х гг. доктор биологических наук Л.С. Богословская принесла в наш музей несколько произведений традиционного искусства эскимосов острова Ратманова. Этот небольшой участок суши – осколок той самой Древней Берингии, что соединяла когда-то Азию и Америку. Остров имеет в длину немногим более восьми километров, в ширину около пяти и находится в самой узкой, северной части Берингова пролива. От Чукотки его отделяют 40 километров, от Аляски – 50. Остров Ратманова – самая восточная территория России. Вплоть до середины XX века здесь жило несколько десятков человек. Они представляли собой самостоятельную этническую общность *имакльгмит* и говорили на эскимосском языке, родственном языку, на котором говорят в северных районах Аляски. В культуре островитян соединились черты, характерные как для американских, так и для азиатских эскимосов. В 1948 г. поселок на острове был закрыт. Часть его жителей переселилась на Чукотку, часть навсегда покинула нашу страну. Этническая группа *имакльгмит* прекратила свое существование. Ее исчезновение стало драмой не только для самих островитян и их многочисленных родственников по обе стороны Берингова пролива. Этнографы и искусствоведы утратили возможность изучать куль-

туру этого самобытного арктического социума, возникшего сотни лет назад на стыке Чукотки и Аляски. Л.С. Богословская – высококлассный специалист по морским млекопитающим северных морей и прекрасный знаток традиционной культуры народов Чукотки, – будучи в экспедиции на острове Ратманова, увидела на погранзаставе старинные скульптуры, найденные в руинах заброшенного эскимосского поселка. Зная о том, какую большую ценность представляют эти предметы для науки, Людмила Сергеевна уговорила пограничников отдать их ей и, вернувшись в Москву, передала нам.

Скульптуры из «коллекции Богословской» выполнены из дерева. На берегах Берингова пролива нет древесной растительности, но зато здесь часто встречается «плавник» – стволы деревьев, принесенные южными морскими течениями.

Ил. 11

ЛИЧИНА

Чукотка, о. Ратманова, XIX в.

дерево, резьба, раскраска

Инв. № 11141 Ш

Достоверность и выразительность этого изображения сближают его с произведениями древнеэскимосского искусства, несмотря на временной разрыв в тысячу лет. Художник не только старательно проработал черты лица, но, придав им легкую асимметрию, достиг особой экспрессивности и эмоциональной окрашенности образа. На скульптуре видны следы бурой тонировки. Введение в объемную композицию «цветового компонента» заметно обогащает ее. Усиливают впечатление от личины и такие ее особенности, как наклон головы и приоткрытый, слегка искривленный рот. Судя по отверстию в боковых частях скульптуры, ее могли использовать как маску, однако в личине отсутствуют прорезы для глаз.



32



Ил. 12

ГОЛОВА ПРЕДКА

Чукотка, XIX в.

дерево, резьба, инкрустация, раскраска

Инв. № 11140 Ш

Скульптура настолько достоверна, что возникает ощущение: резчик изобразил человека, которого хорошо знал. На нас смотрит худощавый мужчина с четко очерченными бровями, миндалевидным разрезом глаз, слегка выступающими скулами, на щеке у него родинка или родимое пятно. Для того чтобы передать эту особенность персонажа, ма-

стер использует технику инкрустации и вставляет кусочек дерева другой породы. Этот прием применен также при изображении глаз. Прибегает художник и к раскраске скульптуры: тонирует лицо бурым красителем, а с помощью красителя черного цвета, по-видимому сажи, рисует усы и небольшую бороду. Следы черного красителя остались местами и на височной части головы. Кем мог быть этот человек? Скорее всего, «предком» – родоначальником местного эскимосского клана. Сложнее найти ответ на другой вопрос: почему у персонажа скульптуры высунут язык? Подобных изображений на Чукотке больше не обнаружено, но они есть в ритуальном искусстве Юго-Восточной Азии и Океании, а также на тотемных столбах у индейцев Северо-Западной Америки. Это случайное совпадение или свидетельство еще не известных нам культурных контактов народов «тихоокеанского круга»?

Ил. 13

МУЖСКАЯ ГОЛОВА

Чукотка, о. Ратманова, XIX в.

дерево, пифит, резьба, инкрустация

Инв. № 12456 Ш

Элементы портретного сходства сближают эту скульптуру с уже знакомым читателю произведением – головой предка. Однако в данном случае перед нами, по-видимому, не основатель рода, а шаман. Лик персонажа, очерчен-



33

ный глубоко врезанной линией, воспринимается не столько как лицо, сколько как маска. Примечательно также то, что глаза мужской головы выполнены из пирита. Крошечные вкрапления блестящего серого минерала под бровями подчеркивают значимость образа и делают облик «избранника духов» еще более выразительным.

Ил. 14
ГАГАРА
Чукотка, о. Ратманова, XIX в.
дерево, резьба
Инв. № 11142 III

Судя по силуэту птицы, это гагара. У эскимосов и многих других северных этносов она считалась священной. Гагару называли «помощницей шаманов», говорили, что «избранники духов» совершают на ней путешествия в иные миры. Антропоморфный лик на груди гагары из собрания нашего музея напоминает об этих старинных преданиях. Он рельефно выделяется на теле птицы и прочитывается как личина, которую надевал во время камланий шаман. Маски в эскимосской культуре, особенно на Аляске, играли

весьма заметную роль. Использовали их не только люди, разделенные в глазах своих соплеменников особым даром общаться с духами. Маски могли надевать танцоры, исполняя ритуальные танцы, а танцорами были у эскимосов практически все – и мужчины, и женщины. Заслуживают внимания иконографические особенности личины, помещенной на груди птицы. Одна из этих особенностей – наличие двух симметричных углублений на подбородке. Углубления, несомненно, символизируют лабретки – украшения из моржового клыка, которые вставляли в нижнюю губу эскимосские мужчины, демонстрируя этим свое «родство» с моржами. Другая особенность заключается в том, что в верхней части лика, чуть выше лба, имеется несколько пазов. Пазы, по всей вероятности, предназначались для того, чтобы в них вставлялись небольшие предметы, например птичьи перья, как в танцевальных масках эскимосов Аляски. Еще одна

особенность – форма носа: он слегка расширяется книзу. Такая трактовка черт лица характерна, скорее, для объемных изображений, созданных на Чукотке. В скульптуре гагары из коллекции Музея Востока соединились, таким образом, художественные традиции, характерные для ритуального эскимосского искусства двух частей света – Азии и Америки.

Ил. 15
БАЙДАРА
Чукотка, о. Ратманова, XIX в.
дерево, резьба
Инв. № 11138 III

У морских арктических зверобоев существовал обычай: когда охотники добывали кита, все жители поселка устраивали в его честь праздник. На Празднике кита танцевали, пели и совершали особые ритуальные действия, в ходе которых раскачивали подвешенные на ремнях к потолку яранги деревянные фигурки морских животных и птиц, уменьшенные копии предметов охотничьего снаряжения. Отверстия в верхней части этой скульптуры указывают на то, что она, скорее всего, тоже предназначалась для подобных ритуалов. Возможно, перед нами не просто модель охотничьей лодки, а изображение конкретных людей, загарпунивших кита и устроивших ему праздничную встречу.



Высокие художественные традиции, существовавшие у народов Чукотки на протяжении столетий, оказали влияние на облик их искусства в XX в., однако в целом оно заметно отличалось от искусства предшествующих эпох. Двадцатый век коренным образом изменил жизненный уклад эскимосов и чукчей. Традиционную культуру сменила культура, во многом привнесенная извне. На смену искусству ритуальному, закрытому для непосвященных, теснейшим образом связанному с религиозными представлениями северян, пришел

художественный промысел, ориентированный в значительной степени на «внешний рынок». Перемены, происходившие в духовной жизни коренных жителей Чукотки в минувшем столетии, отчетливо прослеживаются в произведениях косторезного искусства. В Музее Востока оно представлено работами как безымянных мастеров, так и известных народных художников.

В постоянную экспозицию включены созданные в первые десятилетия XX в. небольшие объемные изображения полярных животных. Это уже не ритуальные предметы, покрытые таинственными узорами и наполненные магическим смыслом. Скульптуры предназначались для продажи. Еще во второй половине XIX в. у берегов Чукотки стали появляться корабли американских, норвежских, русских китобоев и торговцев. Изделия из моржовой кости, бытовавшие у жителей прибрежных селений, привлекли внимание приезжих, и именно для них местные резчики и граверы стали изготавливать фигурки моржей, тюленей, белых медведей. Приобретая их в качестве экзотических сувениров, моряки китобойных шхун едва ли подозревали о том, что становятся обладателями уникальных произведений арктического искусства, которое на их глазах трансформируется из искусства ритуального в искусство «нового времени».

В начале XX в. косторезный художественный промысел народов Чукотки обрел свои основные черты. Не вкладывая в изделия из моржового клыка прежнее мифологическое содержание, резчики и граверы оставались тем не менее верны многим художественным принципам своих предшественников. Скульптуры были по-прежнему обобщенными, монументальными, лишенными мелкой детализации, по-прежнему точно передавали пропорции тел зверей и птиц, достоверно воспроизводили их характерные позы.



Ил. 16
МОРЖ
Чукотка, Уэлен, 1920–1930-е гг.
моржовый клык, резьба
Инв. № 11384 III

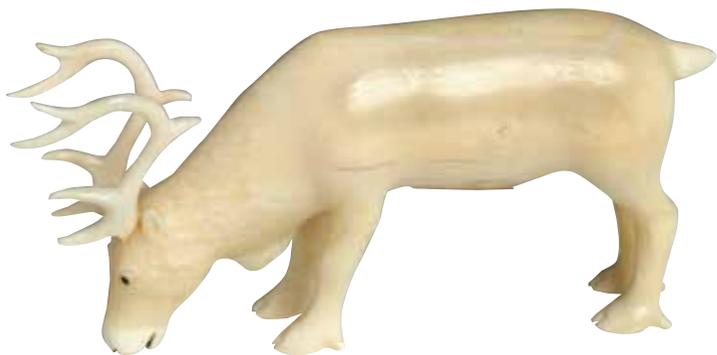
Моржи – едва ли не главные персонажи косторезного искусства Чукотки в первые десятилетия XX в. Изображали их, как правило, слегка приподнявшимися на передних лапах, с настороженно поднятой головой. Такими часто видели этих больших и сильных зверей охотники, подплывая на лодках к льдинам, где отдыхали моржи, или подкрадываясь к ним на берегу. У скульптуры четкий силуэт, форма целостна и утяжелена. Несмотря на небольшие размеры, фигурка моржа производит впечатление монументального произведения, что, несомненно, свидетельствует о мастерстве создавшего ее народного художника.

Ил. 17
БЕЛЫЙ МЕДВЕДЬ
Чукотка, Уэлен, 1920–1930-е гг.
моржовый клык, резьба
Инв. № 15182 III



37
Искусство Чукотки

Образ полярного медведя был одним из самых распространенных в древнеэскимосском искусстве и часто встречался в искусстве Чукотки XVIII–XIX вв. Художники первой трети XX в. тоже постоянно обращались к этому персонажу. В их произведениях «хозяин ледяных просторов», как правило, утрачивал присущий древним изображениям грозный вид, в нем также не было прежней статичности и тяжеловесности. Изображая белых медведей, резчики по кости, работавшие в 1920–1930-х гг., стремились передать пластику их сильных тел, показать зверя не исполненным агрессии, а спокойно бредущим по тундре или по кромке ледяного припая.



Ил. 18
ОЛЕНЬ
Чукотка, Уэлен, 1920–1930-е гг.
моржовый клык, резьба
Инв. № 12392 III

Подобные скульптуры появились в косторезном искусстве Чукотки после того, как в прибрежных поселках морских зверобоев-эскимосов стали селиться чукчи, занимавшиеся ранее преимущественно оленеводством. Переселение выходцев из континентальной тундры на побережья было вызвано резкими изменениями климата, в результате которых часть чукотских племен потеряла домашних оленей. Фигурка оленя из коллекции Музея Востока, другие аналогичные по сюжету изображения свидетельствуют о том, что, став морскими охотниками, чукотские народные художники в совершенстве овладели искусством резьбы по клыку моржа. Их произведения столь же точны, выразительны и лаконичны, как работы эскимосских резчиков по кости.

Новации, появившиеся в косторезном искусстве морских зверобоев, заключались, прежде всего, в том, что художники, освободившись от ограничений, которые накладывали на них каноны ритуального искусства, старались передать индивидуальные особенности своих персонажей, внести в статичные прежде изображения элементы динамики. Стремилась они и к созданию художественных изделий, не имевших аналогов в прошлом. Такими изделиями были, в частности, многофигурные скульптурные группы, а также сюжетные графические композиции на цельных моржовых клыках.

Гравированные клыки получили со временем столь широкую известность, что стали своеобразной визитной карточкой косторезного искусства Чукотки. Для того чтобы создать на поверхности моржового клыка рисунок, мастер вначале тщательно полировал его поверхность, потом процарапывал резцом контур, наносил штриховку, а затем втирал в кость сажу из лампы-жирника. В результате на молочно-белом фоне появлялись черные изображения. С 1920–1930-х гг. на смену одноцветным гравюрам пришли полихромные: граверы стали использовать графит цветных карандашей, которые привозили на Север с Большой Земли.

Ил. 19
ОХОТНИКИ И БЕЛЫЕ МЕДВЕДИ
Чукотка, 1900-е гг.
моржовый клык, резьба, гравировка
Инв. № 14100 III



Сюжетная гравировка на цельных моржовых клыках характерна только для косторезного искусства Чукотки. Появилась она, по всей вероятности, на рубеже XIX–XX вв., и гравированный клык «Охотники и белые медведи» можно считать одной из самых ранних таких работ. Создавая гравированные клыки для заезжих китобоев и торговцев, жители прибрежных селений – чукчи и эскимосы – опирались на давнюю традицию нанесения магических изображений на скалы, на конструкции жилищ, на предметы охотничьего снаряжения. Характерными чертами



«полярных гравюр» 1900-х гг. были крупный масштаб фигур, их свободное размещение на поверхности клыка, монохромность. Используя сажу из лампы-жирника, художник окрасил в черный цвет людей, собак, яранги. Их силуэты отчетливо прочтываются на светло-желтой поверхности моржового клыка. Природный цвет моржовой кости также играет в композиции важную роль – создает «заснеженное пространство», в котором разворачивается сюжет. Рассказывая зрителю о своих соплеменниках, мастер не стремится к детальной разработке образов. Главным для него являются действия персонажей, их отношения друг с другом. В гравированном клыке «Охотники и белые медведи» отразилась и такая особенность художественного мышления коренных жителей Чукотки, как повествовательность и конкретность. Гравёр выстроил образный ряд, который, как в устном рассказе, последовательно излагает ход событий: мы видим сопки, поселок, каюра, который едет на собачьей упряжке, видим другого охотника, идущего по снежным торосам туда, где ссорятся из-за добычи белые медведи. На оборотной стороне клыка – окончание незамысловатой истории: зверобой охотятся на медведей и возвращаются домой.

Ил. 20
ЛЕЙВУН (?). ЖИЗНЬ БЕРЕГОВЫХ ЧУКЧЕЙ
Чукотка, Дежнёв (?), 1930-е гг.
моржовый клык, графит цветных карандашей, резьба, гравировка
Инв. № 11311 III



Этот гравированный клык выполнен в манере, характерной для художников из селения Дежнёв (Кенискун), которое находилось неподалеку от Уэлена, на побережье Берингова пролива. В наши дни здесь никто не живет, а в начале XX в. жили береговые чукчи. Поскольку поселок стоял на берегу удобной бухты и сюда особенно часто заходили американские и русские шхуны, жители Кенискуна

занимались не только морской охотой, но также торговлей. Их партнерами были живущие в тундре родственники-оленоводы («оленные чукчи») и китобой с Большой земли. Среди товаров, которые увозили из Кенискуна моряки, были «экзотические сувениры» – моржовые клыки, покрытые сюжетной гравировкой. Время сохранило имена первых художников так называемой дежнёвской школы, у каждого из которых был свой почерк: Пеньжок, Роччилин, Еттуги. Сын последнего, Лейвун, тоже стал известным гравёром. Судя по особенностям гравюры о жизни береговых чукчей, именно Лейвун мог быть автором этого произведения. На гравированном клыке запечатлена повседневная жизнь коренных народов Чукотки. На одной его стороне изображены жители тундры. Они охотятся на песцов, едут на оленьих упряжках. Цель поездки – береговой поселок, он изображен на другой стороне клыка. Здесь перед зрителем разворачиваются самые разнообразные сцены. Мы видим яранги, видим, как изготавливают байдару, как охотятся на моржей, видим охотника, стоящего на туго натянутой моржовой шкуре, которую держат в руках три других зверобоя. Моржовая шкура в данном случае играет роль батута. Стоя на морском берегу, охотники, если не было рядом подходящих возвышенностей, подбрасывали одного из своих товарищей в воздух, чтобы он посмотрел, не плывут ли поблизости тюлени или моржи. Животные моря тоже, разумеется, есть на гравюре. Автор настолько обильно населил ими свое произведение, что на клыке практически не осталось свободного пространства. Изображений морских зверей значительно больше, чем изображений человека, и именно им в композиции отведено центральное место. Эти черты созданного в Дежнёве гравированного клыка далеко не случайны. В них нашли отражение глубинные пласты мировоззрения арктических первопроходцев, для которых человек был не только неотделим от природы, но и представлял собой лишь небольшую часть ее безбрежного пространства.



Распространению новых видов художественных изделий способствовало создание на Чукотке в 1931 г. косторезной мастерской. Открыли ее жители расположенного неподалеку от мыса Дежнёва поселка Уэлен. Основанный древними эскимосами не менее двух тысяч лет назад, Уэлен стал со временем крупным селением «береговых чукчей» – особой группы чукотского этноса, перешедшей от охоты на животных тундры и оленеводства к охоте на морского зверя. В работе Уэленской мастерской в течение нескольких лет участвовал русский искусствовед и художник А.Л. Горбунков. Бережно относясь к национальным традициям северян, А.Л. Горбунков не навязывал им стереотипов западного искусства, а, напротив, считал своей главной задачей помочь чукотским и эскимосским художникам выразить себя, осуществить собственные замыслы, отразить в своих работах собственные представления о мире.

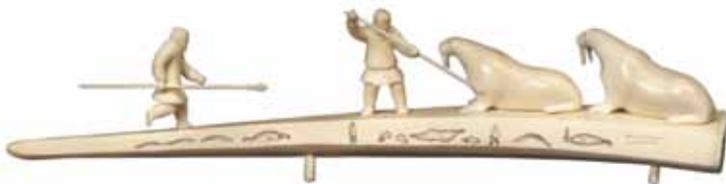
Ил. 21

АРОМКЕ. ОХОТА НА МОРЖЕЙ НА ЛЕЖБИЩЕ

Чукотка, Уэлен, 1942 г.

моржовый клык, графит цветных карандашей, резьба, гравировка
Инв. № 8334 III

Автор скульптурной группы – Аромке был одним из первых, кто пришел в Уэленскую мастерскую. Его жизненный путь типичен для многих чукотских резчиков и граверов. В молодости Аромке был оленеводом, затем, переселившись на побережье, в Уэлен, охотился на морского зверя. Однажды во время охоты он простудился, тяжело заболел и, утратив возможность выходить в море, начал вырезать из моржового клыка фигурки тюленей, медведей, моржей. В Уэленской мастерской Аромке стал создавать многофигурные композиции. В 1937 г. его работы экспонировались в Москве на первой выставке народного искусства Чукотки. Дочь Аромке Вера Эмкуль, внуки Виктор и Лидия Теютины тоже стали известными резчиками и граверами.



42

Искусство Чукотки

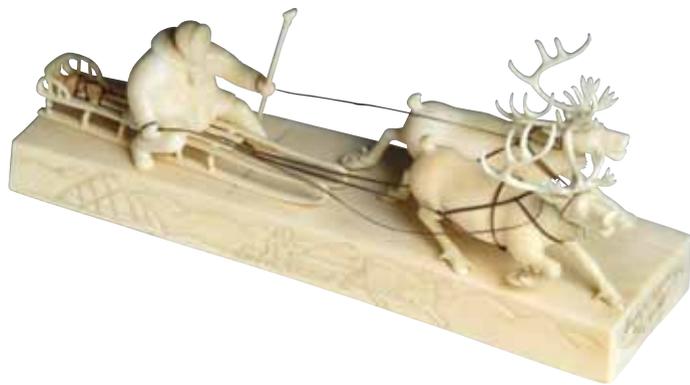
Ил. 22

ТУККАЙ (?). ОЛЕНЬЯ УПРЯЖКА

Чукотка, Уэлен, конец 1950-х – начало 1960-х гг.

моржовый клык, китовый ус, резьба

Инв. № 8336 III



Это произведение выполнено не только из моржовой кости – мастер использовал и такой традиционный для прибрежной Чукотки материал, как китовый ус. Из него он изготовил оленью упряжку и ремень, которым обвязан лежащий на нартах песец. Скульптура достоверна и выразительна. Объемные формы соседствуют в ней с плоскостными. Рельефы на боковых гранях подставки, изображающие бегущих по тундре оленей, усиливают динамичность скульптурной композиции, придают ей определенную «кинематографичность». На торцевой стороне подставки выгравирована надпись: «Никите Сергеевичу Хрущеву». В наш музей эта работа поступила из Музеев Московского Кремля. Поскольку в конце 1950-х – начале 1960-х гг. Н.С. Хрущев был руководителем Советского государства, можно не сомневаться, что для подарка ему выбрали скульптуру одного из лучших резчиков Чукотки, скорее всего, Туккая (1911–1973), тогдашнего главного художника Уэленской косторезной мастерской.

В годы Великой Отечественной войны связи Чукотки с «материком» (Большой землей) заметно ослабли. Почти полностью прекратилась доставка на Север продуктов, и многие резчики и граверы для того, чтобы прокормить свои семьи, были вынуждены заниматься не столько художественным творчеством, сколько охотой и оленеводством. В 1945 г. в Уэлене была предпринята попытка оживить народный промысел: в поселке открыли Уэленский промкомбинат. Он дол-

43

Искусство Чукотки

жен был снабжать мастеров моржовой костью и заниматься сбытом готовой продукции. Однако деятельность комбината оказалась нерентабельной. В 1948 г. власти закрыли его, и, как рассказывали очевидцы, часть закупленных, но нереализованных художественных изделий уничтожили.

Тяжелая ситуация, в которой оказались народные художники Чукотки, не привела тем не менее к угасанию косторезного ремесла, не остановила его развития – факт, несомненно, примечательный, свидетельствующий о высоком творческом потенциале народов Севера. В 1940-е и особенно в 1950-е гг. в косторезном искусстве чукчей и эскимосов отчетливее стали прочитываться новые тенденции. Так, резчики чаще, чем прежде, создавали многофигурные композиции и изображали своих героев в сложных, динамичных позах. В середине XX в. у эскимосских и чукотских косторезов окончательно сформировалось умение достоверно передать движение. Новым явлением в скульптуре стали лиричные, камерные композиции. Одно из центральных мест занял в них образ человека. Это были достоверные, конкретные изображения, дающие яркое представление о жителях Чукотки. Новым было и то, что резчики теперь нередко изображали своих соплеменников в такие моменты, когда они заняты не единоборством с моржами и медведями, а будничными, «мирными» делами. Художники во многом по-иному начали изображать и самих полярных зверей. Белые медведи, моржи, тюлени представляли в их работах трогательными существами, во многом похожими на людей. Подобные образы получали всё более широкое распространение, и вскоре в косторезном искусстве Чукотки утвердилось особое направление, которое нередко называют гуманистическим.

Ил. 23
ВИКТОР ТЕЮТИН. РЫБАК
Чукотка, Инчоун, 1987 г.
моржовый клык, резьба
Инв. № 12717 III

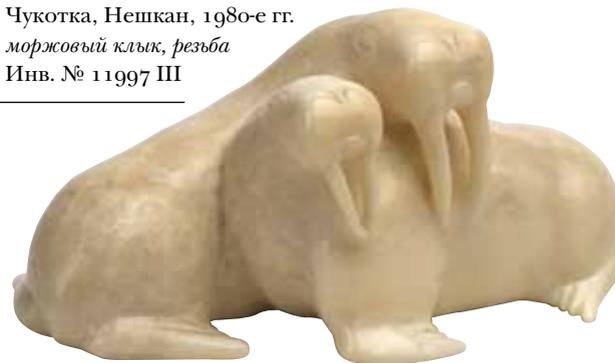
Скульптура, изображающая рыбака, – авторское произведение Виктора Теютина, потомственного чукотского резчика по кости. Широко известными мастерами были дед и



мать художника: Аромке и Вера Эмкуль, работы которых также представлены в путеводителе. В. Теютин живет в поселке Инчоун близ Уэлена. Ныне это старейший народный художник Чукотки. Диапазон его творчества очень широк. Он автор объемных композиций и рельефов, многофигурных групп и одиночных изображений. Среди его работ есть произведения, выполненные в «традиционалистском стиле», воспроизводящие сцены охоты, но есть также скульптуры нового, «гуманистического» направления. Одна из них – мы назвали ее «Рыбак» – знакомит нас с человеком, который занят делом, лишенным на первый взгляд «героического ореола»: он возвращается с подледного лова.

Но приглядимся к одежде рыбака. На нем традиционный промысловый меховой костюм, покрытый сверху непромокаемым плащом из кишок моржа. Нетрудно представить себе, как нелегко было добыть в холодный, ветреный день те две большие рыбины, которые держит в руках соплеменник Теютина.

Ил. 24
Э. ЛЕЙВИТЕУ. МОРЖИ
Чукотка, Нешкан, 1980-е гг.
моржовый клык, резьба
Инв. № 11997 III



В 1980-х гг. Эдуард Лейвитеу, житель небольшого поселка Нешкан, расположенного на берегу Чукотского моря, был молодым резчиком и проходил стажировку в Уэленской косторезной мастерской. Его скульптурная композиция,

изображающая двух отдыхающих на льдине моржей, – вариация на тему, предложенную еще в 1960-х гг. известным мастером из Уэлена Килилоем, одним из зачинателей «гуманистического» направления в косторезном искусстве Чукотки. Большие и сильные звери, которые испокон века были объектом охоты для чукчей и эскимосов, предстают в скульптурах художников этого направления существами, способными, как люди, испытывать теплые чувства друг к другу.

Ил. 25
ДМИТРИЙ ЭЙНЕС. ПЕЛИКЕН
Чукотка, Уэлен, 1980-е гг.
моржовый клык, резьба, гравировка
Инв. № 12435 Ш

В Музее Востока есть несколько изображений пеликена – забавного человечка с большими ушами, растянутым в улыбке ртом и круглым животиком. В постоянную экспозицию «Искусство Северной Азии» включена только одна из скульптур – работа Дмитрия Эйнеса. Мы не случайно остановили свой выбор на этом произведении. Д. Эйнес (1956–1995) принадлежал к большому чукотско-эскимосскому семейству, в котором были и отважные зверобои, и искусные танцоры, и талантливые резчики и граверы по кости. Дед Д. Эйнеса – Атык, охотник, танцор, косторез, запомнился землякам тем, что стал одним из первых вырезать из моржового клыка фигурки пеликенов. «Я делаю пеликенов так, как делал их мой дед», – рассказывал нам в Уэлене Дмитрий.

Во второй половине XX в. Уэленская мастерская стала центром всего косторезного искусства Чукотки. Помимо жителей Уэлена в ней работали или стажировались народные художники из других прибрежных селений. В 1950-х гг. руководителем мастерской был московский искусствовед и художник И.П. Лавров, передавший впоследствии в наш музей ряд замечательных произведений косторезного искусства чукчей и эскимосов. В 1960–1970-х гг. Уэленскую мастерскую возглавлял местный художник Туккай.



С этим талантливым чукотским резчиком связано множество историй. Вот одна из них. В минувшем столетии в косторезном искусстве Чукотки появился и быстро стал популярным новый персонаж, пеликен – толстый веселый человечек. Изображали его сидящим, с плотно прижатыми к туловищу руками. В 1971 г. в Уэлен прилетел Мстислав Ростропович. Чукотка входила тогда в состав Магаданской области, и на гастролях в этих краях великий, но опальный виолончелист оказался не случайно. Его отправили «на Колыму», чтобы напомнить о широких возможностях государства по подавлению инакомыслия. Несмотря на принудительный характер поездки, музыкант добросовестно добирался до самых удаленных мест. В Уэлене клуб не смог вместить всех пришедших послушать его охотников, оленеводов, резчиков по кости, и концерт проходил в школьном спортзале. Когда на следующий день М. Ростропович улетал из Уэлена, к нему подошел Туккай и подарил пеликена, играющего на виолончели. Прошло какое-то время, и Туккай получил письмо от великого музыканта. За годы концертной деятельности, писал М. Ростропович, у него накопилось много подарков, но ни один из них так не дорог ему, как «маленький арктический божок с виолончелью в руках», вырезанный за одну ночь из моржовой кости в далеком чукотском поселке.

В 1970-е и особенно в 1980-е гг. резчики и граверы Чукотки стали создавать произведения, в которых отчетливо прочитывалось влияние изобразительных традиций, существовавших у морских арктических зверобоев в 1-м тыс. н.э. и, казалось, безвозвратно ушедших в прошлое. Почему у народных художников второй половины XX в. пробудился интерес к искусству столь далекой эпохи? Не исключено, что определенную роль здесь сыграл тот факт, что современный Уэлен расположен буквально на руинах жилищ из китовых костей, в которых жили когда-то древние эскимосы, и жители поселка даже сегодня нередко находят на его территории предметы старинного обихода. Полагаю, однако, что основная причина заключалась в другом – в деятельности сотрудников НИИ художественной промышленности. На рубеже 1960–1970-х гг. московские искусствове-

ды Т.Б. Митлянская и И.Л. Карахан разработали специальную программу по ознакомлению чукотских и эскимосских художников с изобразительным наследием их предков. Приезжая в Уэлен, они показывали мастерам фотографии экспонатов из коллекций отечественных и зарубежных музеев. Со второй половины 1980-х гг. когда в окрестностях Уэлена начала работать археологическая экспедиция Музея Востока, ее сотрудники по окончании полевого сезона тоже приходили в косторезную мастерскую. Автору этих строк приходилось наблюдать, как внимательно рассматривали уэленцы археологические находки, как высоко оценивали искусство древних резчиков и граверов.

Наиболее часто художники 1970–1980-х гг. обращались к орнаменту древних эскимосов. Они не копировали композиции своих далеких предшественников, а творчески перерабатывали их, создавали на основе древней орнаментики новые графические узоры. Украшал орнамент главным образом небольшие одиночные скульптуры.

Ил. 26

ОЛЕГ КАЛЯЧ. НЕРПА

Чукотка, Уэлен, 1987 г.

моржовый клык, резьба, гравировка

Инв. № 11992 III



Олег Каляч (1955–2002) принадлежал к числу тех чукотских резчиков и граверов второй половины XX в., которые подобно своим предшественникам могли создавать достоверный, выразительный и динамичный художественный образ, используя минимум изобразительных средств. Он тонко чувствовал природную красоту материала – моржового клыка, его тяжеловесные, текучие формы. О. Каляч одним из первых в Уэленской мастерской обратился к мотивам древнего искусства Чукотки и стал вводить в свои произведения элементы орнамента, существовавшего у охотников Берингова пролива в начале нашей эры.

Ил. 27

ВЕРА ЭМКУЛЬ. МУЖ-СОЛНЦЕ

Чукотка, Уэлен, 1956 г.

моржовый клык, графит цветных карандашей, гравировка

Инв. № 11315 III



Вера Эмкуль (1919–1985) – первая женщина-гравер Чукотки. Ее отцом был известный уэленский резчик Аромке. У Эмкуль, тоже получившей широкоую известность, было много учениц, в том числе собственная дочь. Сюжет гравюры «Муж-солнце», почерпнут художницей из чукотской сказки. Фабула этой истории такова. Жительница прибрежного поселка отправилась летом в тундру собирать корни и листья, которые на Чукотке употребляют в пищу. Солнце увидело чукчанку, пленилось ее красотой и, приняв облик мужчины, спустилось на Землю. Женщина стала женой Солнца и поселилась на небе... Гравюра интересна также тем, что рассказ о «волшебных превращениях» занимает лишь часть композиции. Рядом со сказочными персонажами изображено самое обычное, вполне земное чукотское селение. Мы видим яранги, вкопанные вертикально в грунт челюстные кости гренландского кита, на которых морские зверобой сушили обтянутые кожей лодки, вялили мясо. Видим обитателей поселка – мужчин, женщин, детей. Они смотрят в море, туда, где две большие байдары, подняв паруса, преследуют китов. Гравюра «Муж-солнце» дает достаточно полное представление об изобразительных приемах, характерных для Эмкуль. Ее рисунок отличается точностью силуэта, он строг и изящен. Цветовая гамма приглушена, в ней доминируют охристые и серо-голубые тона. Изображения людей, яранг, облаков, сопок органично вписаны в пространство, заданное формой моржового клыка, ритмично и свободно расположены на его поверхности.



Ил. 28

СЕРГЕЙ ТЕГРЫЛЬКУТ. ТАНЦЫ ЖУРАВЛЕЙ

Чукотка, Лорино, 1985 г.

моржовый клык, графит цветных карандашей, гравировка

Инв. № 11345 III



Творчество Сергея Тегрылькута (1957–2005) оставило заметный след в истории косторезного искусства Чукотки конца XX – начала XXI вв. На гравированном клыке, которому художник дал название «Танцы журавлей», зритель видит весеннюю тундру, разбившихся на пары больших и красивых птиц и двух юношей и двух девушек в традиционной чукотской одежде. Молодые люди тоже разбились на пары и, укрывшись за камнями, наблюдают за брачными играми птиц, за тем, как журавли изгибают длинные шеи, расправляют сильные крылья... Что изобразил Тегрылькут? Реальную картину из жизни людей и птиц Севера (для художника не существует различий между ними: и те и другие – жители тундры)? Или его гравюра – аллегория, символ, сказка? Очевидно одно – чукотский гравер был настоящим поэтом, умевшим увидеть прекрасное и воссоздать его в ярких, запоминающихся образах. Короткая жизнь Тегрылькута была наполнена событиями. Сергей родился на берегу Берингова пролива, в небольшом селении береговых чукчей, которое было «упразднено» властями вскоре после его рождения. Учился в интернате, служил в армии, работал вначале милиционером, а потом кочегаром в котельной райцентра. Казалось бы, традиционная культура народа, к которому принадлежал Тегрылькут, была далека от него, но оказалось, это не так. Он вернулся к своим родственникам и стал



вначале морским зверобоем, а затем, пройдя стажировку в Уэленской мастерской, гравером. Прошло еще немного времени, и Тегрылькут возглавил филиал Уэленской косторезки в поселке Лорино. Его работы сразу же привлекли к себе внимание художников и искусствоведов. В 1990-х гг. Сергей Тегрылькут был участником нескольких выставочных проектов Музея Востока, вместе с сыном участвовал в наших археологических раскопках неподалеку от мыса Дежнёва. У гравера были большие творческие планы. Оборвала их трагическая смерть в море, на охоте.

В 1980-х гг. орнаментальные композиции по мотивам древнеэскимосского орнамента стали появляться и на цельных моржовых клыках, однако гравированные клыки, созданные во второй половине прошедшего века, в основном сохраняли тот художественный облик, что сложился еще в 1920–1930-е гг. Изменения в сюжетной гравировке проявлялись, скорее, в другом. Граверы стали чаще обращаться к фольклорным сюжетам. Героями их произведений становились персонажи чукотских и эскимосских сказок: например, «небесная женщина» – чукчанка, вышедшая замуж за Солнце. Более изящным стал рисунок. Изменился колорит гравированных клыков. В нем стали преобладать более тонкие, чем прежде, цветовые сочетания. Граверы широко использовали теплые тона – золотистые и коричневые – и холодные, серо-голубые.

Одной из основных причин, обусловивших развитие сюжетной гравировки в данном направлении, принято считать приход в косторезное искусство Чукотки женщин. С середины 1930-х гг. гравировка по кости у чукчей и эскимосов перестала быть исключительно мужским занятием, и в Уэленской мастерской стали появляться новые граверы – девушки. Будучи, как все северянки, хорошими вышивальщицами, они обладали более тонким, чем у мужчин, чувством линии и цвета. Со временем многие из них приобрели широкую известность. В коллекции Музея Востока есть работы ряда знаменитых уэленских художниц, в том числе таких, как Вера Эмкуль и ее дочь Лидия Теюткина. Мужчины, разумеется, тоже продолжали выполнять гравировку на

моржовых клыках. Новые тенденции, возникшие в графическом искусстве Чукотки, оказали заметное влияние и на их творчество. В экспозиции музея можно увидеть гравюры Онно и Ичеля – двух крупных мастеров 1930-х – начала 1950-х гг., а также произведения Сергея Тегрылькута, вписавшего яркую страницу в историю чукотской гравировки рубежа XX–XXI вв.

Ил. 29
ЛИДИЯ ТЕЮТИНА. ВЫБОР НЕВЕСТЫ

Чукотка, Уэлен, 2009 г.
моржовый клык, графит цветных карандашей, гравировка
ГМВ КП 52889



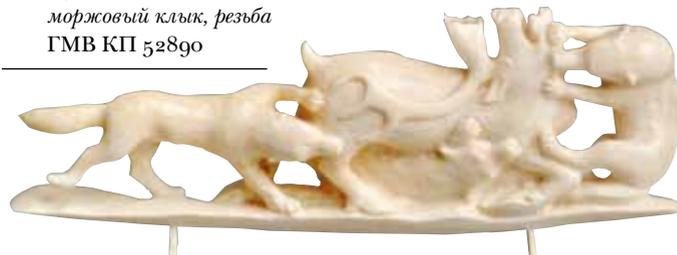
Автор этой работы – Лидия Теютина (1945–2012) – представитель целой династии чукотских резчиков и граверов по кости. Она жила в Уэлене и, как многие жительницы прибрежных поселков, умела охотиться на морского зверя. Хорошо был знаком ей и быт кочевников-оленеводов. Косторезному ремеслу Лидию с детства обучала мать, Вера Эмкуль, и когда в 19 лет девушка пришла в Уэленскую мастерскую, она была уже опытным гравером. Член Союза художников, лауреат многих престижных премий, почти 40 лет проработала Л. Теютина в самой крупной на Чукотке косторезной мастерской, а с 2000-х гг. и вплоть до последних дней своей жизни преподавала искусство гравировки на моржовых клыках ученикам Уэленской средней школы. Работы Л. Теютиной хранятся во многих музейных коллекциях, они неоднократно экспонировались на художественных выставках в Москве, Санкт-Петербурге, Магадане, Анадыре, Берне. Сюжет гравированного клыка «Выбор невесты» та-



ков. В старину на Чукотке устраивались для молодежи гонки на оленьих упряжках, в ходе которых юноши выбирали себе будущих жен. Персонажи гравюры – участники этих состязаний. С незамысловатостью истории, рассказанной Л. Теютиной, контрастируют художественные достоинства ее работы: ритмичная композиция, тонкий рисунок, гармоничная цветовая гамма.

Ил. 30
ЛИДИЯ ТЕЮТИНА, АЛЕКСАНДР ВАКАТГИРГИН
НАПАДЕНИЕ ВОЛКОВ
НА ОЛЕНЯ

Чукотка, Уэлен, 2008 г.
моржовый клык, резьба
ГМВ КП 52890



У этой работы два автора: гравер, создававший графические композиции на моржовых клыках, Лидия Теютина и резчик по кости Александр Вакатгиргин. С 1930–1940-х гг. резчики и граверы Чукотки нередко объединяют свои усилия. Первые вырезают скульптурные группы, вторые выполняют на подставках к ним графические изображения, перекликающиеся в сюжетном отношении с изображениями объемными. «Нападение волков на оленя» создавалось по-другому. Вначале Теютина, придумав сюжет, сделала наброски на бумаге, хотя обычно уэленские граверы работают без «черновиков», сразу выполняя рисунок на поверхности моржового клыка. Затем она показала эскизы Вакатгиргину, и он воплотил ее замысел в большой объемной композиции. Скульптура предельно динамична и столь же предельно выразительна. Авторам удалось мастерски передать накал борьбы и трагизм ситуации. Красавец олень с большими, ветвистыми рогами обречен: стая волков буквально облепила его. Мотивы «борьбы зверей», «единоборства человека и зверя» отчетливо зазвучали в косторезном искусстве Чукотки в 1950–1960-х гг. Бытует мнение, что этому во многом способствовал русский художник И.П. Лавров, несколько лет работавший главным художником Уэленской мастерской. Однако не следует забывать, что подобные сцены присутствовали в творчестве чукотских и эскимосских мастеров XX в. задолго до приезда И.П. Лаврова в Уэлен. С большой степенью вероятности можно предполагать, что «борьбу

зверей» изображали еще далекие предшественники косторезов современной Чукотки – древнеэскимосские резчики 1-го тыс. н.э. Как появилась в их искусстве эта тема – дискуссионный вопрос. Одни специалисты считают, что она имела местное происхождение, другие, напротив, полагают, что здесь не обошлось без влияний извне. В древности образы борющихся друг с другом зверей существовали в искусстве многих народов, в том числе тех, что жили на юге Сибири и в Китае. Как бы ни были удалены от этих территорий побережья Берингова и Чукотского морей, не исключено, что отзвуки высоких художественных традиций Центральной и Восточной Азии достигали арктических широт.

Среди косторезных изделий Чукотки, хранящихся в Музее Востока, есть несколько произведений, созданных в 2000-х гг., то есть практически в наши дни. В этих работах присутствуют многие черты, характерные для искусства предшествующих десятилетий, но, пожалуй, наиболее отчетливо прочитывается в них «фольклорный мотив», который стал одним из ведущих в художественном творчестве чукчей и эскимосов во второй половине минувшего века. Столь частое обращение современных народных художников к сюжетам старинных преданий, к картинам «прошлой жизни» едва ли вызвано только стремлением привлечь внимание зрителя «местной экзотикой». Скорее здесь следует говорить о другом – о ностальгии по уходящей в небытие традиционной культуре морских зверобоев и оленеводов. Время неуклонно трансформирует национальные обычаи любого народа, однако для арктических этносов, весьма немногочисленных, не имевших до 1940–1950-х гг. письменной традиции, эти изменения могут привести к крайне негативным последствиям. Едва ли будет преувеличением следующее утверждение: исчезновение традиционных занятий северян, в том числе народных промыслов, неминуемо повлечет за собой исчезновение их национальной культуры, а следовательно, и исчезновение самого народа. В этой сложной исторической ситуации важно сохранить художественное наследие коренных народов Чукотки, и Музей Востока, коллекционируя произведения чукотского и эскимосского искусства, вносит свой вклад в решение этой задачи.



Якутская коллекция Музея Востока состоит из художественных изделий, созданных главным образом на протяжении XIX и XX вв. В основном это произведения традиционного искусства, выполненные неизвестными мастерами, но есть в музейном собрании и авторские работы – в частности, миниатюрные скульптуры из бивня мамонта.

Составить представление об искусстве Северной Азии невозможно, не ознакомившись с изобразительным творчеством самого крупного этноса этого региона – якутов. Часто говорят, что в искусстве народа отражены основные этапы его истории, главные особенности присущего ему видения мира. Рассматривая якутские художественные изделия, убеждаешься в справедливости этих слов. В постоянной экспозиции представлены детали праздничного конского убранства и женские украшения, посуда для кумыса и шкатулки для рукоделия. Каждый из этих экспонатов может многое рассказать о многосотлетнем пути, пройденном якутами, о своеобразии их материальной и духовной культуры. Так, например, старинные конские седла, уздечки и попоны – свидетельства исключительно важной роли, которую играло и продолжает играть в жизни якутов коневодство. Тем, кто не бывал в Республике Саха (таково официальное название Якутии как субъекта Российской Федерации), трудно поверить, что жители тайги и тундры разводят лошадей. Тем не менее это так. Коневодство на «полюсе холода» у народа, территория расселения которого включает в себя побережья Ледовитого океана, – яркий феномен, не имеющий аналогов ни в одном другом северном ареале планеты. Как и когда возникла эта достойная удивления черта якутской культуры?



Ил. 31
**КОНСКОЕ СЕДЛО
 ЫННЬИР**

Якутия, XIX в.
 белый металл, дерево,
 кожа, штамповка,
 гравировка
 Инв. № 4704 Ш

Традиционное якутское седло сходно по своей конструкции с седлами, которые изготавливали коневодческие народы Южной Сибири. Однако оно несколько выше, шире и массивнее, чем седла тувинцев или хакасов. Остов седла выполнен из дерева. Для

того чтобы не повредить спину лошади, под него подкладывали специальные мягкие потники и подседельники. На переднюю луку седла (она имела овальную форму на мужских седлах и трапециевидную на женских) якуты набивали пластину из белого металла – особого сплава, который включал в себя серебро. Пластины украшали обильным криволинейным узором. В центре луки нередко был крюк: всадник вешал на него повод, плетль или опахало от гнуса – комаромахалку.

Ил. 32
ПЛЕТЬ КЫМНЬЫЫ
 Якутия, XIX в.

белый металл, желтый металл, дерево, кожа, штамповка, гравировка
 Инв. № 4706 Ш

Плетль якуты использовали не только по ее прямому назначению. Нередко на ее рукоятки закреплялась скребница – гребенка, которой расчесывали лошадь. И конечно же, кнут был предметом гордости всадника, символом его социального статуса. Художественное оформление плетлей не отличалось особым разнообразием – как правило, главным компонентом декора был спиралевидный узор, образованный металлическими лента-



ми, которые плотно охватывали деревянную рукоять. Если всадник был небогат, это была одна лента из белого металла, если же кнут принадлежал старейшине – *тойону* – лент было две: одна белого цвета, другая желтого. Белый и желтый металлы якуты получали, создавая особые сплавы из меди, серебра, золота.

Разведением лошадей занимались уже далекие предки якутов, населявшие в 1-м тыс. до н.э. байкальские степи. Коневодство в эти края принесли пришедшие с запада ираноязычные племена – дальние родственники скифов Причерноморья. На рубеже нашей эры в степные просторы, примыкающие с юга к современной Якутии, проникли выходцы из Восточной Азии – хунну (гунны). Их материальная культура была близка культуре скифо-сибирских племен, но язык, скорее всего, был иным. Языковеды спорят о его лингвистической принадлежности. Согласно наиболее распространенной точке зрения хунну говорили на языке, который впоследствии послужил основой для формирования монгольских и тюркских языков.

Ил. 33
ОПАХАЛО ОТ ГНУСА ДЭЙБИИР
 Якутия, XIX в.

конский волос, дерево, белый металл, желтый металл, кожа, бисер, штамповка, гравировка, вышивка
 Инв. № 4707 Ш

Опахало от гнуса (комаромахалка) – изделие, тоже имевшее как минимум двойное назначение. Так же как кнут, оно использовалось для сугубо практической цели: в данном случае для защиты от комаров и мошки. Но *дэйбиир*, точнее его декор, несомненно, указывал также на имущественное и социальное положение человека. Весьма высока вероятность, что в древности опахало из конского хвоста являлось ритуальным предметом – вплоть до сегодняшнего дня участники якутского праздника Ысыах, совершая обряд встречи солнца, держат в руках комаромахалки.





Ил. 34
КОНСКАЯ УЗДА УЮН
Якутия, XIX в.

белый металл, медь, железо, кожа, сукно, мех, бусы, ковка, штамповка, гравировка

Инв. № 4703 III

Традиционная якутская узда представляет собой подлинный шедевр народного искусства. Ремни, надевавшиеся на голову лошади, изготавливались из тщательно выделанной кожи и почти сплошь покрывались тонкими пластинами из белого металла. Каждую пластинку, обычно очень небольшую по размерам, украшал изящный криволинейный орнамент. Узоры повторяли друг друга, однако эти повторы не приносили однообразия в композицию, но, напротив, придавали ей ритмичный и целостный характер. С миниатюрными плоскостными компонентами декора конской узды резко контрастировала

подвеска-моонных – массивное объемное, конусовидное украшение, размещавшееся на уровне лошадиной груди. Подвеска была покрыта графическим орнаментом и непременно включала в себя опушку из медвежьего меха. Тот факт, что мех обязательно должен был быть мехом медведя, самого грозного зверя якутской тайги, не оставляет сомнений в том, что эта деталь конской упряжи имела магическое значение, служила оберегом, а возможно, была также связана с древними тотемными представлениями народов Сибири об их кровном родстве с «хозяином леса».

В середине 1-го тыс. н.э. тюркоязычные племена стали самыми многочисленными в Южной Сибири. Отсюда началось их расселение по миру, приведшее тюрков в Западную Сибирь, в Среднюю Азию, на Кавказ, на Ближний Восток, в Восточную Европу. В начале 2-го тыс. часть тюркских племен оказалась на территории нынешней Якутии. Из степных районов их оттеснили на север монголы, к которым в

этот период перешла лидирующая роль в истории народов Центральной Азии и Южной Сибири. Тюрки, переселившиеся на земли, лежащие к северу от Байкала, стали прямыми предками якутов.

По мере формирования якутского народа в его состав вошли другие этнические группы – монгольские, тунгусские, палеоазиатские. Палеоазиаты и тунгусы, населявшие Восточную Сибирь до прихода туда тюркоязычных переселенцев, занимались охотой и оленеводством. Потомки степняков многому научились у них, но разведение лошадей по-прежнему оставалось для якутов основным и самым престижным занятием. Отсюда большое внимание якутских художников к предметам, имеющим отношение к коневодству, особая тщательность в исполнении каждой детали конского убранства.

Ил. 35
КОНСКАЯ ПОПОНА КЫЧИМ
Якутия, XIX в.

сукно, замша, металл, бисер, вышивка, штамповка

Инв. № 4701 III

Традиционный якутский комплект конского снаряжения для верховой езды непременно включал в себя две прямоугольные попоны, которые прикреплялись к седлу таким образом, чтобы закрыть бока лошади. Боковые попоны служили важным декоративным компонентом конского убранства. Их крупный, легко прочитаемый узор состоял практически из тех же криволинейных мотивов, что присутствовали в орнаментах на седельных луках и на пластинках, покрывавших кожаные ремни конской узды. Якутское название боковых попон – *кычим*. В XIX в. их часто изготавливали из красного и черного сукна. Расшивали *кычимами* шелковыми нитями либо металлическими бляшками, выбирая цвета, контрастные основному фону. На красно-черной попоне из нашей коллекции орнамент выполнен бляшками желтых и светло-серых тонов.



Ил. 36

КОНСКАЯ ПОПОНА ЧЕПРАК

Якутия, XIX в.

сукно, замша, металл, бисер, янтарь, вышивка, штамповка

Инв. № 4700 III



Чепрак (по-якутски *чэпэраах*) в отличие от *кычима* имеет не прямоугольную, а трапециевидную форму. Этой попоной накрывают круп коня. Чепрак из собрания Музея Востока – классический образец подобных изделий, изготовлявавшихся в Якутии в XIX в. В нем, как на старинной боковой попоне, доминируют черный и красный цвета. Они служат ярким, звучным фоном для узора, выполненного в приглушенных, серебристых тонах. Создают рисунок не нити, а так же как на кычиме, многочисленные металлические бляшки, плотно нашитые на суконную основу чепрака. Главный элемент узора – лировидный мотив – тоже напоминает декор боковой попоны. В Якутии его называют «мотив сердца».

Как у всех народов, занимавшихся разведением лошадей, у якутов еще в древности получило развитие кузнечное дело, а также производное от него ювелирное ремесло. Ювелира называли в Якутии *комус устара* – «серебряных и золотых дел мастер». Его труд высоко ценился. Ювелиры считались людьми, обладавшими почти таким же высоким социальным статусом, как шаманы. Глубоко символичными были в глазах народа саха уже сами материалы, из которых изготавливались украшения, особенно серебро. Согласно якутским поверьям оно олицетворяло собой небесную сферу, Луну, ночное небо. Столь же тесной была связь серебра с женским началом. Его цвет считался настолько красивым, что якутские ювелиры практически не прибегали к инкрустации серебряных изделий драгоценными камнями. Напротив, они стремились максимально подчеркнуть природные свойства белого металла – прежде всего, его пластичность, а также способность предоставить мастеру практически неограниченные возможности для создания ор-

наментальных узоров в техниках штамповки, гравировки и чеканки. Форма и декор якутских украшений были связаны для их создателей со сложными представлениями о Вселенной, о Земле, о человеке. Будучи важным декоративным компонентом национального костюма, ювелирные изделия являлись также амулетами и оберегами. Для современных исследователей культуры и искусства якутов особенности их украшений – информативный исторический источник. Так, например, широко распространенные в Якутии нашейные гривны (они могли быть самостоятельными украшениями или входить в состав комплекса женских нагрудных украшений *илин кэбихэр*) – наследие древних скифо-сарматских традиций в культуре восточносибирских коневодов. Спиралевидные узоры на *илин кэбихэр*, поясах-*кур*, браслетах-*бэгех* скорее всего принесли в Сибирь другие степные кочевники древности – хунну.

Ил. 37

ЖЕНСКОЕ НАГРУДНОЕ УКРАШЕНИЕ ИЛИН КЭБИХЕР

Якутия, XIX в.

белый металл, ковка, ажурное литье, штамповка, гравировка, чеканка

Инв. № 4630 III

Старинное нагрудное украшение якутских женщин состояло из двух основных частей – гривны, которую надевали на шею (она представляла собой большое незамкнутое и, как правило, уплощенное кольцо), и прикрепленных к гривне многочисленных пластин и цепочек. Серебряным водопадом ниспадали подвески на грудь женщины, придавая ее наряду не только праздничный, но и торжественный вид. Массивные пластины, имевшие прямоугольную и круглую форму (последние назывались *кюн* – «солнце»), приносили в нагрудное украшение элементы монументальности, а изящные



миниатюрные цепочки, включавшие в себя большое число плоских узорчатых звеньев, служили ярким декоративным дополнением к основным элементам *илин кэбихэр*. Стоило женщине сделать хотя бы одно движение, как пластины и цепочки, соприкасаясь друг с другом, издавали мелодичный звук. Согласно древним поверьям многих народов мира, в том числе говорящих на тюркских языках, звон украшений являлся оберегом – отпугивал злых духов.

Ил. 38

ЖЕНСКОЕ НАГРУДНОЕ УКРАШЕНИЕ *СЮРЭХ*

Якутия, 1920 г.

белый металл, ковка, ажурное литье, штамповка, гравировка, чеканка

Инв. № 14233 III



Нагрудные украшения, основным компонентом которых был крест, вошли в быт якутов с распространением в их среде православия. В XVIII в. кресты носили мужчины, причем только те, кто помогал священнику вести службу. В XIX в. *сюрэх* (в переводе это слово означает «сердце» и «усердие») стали исключительно женскими украшениями и приобрели такую популярность, что их можно было увидеть практически в каждой семье – и в центре Якутии, и в ее южных улусах, и на Крайнем Севере у оленеводов. Широкое распространение подобных ювелирных изделий было связано в первую очередь с тем, что они стоили менее дорого, чем традиционные *илин кэбихэр*. Сказывалось, безусловно, и влияние христианской церкви, предписывающей верующим носить нательный крест. Однако нательным крестом большой по размерам *сюрэх*, конечно же, не был. Женщина надевала его поверх верхней одежды – *платья-халадая*.

Ил. 39

ЖЕНСКИЙ ПОЯС *КЁМЮС КУР*

Якутия, XIX в.

белый металл, желтый металл, ковка, литье, штамповка, гравировка, чеканка

Инв. № 11376 III

Нарядные наборные пояса носили в Якутии и мужчины и женщины. Надевали их на верхнюю одежду – на кафтаны и платья летом, на шубы зимой. Пояс состоял из кожаной



основы и прикрепленных к ней пластин, выполненных из сплава меди и серебра. Нередко вместо кожи использовали *ровдугу* – особую разновидность замши, изготовленную из шкуры лося или оленя. Пластины на мужских поясах имели фигурную форму, на женских они были всегда квадратными и круглыми. Еще одно отличие пластин на поясах, которые носили якутские женщины, – обильный графический орнамент. Часто в сложные переплетения геометрических узоров мастер искусно включал инициалы владелицы пояса, а иногда на пластинах можно было увидеть даже сюжетные изображения – мужчин и женщин в национальной одежде, лошадей. Помимо пластин к кожаной основе поясов прикреплялись небольшие колечки, тоже изготовленные из белого металла. Колечки предназначались для прикрепления к поясу разнообразных предметов. У мужчин это были, как правило, ножи, у женщин – игольницы, ухочистки, щипчики для извлечения заноз.

Ил. 40

БРАСЛЕТЫ *БЁГЕХ*

Якутия, XIX в.

белый металл, выбивка, штамповка, чеканка

Инв. №№ 4627 III, 4628 III

Парные широкие браслеты – неперемнная часть традиционного праздничного наряда якутской женщины. Их носят поверх одежды, в том числе верхней, в частности на рукавах шубы. Плотно охватывая запястья, браслеты прижимают ткань или мех к телу, препятствуя проникновению холода под одежду. Согласно старинным поверьям, обладают они и магической силой – защищают от невзгод. Художественные достоинства *бёгех* делают их таким же важным декоративным ком-



понентом женского костюма, как нагрудные украшения *илин кэбихер* или пояса *кёмос кур*. Поверхность браслетов сплошь покрыта узорами. Выпуклые горизонтальные линии («опояски») делят орнаментальное поле на сегменты, каждый из которых в свою очередь разделен на расположенные параллельно друг другу полоски. Одни из них без рисунков, другие, напротив, заполнены разнообразными орнаментальными мотивами. Главными составляющими декора являются спиралевидные узоры, близкие по характеру к узорам на художественных изделиях народов Восточной и Центральной Азии.

С культом коня, который, как у многих коневодческих народов, проходит красной нитью через всю традиционную культуру якутов, связаны хранящиеся в Музее Востока якутские изделия из дерева. Это в первую очередь *чороны* – кубки, из которых в торжественных случаях пьют кумыс. В наши дни они считаются в Якутии символами ее истории и культуры. Подобное отношение к *чоронам* не случайно. Многие из них, особенно те, что были созданы в XIX в. и в начале XX в., как *чороны*, включенные в постоянную экспозицию, представляют собой высокохудожественные произведения искусства. Не менее важно для якутов и то, что приготовленный из кобыльего молока кумыс издавна считается у них священным напитком. Он олицетворяет небесное озеро, на берегах которого обитают верховные божества. Отмечая в дни летнего солнцестояния свой главный национальный праздник Ысыах, якуты сегодня так же, как в прошлом, совершают из *чоронов* возлияния духам природы. *Чоронами* встречают почетных гостей. Наполненные кумысом кубки подносят на свадьбе новобрачным.

Ил. 41
КУБОК ДЛЯ КУМЫСА *ЧОРОН*
Якутия, XIX в.
дерево, резьба
Инв. № 12616 III

Кубок для кумыса *чорон* может многое рассказать о мифологии народа саха. Согласно старинным якутским преданиям сосуд представляет собой модель Вселенной. Его поддон считается олицетворением «нижнего мира», где живут злые духи. Туло-

во олицетворяет «средний мир» – мир людей. Горло и венчик символизируют «верхний мир», населенный добрыми боже-ствами. Позволяет *чорон* судить и о том, какими были в Якутии в старину представления о прекрасном. Кубок торжественен и монументален. Его поверхность покрыта тщательно проработанным резным декором. Строгие, ритмично повторяющиеся орнаментальные мотивы гармонично сочетаются с формой сосуда, подчеркивают его пластичный силуэт. Изготавливали *чорон* следующим образом. Чтобы предотвратить гниение, брусок ствола молодой березы очищали от коры, а затем для придания твердости заготовке ее держали в течение нескольких месяцев в болоте. Только после такой длительной подготовки материала к работе за дело принимался резчик. Его инструментами были топор и специальный изогнутый нож. Закончив работу, мастер вываривал сосуд в настое лиственничной коры, и очертания *чорона* приобретали дополнительную округлость, словно он был выточен на токарном станке. Объясняется это тем, что годовичные кольца березы имеют четкую круглую форму и в процессе варки стенки кубка выправляются по линии этих годовичных колец. Знание художником природных особенностей древесины высоко ценилось, и в якутском языке появился специальный термин *тарттарьыттын кыайар* для умения «стягивать» (т.е. выравнять) стенки изделия из березы, вываривая его в лиственничном настое. Изучая *чороны*, искусствоведы и этнографы получают возможность прикоснуться к исключительно древним пластам якутской истории. Согласно одной из гипотез кубки для кумыса появились у якутов в XVI в., но существует и другая точка зрения. *Чороны* схожи с сосудами, которые держат в руках «каменные бабы» – знаменитые изваяния тюркских воинов, выполненные из камня в эпоху раннего средневековья. Если эта гипотеза верна, возраст *чоронов* составляет не менее тысячи лет. Впрочем, и это еще не предел. Один из крупнейших отечественных археологов академик А.П. Окладников полагал, что якутские кубки для кумыса обязаны своей формой бронзовым сосудам, которыми пользовались скифы – кочевой народ, населявший степные пространства Евразии от Причерноморья до Южной Сибири в 1-м тыс. до н.э.



Ил. 42
ВОРОНКА ДЛЯ КУМЫСА КЁНКЁЛЁЙ
Якутия, XIX в.
дерево, резьба
Инв. № 12601 III



Согласно традиции, возникшей, по всей вероятности, многие сотни лет назад, кумыс в Якутии готовят в больших кожаных сосудах *симиф*. Молоко кобылиц разбавляют теплой водой, добавляют закваску и взбивают мутовкой-*хамнатар*. Для того чтобы было удобнее вставить мутовку в сосуд и вращать, используют *кёнкёлей* – массивную деревянную воронку, которая, как правило, имеет форму лошадиного копыта. Вырезают воронки для кумыса, так же как и *чороны*, из цельного бруска березы. Раструб воронки, возвышающийся над горлом *симифа*, украшают резными узорами. Как правило, это ритмично чередующиеся широкие и узкие полосы, заполненные ромбами и треугольниками. Расположенные горизонтально, они подчеркивают архитектуру изделия, придают ему праздничный, торжественный вид. Теплый коричневый цвет *кёнкёлей*, тщательно выполненный декор воронки контрастируют с черной, неорнаментированной поверхностью кожаного сосуда. Этот резкий контраст едва ли случаен. Он привлекает внимание зрителя к процессу создания «божественного напитка», к круговым движениям мутовки, которые, по мнению якутских ученых, некогда воспринимались их соотечественниками как «акт творения», сопоставимый с «пахтанием богами мирового океана», с «возникновением Вселенной».

У *чоронов* может быть одна ножка или три. В последнем случае ножки кубков имеют форму лошадиных ног, что еще раз напоминает о связи *чоронов* с культом коня. В наши дни *чороны* изготавливают из разных материалов, но в XIX в. они были только деревянными. Вырезали их из березы. Особенность этого дерева – его плотная, однородная по структуре древесина – позволяла придать кубку сложную форму, украсить его поверхность разнообразным резным орнаментом.

Народные мастера широко использовали не только древесину березы, но и ее кору. Изготавливали из бересты предметы самого разного назначения: от огромных полотнищ, которыми покрывали каркас *урасы* (летнего жилища), до небольших шкатулок для рукоделия.

Ил. 43
ЧАША КЫТЫЙА
Якутия, XIX в.
дерево, резьба
Инв. № 53481 III



Еще в относительно недавнем прошлом чаши, подобные этой, можно было увидеть практически в каждом якутском доме. Использовали их для разнообразной жидкой пищи как в будни, так и в праздники. Декор чаш уступал по богатству декору ритуальной кумысной посуды, но включал в себя, в сущности, те же орнаментальные мотивы – треугольники, ромбы, прямые и извилистые линии. Изготавливали чаши вручную, выдалбливая из куска березы. Чтобы ими было удобно пользоваться, венчик слегка отгибали, а в центральной части тулова делали сужение-перехват. Мастер не стремился к тому, чтобы чаша была идеально круглой, а, скорее, придавал ей форму, которую подсказывал материал.

Ил. 44
ШКАТУЛКА ДЛЯ РУКОДЕЛИЯ КОЛБУЯ
Якутия, начало XX в.
береста, дерево, конский
волос, резьба, плетение
Инв. № 13629/1–2 III

Шкатулки для предметов женского рукоделия – одни из самых распространенных традиционных художественных изделий у якутов. Они были непременной частью приданого невесты. Согласно старинным поверьям если в семье должна была появиться на свет девочка, накануне ее рождения в доме появлялась богиня Айыысыт. Она приезжала верхом на лошади с золотой гривой и привозила ножницы. Считалось, что именно в них хранится душа каждой



якутской женщины. Изготавливали шкатулки для рукоделия либо из дерева, либо из бересты. Впрочем, в последнем случае одна из деталей – доньшко – тоже была деревянной. Бересту перед началом работы скоблили ножом, варили в воде или в молоке, держали под прессом. В результате она становилась ровной, прочной, эластичной, приобретала теплые коричневые тона. Часто в цветовую гамму изделия включали черный цвет. Его приносил конский волос. Им оплетали выступающие бортики, которые, как правило, опоясывали шкатулку, придавая ей дополнительную декоративность.

К традиционным материалам, с которыми работают якутские художники, относится мамонтовая кость. По мнению многих искусствоведов, косторезное искусство возникло в Якутии в начале XVIII в. под влиянием переселившихся в Сибирь русских резчиков по кости, однако не исключено, что его истоки следует искать в эпохе значительно более ранней. В ходе археологических раскопок на Ангаре, на сравнительно небольшом удалении от Республики Саха, обнаружены женские статуэтки и миниатюрные зооморфные изображения, вырезанные из бивня мамонта двадцать тысяч лет назад. В те далекие времена Якутия уже была заселена, и жившие здесь люди охотились на мамонтов. Трудно представить, чтобы они не использовали кость этих животных для изготовления охотничьего снаряжения и орудий труда, тем более что и после исчезновения мамонтов их бивни в изобилии встречались в якутской тундре. Выше уже отмечалось, что, переселившись в Восточную Сибирь, тюркоязычные коневоды заимствовали традиции тунгусских и палеоазиатских жителей этого края. Последние, в свою очередь, тоже были наследниками культурных навыков, выработанных их предшественниками. Таким образом, можно предполагать, что история косторезного искусства Якутии исчисляется не веками, а тысячелетиями.

Самое старое якутское изделие из мамонтовой кости, находящееся в Музее, табакерка XIX в., на которой выгравированы сцены из жизни якутов. Есть в нашей коллекции якутские пороховницы рубежа XIX и XX вв., есть разнообразные произведения – миниатюрные скульптуры, письменный прибор, – созданные в середине и второй половине минувшего столетия.

Ил. 45
ТАБАКЕРКА ХОЛТУУН

Якутия, XIX в.

бивень мамонта, дерево, береста, металл, резьба, гравировка, то-нировка

Инв. № 12602 III

Старинных якутских коробочек для хранения нюхательного табака сохранилось немного. Тем выше историческая и художественная ценность той, что находится в коллекции Музея Востока. Основа табакерки изготовлена из дерева, внутренняя поверхность выстлана берестой. Тонкие пластины из бивня мамонта, покрывающие табакерку снаружи, украшены разнообразными рисунками. На крышке выгравированы буквы (вероятно, это инициалы владельца табакерки) и геометрические узоры. Геометрический орнамент украшает и узкие пластинки, помещенные на торцах коробочки для табака. На пластинах на стенках табакерки выполнены иные, фигуративные изображения. Мы видим сцену охоты на медведя, видим различных животных, причем не только тех, что живут в Сибири. Так, на одной из пластин перед нами предстает лев. Он изображен в той особой «наивной манере», в которой изображали «царя зверей» русские народные художники. Кем же был мастер, создавший табакерку? Местным гравером или русским косторезом, переселившимся в Якутию из Архангельска или Великого Устюга? Сегодня едва ли можно дать точный ответ на этот вопрос, но, скорее всего, рисунки были выполнены якутским мастером. Геометрические узоры на табакерке типичны для орнамента народов Севера. Фигуративные изображения с их четко обозначенным контуром напоминают сюжетную гравировку на табакерках из бересты, имевших, несомненно, якутское происхождение. Охотник на медведя



поражает его длинным копьём, нанося удар в горло, – именно так охотились в старину на медведей якуты. Приведу еще один аргумент. Известный специалист по косторезному искусству В.Х. Иванов, отмечал, что из-за того, что в якутском искусстве вплоть до начала XX в. не было станкового жанра, якуты, работавшие с мамонтовой костью, стремились отразить в изделиях прикладного характера окружающую их действительность, передать образ жизни, обычаи и праздники своего народа. Эта особенность создававшихся якутскими резчиками композиций отличала их, по мнению В.Х. Иванова, от композиций косторезов Русского Севера, где главным в изображении был не столько сюжет, сколько орнамент. Впрочем, каким бы ни был ответ на вопрос об этнической принадлежности автора табакерки, его работа, несомненно, была создана в традициях якутской художественной культуры, а сам он был творческим, ищущим свой путь в искусстве человеком.



Ил. 46
**ЧЕРНИЛЬНИЦА (ЧАСТЬ
 ЧЕРНИЛЬНОГО ПРИБОРА)**
 Якутия, 1940-е гг.
*бивень мамонта, резьба,
 гравировка*
 Инв. № 8339/1, 2 III

Ил. 47
**НОЖ ДЛЯ РАЗРЕЗАНИЯ БУМАГИ
 (ЧАСТЬ ЧЕРНИЛЬНОГО ПРИБОРА)**
 Якутия, 1940-е гг.
бивень мамонта, резьба
 Инв. № 8345 III

В конце 1970-х гг. в Музей Востока из Музеев Московского Кремля был передан якутский чернильный прибор из мамонтовой кости, который в 1949 г. подарили И.В. Сталину.



Нам были известны имена только двух резчиков – Алексея Федорова и Семена Пестерева, принимавших участие в создании прибора. Однако в работе над ним, как установили недавно наши якутские коллеги-искусствоведы, участвовали также Дмитрий Ильин, Егор Алексеев, Семен Заболоцкий, Василий Попов. Каждого из них можно смело отнести к числу лучших народных художников Якутии первой половины – середины XX в. Письменные принадлежности, будучи, казалось бы, предметами сугубо утилитарными, обрели в их исполнении художественные черты. Передний конец перьевой ручки выполнен в виде волчьей лапы, а ее противоположный конец венчает миниатюрная скульптура охотника с соболем в руках. Ручка на крышке чернильницы выполнена в виде выразительной фигурки белки, грызущей кедровые орешки. Тулово чернильницы украшают рельефные изображения людей в национальной якутской одежде, исполняющих старинный круговой танец *осуохай*. Изготавливая нож для разрезания бумаги, мастер использовал сложную технику ажурной резьбы, которую называют также сквозной резьбой или резьбой «на проём». Заключается эта техника в следующем. На заготовленную пластину из бивня мамонта мастер наносит ножом рисунок, просверливает в отдельных местах отверстия и затем с помощью лобзика выпиливает и удаляет ненужную кость. Заимствованная некогда якутскими косторезами у холмогорских резчиков по кости резьба «на проём» являлась в Якутии самой популярной вплоть до конца XIX в. Ее возрождение в работах художников середины прошлого столетия является признаком того, что именно в этот период в якутское косторезное искусство стали возвращаться его лучшие традиции, утраченные в 1920–1930-е гг.

Ил. 48
**ПЕРЬЕВАЯ РУЧКА (ЧАСТЬ
 ЧЕРНИЛЬНОГО ПРИБОРА)**
 Якутия, 1940-е гг.
бивень мамонта, резьба, гравировка
 Инв. № 8344 III



Ил. 49
СЕМЕН ПЕСТЕРЕВ. ПРЕСС ДЛЯ БУМАГИ
(ЧАСТЬ ЧЕРНИЛЬНОГО ПРИБОРА)

Якутия, 1940-е гг.
бивень мамонта, резьба
Инв. № 8346 Ш



Пресс для бумаги, который также входил в состав чернильного прибора, подаренного И.В. Сталину, представляет собой, по сути, самостоятельное произведение. Это выразительная и динамичная миниатюрная скульптура, изображающая плывущего в лодке рыбака. Его головной убор имеет вид плотно облегающей голову шапки с меховой опушкой, а тупоносая обувь-*торбаза* и тип плоскостопки, в которой сидит этот персонаж (такие лодки на Севере называют «ветками»), не оставляют сомнений в том, что перед нами житель Якутии, ее отдаленных, арктических территорий. На дне лодки лежит рыба – свидетельство того, что рыбак возвращается с промысла. Он крепко держит в руках весло, тело его напряжено. Судя по волнам, которые приходится преодолевать лодке, путь домой предстоит нелегкий. Автор композиции – Семен Николаевич Пестерев (1917–1983), один из самых известных якутских художников середины XX в. Умение создать лаконичный и вместе с тем емкий образ – черта, характерная для многих его работ. Обладает скульптура борющегося с волнами рыбака еще одной особенностью: тщательной проработкой мельчайших деталей. Работать в такой манере мог только мастер, в совершенстве владевший техникой резьбы, досконально знавший природные свойства кости. Не случайно и то, что героем С.Н. Пестерева стал житель якутского Заполярья. Художник сам провел многие годы в северных районах Якутии и хорошо знал людей полярных широт.

Именно в их жизни рыболовство играет особенно важную роль. По мнению историков, ловля рыбы стала для якутов – потомков скотоводов южносибирских степей – таким же привычным делом, как разведение лошадей и охота в результате их контактов с аборигенным населением Восточной Сибири – эвенками, эвенами, юкагирами. Представители этих древних этносов и сегодня живут в заполярных районах Якутии.

Ил. 50
СЕМЕН ПЕСТЕРЕВ. В ШКОЛУ

Якутия, 1950-е гг.
бивень мамонта, резьба
Инв. № 4746 Ш

Авторство работы засвидетельствовано надписью на подставке к скульптуре. Снова перед нами жители якутского Севера, поскольку только там собачьи упряжки являлись самым надежным, «всепогодным» транспортным средством. С.Н. Пестереву, как и персонажам его скульптуры, приходилось не раз отправляться в путь «на собачках». Перед зрителем разворачивается типичная для северных районов картина. Как ветер мчатся по тундре нарты. На их стремительный бег указывают не только позы собак, но и то, что *каюф* наклонился вперед и опустил вниз *остол* – шест, который он держит в правой руке. Упирая *остол* в снег, им обычно притормаживают ездовых собак. За спиной *каюфа* расположились два седока с портфелями в руках. Судя по их фигурам, это взрослые. Поскольку резчик назвал свою скульптурную группу «В школу», можно предположить, что он изобразил учителей, спешащих на урок в отдаленный поселок.



Недавно музейная коллекция пополнилась выполненными уже в начале нынешнего века работами якутских резчиков по кости Ф.И. Маркова и К.М. Мамонтова. Этих художников знают не только в Республике Саха. Они часто работают за пределами Якутии, их произведения постоянно экспонируются на выставках в центральных районах страны и за рубежом. Что привлекает зрителя в творчестве Маркова и Мамонтова? У обоих резчиков за спиной хорошая школа. Они учились работать с костью у самых знаменитых якутских народных художников 1940 – 1960-х гг. Верность старым традициям косторезного искусства якутов проявляется в работах Маркова и Мамонтова в стремлении к достоверности и выразительности образов, к монолитной и цельной трактовке скульптурных объемов, к умению привнести декоративное начало в любое, даже самое лаконичное по манере исполнения произведение. Отчетливо звучит в их работах «фольклорный мотив», грусть по уходящим в прошлое национальным обычаям. Оба художника досконально знают традиционную культуру своего народа. Сотрудники Музея Востока имели возможность убедиться в этом во время этнографической экспедиции в Якутию. Федор Иванович Марков и Константин Меркурьевич Мамонтов были нашими надежными консультантами. Их советы оказали нам большую помощь в формировании якутской коллекции в целом и особенно той ее части, что представлена в постоянной экспозиции.

Ил. 51
ФЕДОР МАРКОВ
РЫЧАГ ДЛЯ КАБАРГИ
Якутия, 2008 г.
бивень мамонта, резьба
ГМВ КП 53301



Стремление Федора Маркова рассказать о национальном характере своих соплеменников, об уходящих в прошлое обычаях якутов обусловило появление выразительной скульптурной миниатюры «Рычаг для кабарги». Мы видим охотника,

который совершает особый обряд, связанный с таежным духом Бай-Баянаем. Заключался обряд в следующем. Если самострел, установленный в тайге зверобоями, поражал не лося или оленя, а маленькую лань-кабаргу, охотники давали понять Бай-Баянаю, что довольны и такой скромной добычей, т.к. «поднять» кабаргу так же трудно, как большого тяжелого зверя. Под лань подкладывали деревянный рычаг и делали вид, что он сломался. Таким образом, считали якуты, они заслужат благосклонность «покровителя охотников» и в следующий раз он пошлет им более крупную добычу.

Ил. 52
ФЕДОР МАРКОВ
НА ЛЕТНИКЕ
Якутия, 2008 г.
бивень мамонта, резьба
ГМВ КП 53303



Перед нами якутка в традиционной одежде, с ведрами в руках. Ее плечи слегка приподняты, руки напряжены. Судя по тому, как выглядят ведра, сделаны они из бересты – в них в Якутии было принято носить молоко. У скульптуры красноречивое название – «На летнике». Летниками якуты называют поселения, в которых жители сельской местности находят вместе с лошадьми и коровами с весны до поздней осени, т.е. в теплое время года. Впрочем, теплым это полугодие можно назвать только условно, ведь снег в Якутии может выпасть даже в июле. Не случайно на женщине отороченная мехом шапка, а на руках рукавицы. По словам резчика, именно такой запомнилась ему мать... Творческий диапазон заслуженного художника Республики Саха Федора Ивановича Маркова (1948 г.р.) необычайно широк. На протяжении многих лет он создает скульптуры на самые разные темы, использует самые разные материалы – кость, рог, дерево, лед. Однако наибольшую известность и в нашей стране, и за рубежом ему принесли миниатюрные объемные изображения из бивня мамонта простых жителей Якутии – трудолюбивых и немногословных людей, среди которых прошло детство художника.

Ил. 53

КОНСТАНТИН МАМОНТОВ. МИНУС 60°

Якутия, 2014 г.

бивень мамонта, рог лося, резьба

ГМВ КП 54757

Мороз, когда столбик термометра опускается до 60 градусов, не редкость в Якутии, тем не менее люди живут в этих краях на протяжении столетий. Что помогает им выжить в столь суровых условиях? Константин Мамонтов (1949 г.р.) отвечает на этот вопрос. Перед зрителем предстают женщина-якутка в традиционной шубе и двое ее детей – мальчик (повыше) и девочка (пониже). Все трое стоят, прижавшись друг к другу, но нет в их лицах особого беспокойства. Более того, у девочки, доверчиво протянувшей ручку к маме, тесемки на шапочке не завязаны: дескать, мороз не такой уж и страшный. Так в чем же все-таки дело? Что помогает якутам существовать на «полюсе холода»? Тесные связи между людьми, их постоянная готовность прийти на помощь друг другу. Таков ответ художника. Изображенная К. Мамонтовым семья воспринимается как символ всего якутского этноса, в котором каждый готов прийти на помощь другому. Образ, созданный художником, удивительно точен по своей сути. Не менее важно и то, что среди персонажей дети. Забота о детях – важная составляющая культуры любого народа – имеет особое значение для якутов, для всех северян. Сюжет, композиционное построение, название скульптуры позволяют отнести ее к так называемому гуманистическому направлению. Сформировавшись в косторезном искусстве

Якутии и ряда других ареалов Северной Азии во второй половине XX в., это направление в наши дни во многом определяет облик художественных изделий из кости практически у всех народов Сибири и Дальнего Востока. Заслуживают внимания и другие особенности этого произведения. Например, органичное сочетание различных по фактуре и цвету типов кости – бивня мамонта и рога лося, активная роль подставки в создании художественного образа. Массивная, удлиненная, она создает ощущение долгой дороги, по которой, несмотря на 60-градусный мороз, предстоит пройти женщине и ее маленьким детям.





Получить представление об изобразительном творчестве народов, населяющих самую северную часть Азии – Таймыр, посетителям Музея Востока помогут включенные в постоянную экспозицию образцы традиционной национальной одежды, детали оленьей упряжи, старинная ритуальная скульптура.

Таймыр – огромный полуостров, очертания которого напоминают голову северного оленя. С запада его омывают воды Карского моря, с востока – моря Лаптевых. Полуостров полностью находится в Арктике, далеко за Полярным кругом. На Таймыре расположен самый крупный город Заполярья – Норильск. Многим россиянам известен и другой таймырский город – Дудинка. Этот город-порт стоит на Енисее – самой протяженной и полноводной сибирской реки. В низовьях Енисея были найдены недавно останки мамонта. Палеонтологи обнаружили на них следы ранений, нанесенных мамонту человеком. Это открытие подтвердило гипотезы о том, что исключительная удаленность Таймыра от умеренных широт не помешала людям заселить его еще в древнем каменном веке. Более поздним временем, но тоже отдаленным от наших дней на тысячи лет, датируются находки археологов. Согласно археологическим данным на Таймыре существовал один из самых ранних в Северной Азии центров металлургии. Находился он в отрогах горного массива Путорана, там, где спустя столетия началась промышленная добыча меди и никеля, где был построен Норильск. В состав Российского государства Таймыр вошел в начале XVII в., когда его стали заселять «служилые люди московского царя». Придя на Таймыр из Мангазеи, основного опорного пункта в междуречье Оби и Енисея,

из которого продвигались на север Сибири русские землепроходцы, они вступили в контакты с аборигенным населением полуострова – ненцами, энцами, эвенками, нганасанами.

Что известно об истории коренных народов Таймыра, об истории людей, составляющих сегодня небольшую часть жителей этого арктического края, но во многом сохранивших культурные традиции своих далеких предков? Ненцы и их близкие родственники – энцы говорят на самодийских языках. В наши дни наибольшее число самодийцев проживает на Ямале и в западных районах Сибири. Вероятно, именно оттуда и переселились на Таймыр первые самодийские племена. Произошло это не позднее середины 2-го тыс. н.э. Самодийцы принесли с собой новую культурную традицию – крупностадное оленеводство. Этот вид хозяйственной деятельности надежно обеспечивал северян пищей, мехом, кожей, а также оленьим рогом – материалом для изготовления орудий труда. Выпасть крупное стадо могла только относительно большая группа оленеводов. Таким образом, более тесными становились связи между людьми, более сложной социальной структурой арктических сообществ. Обладатели крупных оленьих стад могли перемещаться на большие расстояния, быстрее осваивать новые территории.

Ил. 54
АГАФЬЯ ДУРАКОВА
МУЖСКАЯ СВАДЕБНАЯ ПАРКА
Таймыр, 1930-е гг.
мех, сукно, х/б ткань, бисер, вышивка, аппликация
ГМВ КП 52891

Долганская мастерица первой половины XX в. Агафья Дуракова сшила этот наряд для одного из своих родственников. Верхнюю распашную одежду долган принято называть паркой, однако сами долганы используют другие названия. *Тюёстэк хангылак* – именно так называется эта нарядная шуба. Надевали ее мужчины, причем исключительно в праздничные дни, прежде всего на свадьбу. В соответствии со старинной традицией мастерица сшила парку из шкур оленят. Использовала она и другие характерные для долган материалы. Воротник, полы шубы и подол оторочены волчьим мехом. На груди – большая, расшитая бисером суконная вставка. Вставки из сукна и хлопчатобумажной ткани, тоже расшитые бисером, украшают и



другие части праздничной одежды. И в материалах, и в покрое, и в декоре парки нашли свое отражение художественные традиции, различные по своему происхождению. Олений и волчий мех наиболее широко использовали при изготовлении одежды тунгусы (эвенки и эвены), а также самодийцы (ненцы, энцы, нганасаны). Сукно и хлопчатобумажные ткани – дань в первую очередь традициям якутов. Бисер попал на Таймыр первоначально главным образом из Китая благодаря, вероятно, торговым связям с теми же якутами, а позднее его стали привозить русские купцы. «Русским наследием», несомненно, являются широкий отложной воротник, красный прямоугольный нагрудник и расположенные по обе стороны от него пятиугольные вставки, имитирующие накладные карманы. Эти детали долганской мужской одежды восходят к покрою кафтанов, которые носили в XVIII–XIX вв. «затундренские крестьяне». Парку, сшитую Агафьей Дураковой, передали в наш музей ее родственники, живущие в горах Путорана, – Никита Евдокимович и Любовь Егоровна Налтановы.

Ил. 55
ЖЕНСКАЯ ПАРКА
Таймыр, долганы, 1950-е гг.
бархат, х/б ткань, мех, бисер,
вышивка, аппликация
ГМВ КП 53230

Верхняя одежда долганских женщин также испытала на себе «крестьянские влияния»: по характеру кроя она походит на русский тулуп. С тулугом долганскую женскую парку роднит также то, что под тканой основой имеется меховая подкладка. Для ее изготовления использовали обычно мех песца, а также волчий мех и мех росомахи. Что касается декора



долганских женских шуб, то в нем отчетливо прочитываются традиции, характерные для аборигенных народов Северной Азии, и прежде всего для эвенков и эвенов. Так, в геометрических узорах, выполненных в техниках вышивки и аппликации, доминируют мотивы, состоящие из остроконечных фигур. Подобный орнамент имеет у долган различные названия. Одно из них в переводе на русский означает «северное сияние».

С оленеводством часть жителей Таймыра была знакома и раньше. Пришедшие сюда еще в 1-м тыс. н.э. тунгусоязычные эвенки разводили оленей, но использовали их только в качестве транспортных животных, и поэтому их стада были небольшими. Основным занятием эвенков оставалась пешая охота на диких северных оленей – тот вид хозяйственной деятельности, который был характерен для древнейших обитателей полуострова.

Эвенки заселяли Таймыр с юга, продвигаясь в заполярную тундру из таежных районов Северной Азии. В центре полуострова они встретились с еще более ранними пришельцами – нганасанами, которые не знали оленеводства и занимались пешей охотой на диких оленей. Нганасан считают прямыми потомками охотников, населявших Таймыр как минимум пять тысяч лет назад. Основания для подобных выводов – архаичность их традиционной культуры, а также особенности нганасанского языка. Он имеет много общего с языками ненцев и энцев, в нем присутствуют также эвенкийские слова, но помимо самодийского и тунгусского компонентов в языке нганасан есть конструкции и слова, происхождение которых не известно лингвистам. Несомненно, это отзвуки языков, на которых говорили племена, населявшие Таймыр в далекой древности, возможно еще в палеолите.

Ил. 56

ЖЕНСКАЯ ШАПКА БЭРГЕХЭ

Таймыр, долганы, 1940–1950-е гг.

сукно, ситец, мех, бисер, вышивка

Инв. № 11984 III

В наши дни долганки часто покрывают головы покупными цветными платками из ткани, однако сохраняются у них и традиционные капорообразные шапки, выполненные из сукна и подбитые песцовым мехом. Этот тип долганских головных уборов близок по характеру шапкам эвенкийских женщин. У

долган такие шапки называются *бэргехэ*. Их неизменной деталью является меховая опушка. На затылке женской шапки она сделана из короткого оленьего меха, на лицевой части – из длинного меха россомахи. Россомашья опушка характерна для головных уборов нганасанок. Поскольку в одежде нганасан сохранилось много архаичных форм, не исключено, что долганы заимствовали традицию обрамлять лицевую часть своих женских шапок россомашиным мехом именно у этого народа.



Примечательно здесь то, что используется в данном случае исключительно мех россомахи, а не какого-то другого зверя. По словам северян, только он обладает особенностью не покрываться инеем от дыхания. Поскольку зимой на Таймыре морозы так же, как и в Якутии, достигают 50, а порой и 60 градусов, это свойство россомашьяго меха имеет для местных жителей очень большое значение. Есть у долганских *бэргехэ* и такие черты, которые не найдешь в головных уборах других народов Северной Азии. Это, прежде всего, особенности декоративного оформления. Шапки всегда шьются из черного сукна и украшаются многоцветной вышивкой либо бисером, либо нитями. Орнаментальные композиции четко делятся на мужские и женские. На мужских *бэргехэ* обязательно присутствует узор, напоминающий солярный знак. Отличительный узор женских шапок – треугольник с исходящими из его вершины тремя лучами. Долганки называют его «чум». Представляется, что подобный рисунок действительно может быть схематичным, но в целом достаточно точным изображением традиционного жилища долган. Впрочем, если даже изначально семантическое значение треугольника на долганских женских шапках было иным, этот мотив не случайно истолковывается таким образом. Женщина у долган, как и у большинства народов мира, и всех без исключения этносов Северной Азии, считается хранительницей домашнего очага, «хозяйкой чума».

Ил. 57

ЖЕНСКАЯ ОБУВЬ БАКАРИ

Таймыр, долганы, 1960-е гг.

сукно, ситец, мех, бисер, вышивка

53247/1, 2 кп

Если в цветовой гамме головных уборов и верхней одежды долганских женщин преобладали темные тона, то обувь, особенно праздничная, часто была очень светлой. Достигалось



это и за счет использования преимущественно белого меха, и благодаря особому подбору бисера. Еще в недавнем прошлом основным типом долганской обуви были меховые сапоги – короткие унты или длинные *бакари*. Покрой мужских и женских сапог был практически одинаков. Различия проявлялись в основном в декоре: на женской обуви он был несколько богаче. Впрочем, и мужские меховые сапоги тоже обильно украшали вертикальными и горизонтальными полосами, расшитыми бисером. Узоры

неизменно были четкими и ритмичными. Предпочтение отдавали бисеру ярких, светлых тонов, но при этом обязательно включали в орнаментальную композицию контрастные белый и черный цвета, что делало цветовую гамму еще более звучной и строгой. Тщательно подбирали мех – как по цвету, так и по качеству. В основном это был олений *камус* – шкура, снятая с голени животного. Наряду с оленьим мехом могли использовать мех волка – так, как это сделала неизвестная мастерица, которая более полувека назад сшила *бакари*, находящаяся ныне в коллекции нашего музея.

Рассказ об этнической карте заполярного полуострова будет неполным, если не включить в него сведения еще об одной группе таймырцев – о долганах. Долган нередко называют «самым молодым этносом Таймыра». Действительно, этот народ сложился сравнительно недавно, а по меркам истории буквально вчера – немногим более ста лет назад. Однако, называя долган молодым этносом, следует помнить о том, как долго шел процесс его формирования, какой длинный исторический путь лежал за спиной каждой из этнических групп, в результате слияния которых возник новый народ. Предками долган были тунгусоязычные эвены и эвенки, торкоязычные якуты, самодийские племена, родственные ненцам и энцам, а также русское старожильческое население Енисейского Севера. Потомки мангазейских землепроходцев, «служилых людей», стрельцов Туруханского монастыря – в документах XVIII–XIX столетий их называли «затундринскими крестьянами» – добывали «мягкое золото» (пуш-

нину) и занимались извозом: на собачьих и оленьих упряжках перевозили товары по заполярному Хатангскому тракту – почтовой дороге, соединявшей низовья Енисея и Лены. Культурные и языковые границы между ними и коренными жителями Арктики постепенно стирались, и в начале XX в. русские переселенцы полностью растворились в среде формирующегося долганского этноса, внося в его культуру свои национальные традиции.

Ил. 58

ВЬЮЧНАЯ СУМКА МАТАКА

Таймыр, долганы, 1930-е гг.

мех, замша, х/б ткань, вышивка, аппликация

ГМБ КП 53210

Поскольку вплоть до середины XX в. основным хозяйственным занятием долган было оленеводство, людям часто приходилось переезжать с места на место в поисках новых пастбищ. Кочевой образ жизни обусловил широкое распространение у долган сумок-маток, которые можно было навьючить на верхового оленя или положить на нарты. Будучи предметами сугубо бытовыми, вьючные сумки тем не менее представляли собой подлинные произведения народного искусства. Используя ограниченный набор изобразительных средств и самый обычный для жителей тундры материал – мех и кожу оленей, – долганские женщины столь гармонично подбирали цвета, столь точно находили наиболее подходящие для данного случая узоры (лаконичные, крупные, хорошо прочитываемые с большого расстояния), что сегодня их изделия по праву стали экспонатами не только этнографических, но и художественных музеев.



Мозаичность компонентов, из которых складывалась долганская культура, обусловила ее разнообразие, стала предпосылкой для дальнейшего развития. Не случайно женщины-долганки считались самыми искусными на Таймыре вышивальщицами, в совершенстве владевшими как традиционными для жителей Крайнего Севера приемами – вышивкой подшейным

оленьим волосом, вышивкой бисером, – так и сравнительно новой для северян технологией – вышивкой шелковыми нитями. Мужчины-долганы славились умением работать с металлом, резать по дереву и кости. Долганские изделия из меха, сукна, железа, бивня мамонта широко представлены в таймырском разделе постоянной экспозиции «Искусство Северной Азии».

Ил. 59

ДЕТАЛЬ ОЛЕНЬЕЙ УПРЯЖИ ГУГАРКА

Таймыр, долганы, начало XX в.

железо, латунь, ковка, инкрустация, гравировка

Инв. № 11421 III



Это небольшое изделие из металла открывает нам еще одну страницу в истории традиционной культуры долган. Кузнечное дело возникло на богатом месторождениями меди Таймыре многие сотни лет назад. Долганы были знакомы с этим ремеслом, и, хотя у них бытовало немало привозных изделий из металла, многие вещи, такие, в частности, как детали оленьей упряжи, изготавливали, как правило, местные мастера. Одной из таких деталей была *гугарка* – крюк, закреплявшийся в упряжке на поясе передового оленя (поясом оленеводы называют широкий ремень, которым перехватывают туловища запряженных в нарты оленей, чтобы равномерно распределить нагрузку). *Гугарка* играла практическую роль: через нее перебрасывали повод – узкий ремень, заменивший каюру вожжи. Повод, как правило, был длинным, и если бы не крюк, поддерживающий его, ремень мог попасть оленям под ноги. Выполняла *гугарка* и другую, магическую функцию – согласно

долганским поверьям она служила оберегом и звоном своих колец отпугивала злых духов. На особое, сакральное значение *гугарки* указывает также ее зооморфный облик, в котором угадываются черты ящерицы или змеи. Но рептилии не водятся на Таймыре. Дело здесь, вероятно, в том, что такими же змееподобными были крюки для оленьего повода у эвенков, далекие предки которых жили на берегах Амура. Возможно, именно этот этнос принес сначала в Восточную Сибирь, а затем на Таймыр отзвуки мифологических представлений народов Дальнего Востока.

Особого внимания заслуживает косторезное искусство долган. Резчики тонко чувствовали особенности материала. Так, например, из оленьего рога они изготавливали орудия труда и бытовые предметы, которые либо не должны были иметь декор, либо он был относительно простым. Если же возникала необходимость создать изделие, покрытое сложным орнаментальным узором, мастер использовал мамонтовую кость. Ее структура открывала перед художником больше возможностей и для резьбы, и для гравировки.

Известный специалист по культуре народов Северной Азии, искусствовед и этнограф С.В. Иванов составил подробное описание процесса работы долганского мастера. У резчиков были разнообразные самодельные инструменты. Тонкие линии проводили обычным ножом и им же делали небольшие углубления. Неглубокие линии, точки и мелкие треугольники мастер мог вырезать шилом. Углубленные узоры из треугольников и ямок выполняли специальными ножами – они имели клиновидные железные лезвия и массивные деревянные рукоятки. Лезвия различались по длине и были либо очень короткими, либо чуть больших размеров. Если требовалось провести несколько параллельных линий, мастер пользовался специальными резцами с прямоугольными короткими лезвиями с зазубренной режущей кромкой. Зубцов могло быть два, три или четыре. Когда нужно было нарисовать окружности, резчики использовали самодельные циркули. Циркули также были разных типов.

Маленький круг с точкой в центре рисовали с помощью инструмента, который состоял из цилиндрической рукоятки с вставленными в нее двумя короткими прямыми шипами. Шипы располагались рядом друг с другом. Если круг должен был быть большим, резчик брал в руки циркуль с шипами более длинными. Шипы закреплялись в рукоятке в одной точке, но поскольку один из них был прямым, а другой изогнутым, расстояние между их остриями было достаточно заметным.



Ил. 60

КАЛЕНДАРЬ ПАСХАЛ

Таймыр, долганы, конец XIX – начало XX вв.

бивень мамонта, резьба, гравировка

ГМВ КП 53233

Ил. 61

КАЛЕНДАРЬ ПАСХАЛ

Таймыр, долганы, конец XIX – начало XX вв.

бивень мамонта, резьба, гравировка

ГМВ КП 53227



Включение в состав долган русского старожильского населения Таймыра оказало существенное влияние на их культуру и привело в том числе к тому, что долганы, не отказываясь от своих традиционных верований, стали исповедовать православие. Во многих долганских семьях появились своеобразные календари: небольшие продолговатые изделия из кости, испещренные короткими вертикальными штрихами. Назывался такой календарь *пасхал*. С его помощью кочующие по тундре люди могли узнать, когда наступает Пасха и ряд других христианских праздников. Рядом с зарубками на календаре можно видеть схематичные изображения оленей и птиц. Каждый из этих рисунков был связан с той или иной народной приметой, помогавшей тундровикам вести отсчет времени. Так, например, появление телят у диких оленей говорило о наступлении Федосеева дня. О приближении Петрова дня долганы узнавали по потемневшей шкурке у домашних оленят или по поведению гусей, которые переставали летать из-за линьки. Начало линьки у лебедей означало для жителей таймырской тундры наступление Ильина дня. Когда начинался гон у домашних оленей, говорили, что через десять дней Покров.

Для нанесения на поверхность предмета концентрических окружностей пользовались циркулем, похожим на резец: вместо шипов он имел одно плоское лезвие с четырьмя-пятью зубцами. Применяли циркули и для изображения пунктира. В этом случае резьба выполнялась кончиком одного из шипов или зубцов. Для того чтобы добиться большей четкости рисунка, долганские косторезы, по словам С.В. Иванова, нередко втирали

в резные узоры черную или красную краску. Наиболее часто использовали сурик (минеральный краситель), а если его не было, то брали обычную грязь. Подцветка резных линий краской, считал исследователь, сближает косторезное искусство долган с косторезным искусством их родственников и соседей эвенков, а также таких народов, как эскимосы и алеуты, населяющие территории, удаленные от Таймыра на тысячи километров. С.В. Иванов отмечал еще одну параллель в резьбе долган и в косторезном искусстве, существовавшем на стыке Азии и Америки. Эскимосы, алеуты, чукчи, с одной стороны, долганы и эвенки, с другой, работая с костью, часто пользовались одной и той же техникой ямчатой резьбы. Чем объяснить сходство ряда существенных компонентов в работе долганских резчиков по кости и косторезов Чукотки и Аляски – вопрос, на который у современной науки нет пока точного ответа.

Ил. 62

ДЕТАЛИ ОЛЕНЬЕЙ УПРЯЖКИ ХЫНАК

Таймыр, долганы, первая половина XX в.

бивень мамонта, кожа, резьба, гравировка, тонирование

Инв. №№ 12412 III, 12413 III

Пластины *хынак* украшали голову передового оленя. Выполняли они не только декоративную функцию, но и придавали ремненной упряжи, с помощью которой каюр управлял «передовиком», дополнительную жесткость. Была у пластин еще одна задача. Их орнамент имел магическое значение и, по представлениям долган, защищал оленевода и его упряжку от злых духов. Графический декор на деталях оленьей упряжи из коллекции Музея Востока дает представление об основных особенностях долганского орнамента на изделиях из мамонтовой кости. Он состоит из кругов и полукружий, волнистых линий, крестообразных фигур, миниатюрных углублений. Четко проработанные и гармонично сочетающиеся друг с другом орнаментальные мотивы объединены в ясную и строгую линейную композицию.



Ил. 63

ДЕТАЛЬ ОЛЕНЬЕЙ УПРЯЖИ

Таймыр, долганы, перв. пол. XX в.

бивень мамонта, кожа, резьба, гравировка, тонирование

Инв. № 12419 Ш

Эта пластина тоже предназначалась для передового оленя, но закреплялась не на голове, а на поясе, как гугарка. Собственно, и выполняла она ту же функцию – через нее продевали повод. Пластина состоит из двух частей, соединенных крепкой кожаной веревкой. Возможно, изначально это был цельный предмет, а когда пластина раскололась, ее старательно отремонтировали: выровняли сломанный край и вместо отломанной части сделали новую, такую же как прежде. Если эта гипотеза верна, перед нами пример исключительно бережного отношения долган к изделиям из бивня мамонта. Интересна пластина также тем, что ее покрывает орнамент, заметно отличающийся от того, что помещен на пластинах *хымак*. Ряд элементов в обеих композициях, безусловно, схож, но в целом это иной рисунок – и по составу основных мотивов, и по их расположению относительно друг друга. Центрическая композиция узора идеально соответствует форме изделия и подчеркивает его архитектуру.



Искусство нганасан в коллекции Музея Востока представляет главным образом ритуальная скульптура. Нганасаны не только один из самых древних народов Северной Азии, но и едва ли не самый малочисленный. Однако, несмотря на то что их менее одной тысячи человек, традиционное изобразительное творчество нганасан оставило заметный след в истории искусства Сибири и Крайнего Севера. Оно донесло до нас чрезвычайно архаичные художественные образы: немногословные и при этом удивительно выразительные в своей кажущейся простоте. В скульптуре, созданной нганасанскими шаманами, эти качества проявляются особенно ярко. В постоянной экспозиции ГМВ можно увидеть одно из таких произведений – изображение духа-помощника шамана, выполненное из дерева и металла в конце XIX в.

Ил. 64

ДУХ-ПОМОЩНИК ШАМАНА

Таймыр, нганасаны, кон. XIX в.

дерево, медь, резьба

Инв. № 14244 Ш

Это схематичное, условное, предельно лаконичное изображение мужской фигуры, созданное относительно недавно, немногим более ста лет назад, поражает своей архаичностью. Создается ощущение, что перед нами образ, пришедший из далекого прошлого, из эпохи, удаленной от наших дней на тысячелетия. Почти так же выглядят персонажи наскальных рисунков времен неолита, выбитые на скалах Чукотки, на валунах Карелии. Приблизительно такими же изображали героев своей мифологии другие древние народы и в Европе, и в Африке, и в Америке. Иными словами, нганасанская скульптура конца XIX в. донесла до нас некий архетип, возникший в сознании человека на заре его истории. Почему в традиционном искусстве нганасан сохранились компоненты первобытной культуры? Кого изобразил таймырский художник? Ответ на первый вопрос представляется достаточно очевидным. Территория расселения нганасан – труднодоступные районы Центрального Таймыра – обусловила их длительную изоляцию от других человеческих сообществ. Это обстоятельство, в свою очередь, привело к сохранению в хозяйственной деятельности нганасан глубоко архаичных форм. Достаточно сказать, что вплоть до конца XIX в. нганасаны не знали оленеводства и жили практически так же, как их далекие предки, пешие охотники на оленей, пришедшие в заполярные районы Северной Азии в 3-м тыс. до н.э. Что касается семантики данной скульптуры, здесь мы вступаем в область предположений, поскольку духовная культура нганасан изучена недостаточно полно. Учитывая иконографические особенности этого произведения, а также исходя из того, что оно было создано шаманом из хорошо известного на Таймыре рода Костеркиных (об этом сообщили прежние владельцы скульптуры), можно предполагать, что изображен «помощник» – тот, кто помогал «избраннику духов» совершать путеше-



ствия в верхний и нижний миры. Своими помощниками нганасанские шаманы считали умерших родственников. Таким образом, автор скульптуры изобразил, по-видимому, реального человека, скорее всего, одного из своих предков, который тоже был шаманом. На то, что загадочный антропоморфный образ является изображением шамана, указывают медные накладки у него на лбу, на носу и на подбородке. Они, по всей вероятности, олицетворяют металлическую шаманскую маску. На голове мужской фигуры – шапка с двумя выступами по краям. Это тоже аргумент в пользу гипотезы о том, что рассматриваемый персонаж шаман. Из этнографических источников известно, что головные уборы нганасанских шаманов были увенчаны оленьими рогами.

Таинственность, условность, эмоциональная окрашенность старинных ритуальных предметов привлекает к ним внимание современных таймырских художников. Работают они в основном с другим материалом – оленьим рогом и бивнем мамонта, но при этом стремятся включать в свои произведения мотивы, дошедшие до нас благодаря деревянной шаманской скульптуре. Есть на Таймыре и другие мастера, которые ищут иной путь в искусстве, создают достоверные, реалистичные образы, но и в их творчестве прослеживаются черты, восходящие к традициям далекого прошлого. Это, прежде всего, стремление к созданию произведений, наполненных глубоким внутренним содержанием.

Один из таких художников – Александр Сигуней (1970 г.р.). Он вырос в смешанной семье: отец художника – ненец, мать – энка. Детство и юность Александра прошли в городских условиях. Вначале это была «столица Таймыра» Дудинка, затем – Ленинград, где он окончил художественную школу. Русское и западноевропейское искусство произвели сильное впечатление на молодого художника, но он не остался на «материке» и вернулся в Дудинку. Александр часто бывает в тундре, у оленеводов. Его героями стали жители стойбищ и, конечно же, олени. Созданные А. Сигунеем изображения тундровиков, особенно пожилых людей, хранителей традиций, необычайно точны. Каждый, кто бывал в оленеводческих бригадах у ненцев и энцев Таймыра, видел людей как две капли воды похожих на персонажей Александра Сигунея. Но не только достоверностью в

передаче внешнего облика старых обитателей оленеводческих стойбищ подкупают зрителя работы этого художника. В них легко прочитывается симпатия автора к своим героям и тревога за их будущее. Оленеводство на Таймыре переживает в наше время трудный период. Выбросы Норильского горно-металлургического комбината отрицательно влияют на экологию полуострова; газопроводы, проходящие из-за вечной мерзлоты по поверхности тундры, не дают возможности оленеводам использовать традиционные маршруты кочевий. В результате нганасаны потеряли все свои стада, резко сократилось их число и у долган. Ненцы сохраняют домашних оленей, но угроза утратить то, что является для них главным в жизни, существует, и художник остро ощущает ее.



Ил. 65
АЛЕКСАНДР СИГУНЕЙ
ВЫСАКО (ДЕД)
Таймыр, 2006 г.
оленьий рог, резьба
ГМВ КП 53305



Ил. 66
АЛЕКСАНДР СИГУНЕЙ
ПУХУЧА (БАБКА)
Таймыр, 2006 г.
оленьий рог, резьба
ГМВ КП 53304

Диптих «Вэсако» и «Пухуча» – убедительное свидетельство того, что художник знает быт таймырских оленеводов отнюдь не понаслышке. Очень точно переданы им антропологические черты самодийцев, характерная пластика движений, национальная одежда. Резчик по кости дает развернутую психологическую характеристику своим персонажам. Вглядываясь в их лица, ты чувствуешь, что перед тобой очень непростые люди, в характере которых присутствуют и простодушие, и мудрость, и лукавство. Ты остро ощущаешь, что, будучи нашими современниками и соотечественниками, они живут в другом мире, другой жизнью, полной тяжелого труда и суровых испытаний.

Ил. 67

АЛЕКСАНДР СИГУНЕЙ
ЗАДУМАЛСЯ

Таймыр, 2006 г.

олений рог, резьба

ГМВ КП 53306

Образ оленя занимает большое место в творчестве Александра Сигуней, что, разумеется, далеко не случайно. Оленеводство – основа традиционной культуры ненцев и энцев: их еда и одежда, жилище и транспорт. Согласно религиозным представлениям народов Таймыра существует особая связь между оленем и шаманом. Считалось, что во время камлания шаманский бубен превращается в «небесного оленя», на котором «посредник между духами и людьми» совершает путешествия в иные миры. Характерно и название этой небольшой скульптуры. «Олени – это такие люди...» – уважительно говорят о них тундровики. Вот и художник изобразил своего героя «задумавшимся», что является, с нашей точки зрения, не самым типичным занятием для животных, но представляется абсолютно естественным наследникам традиционной самодийской культуры.





Изобразительное творчество народов, издавна населяющих берега Амура и его многочисленных притоков, представлено в собрании Музея Востока произведениями искусства XIX и XX вв. К числу наиболее интересных экспонатов этой коллекции относится халат, созданный в позапрошлом веке нанайцами или, возможно, другим дальневосточным этносом – нивхами. Сшит он из рыбьей кожи. Коренные жители Приамурья, исконным занятием которых является рыболовство, еще в глубокой древности разработали уникальную технологию изготовления из кожи лососевых рыб легкого, прочного, не пропускающего воду материала. В старинных китайских хрониках упоминается «рыбьекожий народ» – так называли в Поднебесной империи своих северных соседей. Из рыбьей кожи нивхи, нанайцы, ульчи, орочи в течение многих столетий шили одежду, обувь и даже паруса лодок. Халаты из рыбьей кожи имели такой же крой, как и японские кимоно: левая пола была вдвое длиннее, чем правая, и застегивалась на правом боку. Одежду из рыбьей кожи покрывали изящными спиралевидными узорами в технике аппликации. Орнамент выполнял не только декоративную, но, прежде всего, магическую, охранную функцию: считалось, что он защищает человека от злых сил.

С давних времен народы Амура были знакомы и с тканями. Шелк, бархат, хлопчатобумажные ткани привозили к ним вначале маньчжурские и китайские торговцы, а позднее – русские купцы. Халаты из тканей имели такой же покрой, как одежда из рыбьей кожи, и так же обильно украшались вышивкой и аппликациями.



Ил. 68
**ЖЕНСКИЙ
СВАДЕБНЫЙ ХАЛАТ АМЕРИ**
Приамурье, нанайцы или
нивхи, XIX в.
*рыбья кожа, х/б ткань, металл,
аппликация*
ГМВ КП 30370

Для того чтобы из рыбьей кожи можно было изготовить одежду, обувь и другие предметы, ее подвергали специальной, сложной и длительной обработке. Вначале кожу очищали от чешуи, затем замачивали в особом растворе, потом отбивали деревянными молотками, подвергали заморозке, оттаивали и вновь отбивали. Когда кожа становилась пригодной для шитья, мастерицы шивали

фрагменты, снятые с каждой отдельной рыбы, в полотнища нужных размеров. Использовали при этом тонкие и прочные нити, изготовленные из сухожилий таежных зверей. Орнамент выполняли в технике аппликации – на светло-желтую основу пришивались или наклеивались рыбьим клеем окрашенные в темные цвета криволинейные узоры, которые тоже были выполнены из кожи рыб.

Ил. 69
ЖЕНСКИЙ ХАЛАТ
Приамурье, нанайцы или
ульчи, кон. XIX – нач. XX вв.
х/б ткань, шелк, металл, вышивка, аппликация
Инв. № 643 III

Соседство с Китаем обусловило достаточно раннее знакомство народов Амура с тканями, в том числе с шелком. Однако широкое распространение ткани получили относительно поздно – XIX в. Используя новые материалы, при-



амурские мастерицы не отступали от старых традиций. Покрой тканых халатов, их сложный, изысканный спиралевидный декор оставались такими же, как в одежде из рыбьей кожи. Тканый халат, представленный в постоянной экспозиции Музея Востока, дает нам возможность увидеть еще одно проявление бережного отношения нанайских женщин к старине, к работам своих предшественниц. Вглядевшись в него, нетрудно заметить, что большинство орнаментальных узоров выполнено на отдельных кусочках ткани, явно споротых с другого халата, созданного, по всей вероятности, значительно раньше, чем этот.

Чужеземные торговцы обменивали ткани на пушнину, поскольку охота была для жителей Приамурья таким же привычным занятием, как ловля рыбы. Приамурская тайга – ее нередко называют уссурийской, – в которой рядом с лиственницами и кедрами растут виноград и лианы, исключительно богата зверем. Здесь водятся животные как северных, так и южных широт: олень, лось, соболь, бурый медведь и тигры, барсы, леопарды, дикие кошки. С охотой у дальневосточных народов было связано множество преданий. Так, например, согласно традиционным верованиям удэгейцев – их считали на Амуре одними из самых искусных таежных следопытов, – успех на охоте зависел от благосклонности «хозяев диких зверей». Такими «хозяевами» удэгейцы считали бурого медведя и амурского тигра. Сходные верования бытовали и у нанайцев. Не случайно одна из старинных нанайских скульптур из дерева, хранящаяся в Музее Востока, представляет собой изображение духа-сэвэна, восседающего верхом на тигре. В постоянной экспозиции, посвященной искусству приамурских народов, можно также увидеть выполненную нанайским резчиком по дереву фигурку священного медведя. Созданная в середине XX в., эта скульптура интересна в первую очередь тем, что представляет собой точное воспроизведение ритуальной пластики далекого прошлого: изображения бурого медведя с большой, подвижно прикрепленной к туловищу головой известны на Амуре с эпохи раннего неолита.

Ил. 70

СЭВЭН НА ТИГРЕ

Приамурье, нанайцы, кон. XIX в.

дерево, резьба

Инв. № 11465 III



Перед нами изображение антропоморфного существа, сидящего верхом на тигре. До наших дней дошел ряд подобных скульптур, созданных нанайцами, орочами, удэгейцами в XIX в. По мнению одних исследователей, на тигре восседает предок-шаман, по мнению других – дух, олицетворяющий собой «женскую силу». Существует еще одна версия, согласно которой верхом на тигре являлся к людям идол-сэвэн – помощник шамана. Кем бы ни был загадочный всадник, далеко не случаен выбор зверя, на котором он едет. С глубокой древности народы, живущие в низовьях Амура, считали грозного хищника, амурского тигра, «хозяйном тайги». Не только охотиться на тигра, но и громко произносить его имя было строжайше запрещено. «Встретишь тигра, уступи дорогу» – такими словами напутствовали молодых охотников старики. Фигурку идола, оседлавшего тигра, передала в Музей Востока в 1989 г. известный исследователь культуры и искусства дальневосточных народов А.Я. Чадаева. По ее информации, эта скульптура была изготовлена более ста лет назад в одном из нанайских селений.

Ил. 71

МЕДВЕДЬ

Приамурье, нанайцы, сер. XX в.

дерево, резьба

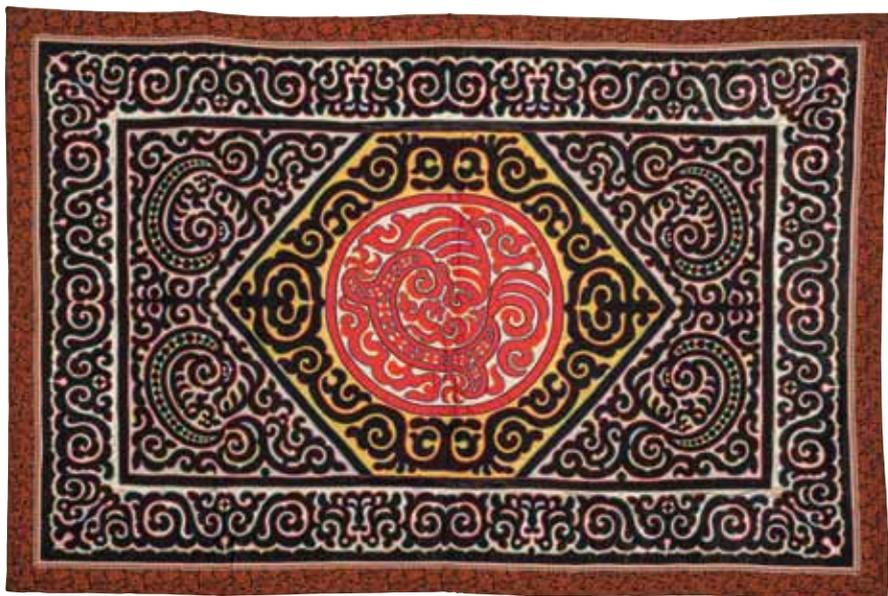
Инв. № 14112 III

Культ медведя существовал едва ли не у всех народов Северной Азии, однако нигде он не был таким сложным и красочным, как в Приамурье. Медвежий праздник мог

длиться здесь в течение нескольких лет. На протяжении всего этого времени жители того или иного таяжного селения выращивали в клетке медвежонка. В его честь исполняли песни, устраивали танцы и спортивные состязания. «Хозяину диких зверей» приносили жертвы, резчики по дереву создавали его скульптурные изображения. Когда медведь вырастал, наступала кульминация праздника. В селение созывали жителей окрестных поселков и после совершения специальных обрядов совершали жертвоприношение небесным божествам. Жертвой в этом случае становился уже сам медведь. Считалось, что после долгого пребывания среди людей он стал их другом и, оказавшись в «верхнем мире», будет просить его обитателей посылать богатую охотничью добычу тем, кто живет в «среднем мире», т.е. на Земле.



Наряду с безымянными произведениями народного искусства Приамурья есть в Музее Востока ряд авторских работ. К ним относятся миниатюрные скульптурные изображения героев старинных преданий, вырезанные из дерева скульптором Николаем У, настенный ковер вышивальщицы, художницы и сказительницы Анны Оненко, настенные ковры потомственной мастерицы Анны Ходжер. Датированные последними десятилетиями XX в., эти художественные изделия выполнены в традициях, которые сформировались у коренных народов российского Дальнего Востока в далеком прошлом.



Ил. 72
МАСТЕРИЦА Т.К. ХОДЖЕР. НАСТЕННЫЙ КОВЕР
Приамурье, 1990 г.
х/б ткань, тесьма, аппликация
Инв. № 14909 III

Ковер Татьяны Константиновны Ходжер (1914–2010) уводит зрителя в удивительный мир традиционного нанайского орнамента. Впрочем, считать эти волшебные спиралевидные узоры, в которых угадываются большеглазые зооморфные маски, изгибающиеся тела змей и драконов, растительные мотивы, только нанайскими не совсем верно. Почти такие же орнаментальные композиции создают близкие родственники нанайцев – ульчи. Орнамент удэгейцев – тоже тунгусоязычного, родственного нанайцам и ульчам этноса – также весьма схож с узорами, которыми украшает свои ковры нанайка А. Ходжер. Даже у нивхов, обладающих заметной языковой и культурной спецификой и живущих не только в Приамурье, но и на Сахалине, основные орнаментальные мотивы сходны с узорами их тунгусоязычных соседей. Очевидная близость орнаментальных традиций всех дальневосточных народов обусловила появление в научной литературе специального термина «амурский орнамент». Каковы его основные черты? Где и когда он возник? Почему получил столь широкое распространение? Коротко ответить на эти вопросы нелегко, но если все же поставить перед собой та-

кую задачу, то ответы прозвучат следующим образом. Амурский орнамент имеет фигуративную основу. В нем в предельно зашифрованном виде отразилась богатая мифология дальневосточных народов с ее змеями, превращающимися в небесных драконов, и с небесными драконами, которые становятся реками. Птицы, деревья, личины шаманов и даже люди присутствуют в бесконечных переплетениях изящно изогнутых линий. Время возникновения амурских узоров как минимум 3-е тыс. до н.э. Истоками их, по мнению одних исследователей, являются местные традиции, по мнению других, – неолитические культуры Китая. Существует также гипотеза, согласно которой амурский орнамент обязан своим возникновением айнам – самому загадочному народу Восточной Азии, живущему ныне на о. Хоккайдо, но в древности населявшем все Японские острова. Достоянием целой группы дальневосточных народов амурский орнамент стал, скорее всего, потому, что у них в древности были общие предки. Большую роль могли также сыграть многовековые контакты между этническими общностями Приамурья и Сахалина. Достаточно вероятной представляется еще одна версия, связанная с эстетическим совершенством амурских узоров. Оно настолько очевидно, что трудно представить себе художника, даже если он жил сотни и тысячи лет назад, который остался бы равнодушным к музыке причудливо изгибающихся линий и не попытался привнести их мелодию в свой национальный орнамент.

История Приамурья давно привлекает к себе особое внимание исследователей. Объясняется это загадочностью происхождения народов этого ареала, утонченностью их изобразительных традиций, а также той ролью, которую сыграло искусство жителей дальневосточной тайги в развитии мировой художественной культуры. Сегодня едва ли можно точно ответить на вопрос о языковой и расовой принадлежности этносов, стоявших у истоков формирования культуры этого обширного ареала, однако, по мнению многих исследователей, этнические группы, населявшие его в 3–2-м тысячелетиях до н.э., в эпоху неолита, находились в родстве с жителями Восточной и Юго-Восточной Азии. Сопоставляя орудия труда, керамику, орнаменты различных народов Востока, археологи выдвинули гипотезу о проникновении в Приамурье «малайско-полинезийских групп населения». О южных компонентах в неолитической культуре

Нижнего Амура неоднократно писал один из крупнейших исследователей Сибири академик А.П. Окладников. По его мнению, культурные связи племен, обитавших в новом каменном веке в низовьях Амура, простирались далеко на юг, вплоть до «Вьетнама, Индонезии и Полинезии».

Не менее сложным был следующий этап формирования культуры Приамурья. В конце неолита, в начале века металла с территорий, расположенных к северу и западу от него, сюда проникают этнические группы, говорившие на палеоазиатских, тунгусо-маньчжурских, тюркских и монгольских языках. Тесное взаимодействие местных жителей с этими племенами и привело к окончательному сложению в низовьях Амура и на Сахалине особой, «приамурской» культурной традиции.

Короткая и емкая характеристика этой культуры дана в книге «Северная Азия на заре истории», написанной А.П. Окладниковым совместно с другим крупным исследователем азиатских древностей Р.С. Василевским. «Неолитические племена Дальнего Востока, – отмечали ученые, – создали... художественные ценности, находившиеся на уровне достижений передовых культур того времени, таких как трипольская культура на Украине или культура расписной керамики в Средней и Передней Азии... Это был оригинальный и единый эстетический мир, одна художественная культура, одно цельное мировоззрение. И этот мир настолько своеобразен, настолько необычен и полон такой могучей творческой силы, что теперь уже совершенно ясно: он занимал в мировой истории культуры каменного века не только совершенно особое, но и важное место рядом с другими наиболее сильными и крупными по значению культурно-историческими очагами детства человечества».

Рискну добавить к словам А.П. Окладникова и Р.С. Василевского следующий тезис. Особая роль искусства народов Амура заключается также в том, что его можно рассматривать как своего рода связующее звено между североазиатской изобразительной традицией и художественными традициями Восточной и Юго-Восточной Азии. На-

личие подобного связующего звена позволяет высказать предположение о том, что на протяжении столетий на Востоке, в огромном регионе, простирающемся от экваториальных широт до сибирской тайги и тундры, существовало единое историко-художественное пространство.

Более того, образы, созданные древними художниками Нижнего Амура – женские изображения, «личины», спиралевидный, криволинейный орнамент, – оказали, по всей вероятности, заметное влияние на художественное творчество древнеэскимосских резчиков по клыку моржа. Приамурье эпохи неолита и раннего металла стало, таким образом, своеобразной «стартовой площадкой», с которой изобразительные традиции Востока достигли вначале Чукотки, а затем Аляски, т.е. распространились на другой континент – в Америку. Если эта гипотеза верна, мы можем говорить о том, что искусство Амура и, шире, искусство всей Северной Азии, органичной частью которого оно является, следует рассматривать как своеобразный мост, который еще в далеком прошлом соединил в единый историко-культурный континуум художественные традиции народов Старого и Нового Света.

Рекомендуемая литература

- Арутюнов С.А., Сергеев Д.А.* Проблемы этнической истории Берингоморья: Эквенский могильник. М., 1975
- Бронштейн М.М., Днепровский К.А., Сухокурова Е.С.* Мир арктических зверобоев: шаг в непознанное. М.–Анадырь, 2007
- Бронштейн М.М., Широков Ю.А.* Чукотская и эскимосская резная кость. Художественные изделия I–XX веков из коллекций Музея Востока. М., 2008
- Бронштейн М.М., Широков Ю.А.* Резная кость Якутии и Таймыра из собрания Государственного музея Востока. М., 2014
- Иванов С.В.* Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в. М.–Л., 1954
- Иванов С.В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.–Л., 1963
- Митлянская Т.Б.* Художники Чукотки. М., 1975
- Окладников А.П.* Лики Древнего Амура. Новосибирск, 1968
- Окладников А.П., Василевский Р.С.* Северная Азия на заре истории. Новосибирск, 1980
- Северная энциклопедия.* М., 2004
- Таймырская резная кость.* Дудинка, 2015
- Тюркские народы Восточной Сибири.* М., 2008
- Хабарова М.В.* Народное искусство Якутии. Л., 1981
- Якуты (Саха).* М., 2012
- Arktische Waljager vor 3000 Jaren. Unbekannte sibirische Kunst.* Mainz–München, 1993
- Upside Down. Les Arctiques.* Paris, 2008

Summary

The State Museum of Oriental Art in Moscow possesses a large artworks collection of ingenious peoples of North Asia. This vast region occupies the main part of Siberia. Its climate is extremely inclement, but nevertheless a man has been living there since earliest times. The first settlers had come to Siberia from various parts of Central and Eastern Asia, and later they kept contacts with peoples of those regions. North Asian art is a complex composition of local and eastern traditions.

The museum gallery of North Asian art consists of four divisions. The first one is dedicated to the art of the Chukchi Peninsula, the most north-eastern part of Siberia. For ages aboriginal peoples of this area were sea mammal hunters. Ancient Eskimo objects made of walrus ivory two thousand years ago, Inuit traditional wooden sculptures, and a number of the Chukchi's walrus ivory artworks dated to the 20th century were collected by the museum's explorers including archaeological missions.

The second division gives the visitor an opportunity to perceive the beauty and originality of the art created by Yakut people. They live in the centre of East Siberia and the main traditional occupation of the Yakuts is horse breeding. In the past, every piece connected with horses was considered extremely important and made with love and great efforts. Old Yakut artists were also talented jewellers and wooden carvers. The museum's collection includes also a number of Yakut artworks made from mammoth ivory.

Traditional winter clothes of the Dolgans living on the Taymyr Peninsula far above the Arctic Circle can be observed in the third division of the gallery. For centuries the Dolgans were tundra hunters and reindeer breeders, and made their clothes from furs of Arctic animals. The Dolgan produced various objects from different materials including metal and mammoth ivory. In the museum collection Taymyr art is also represented by old ritual sculptures of the Nganasan people. Up to the recent past, the Nganasans produced their ritual objects from metal and wood.

The fourth division of the gallery represents the traditional art of the people living in Amur River Area. The Nanais, Nivkhi and other taiga peoples hunted and fished in this region for many centuries. They widely used fish skin to produce various objects including different kinds of clothes. A unique wedding robe dated close to the 19th century exposes in the museum's gallery. The North Asian gallery represents the real masterpieces of folk art and reminds us how original and rich the spiritual culture of Siberian peoples is.

Серия «Коллекции Музея Востока»

Ответственный редактор серии **А.В. Седов**

Михаил Мокович Бронштейн

Искусство Северной Азии

Путеводитель по постоянной экспозиции
и коллекциям ГМВ

На 1-й стр. обложки:

Ритуальная скульптура

Чукотка, XIX в.

Дерево, резьба, инкрустация, раскраска

На 4-й стр. обложки:

Кубок для кумыса

Якутия, XIX в.

Дерево, резьба (фрагмент)

Подписано к печати 20.05.2019

Печать офсетная. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии ООО РА «ЭМС»