

Арина Вадимовна Левченко¹

arina_levchenko_25@mail.ru

ЗООМОРФНЫЙ ОРНАМЕНТ В СОВРЕМЕННОМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ УДЭГЕЙЦЕВ

Предметом изучения данной статьи являются трансформации зооморфного орнамента бикинских удэгейцев. Они рассматриваются в контексте некоторых актуальных процессов, происходящих в указанной этнической группе. Мы предприняли попытку описать современные орнаментальные мотивы, выявить произошедшие в них изменения относительно старинных образцов и дать объяснение этим изменениям. В начале статьи даётся краткое представление изучаемой этнической группы, обосновывается особое значение таёжной фауны в её культуре. Далее приведена характеристика некоторых религиозных культов и мифологических представлений удэгейцев, связанных с животными. Основная часть работы посвящена разбору трёх орнаментальных сюжетов: медведь, рыбы, древо жизни и изюбрь (как неразрывно связанные друг с другом образы). В процессе описания трансформаций автор обращается к такой культурной универсалии, как двойственность миров — этого и потустороннего, что визуально выражается в сакральной симметричности и противонаправленности орнаментальных элементов. В современных изделиях заметны отступления от симметричной композиции и тенденция к усилению натуралистичности изображаемых животных. Это свидетельствует о замещении магического и мироустроительного назначения орнамента новыми функциями. С другой стороны, обнаружена и совершенно новая для удэгейского искусства композиция, выполненная в современной стилистике, несущая при этом глубоко архаический смысл. Примеры, разобранные в тексте, были взяты из полевых материалов автора, полученных во время этнографической экспедиции в с. Красный Яр Пожарского района Приморского края осенью 2020 г.

Ключевые слова: удэгейцы, декоративно-прикладное искусство, зооморфный орнамент.

¹ Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН, Владивосток, Россия.

Arina V. Levchenko²

arina_levchenko_25@mail.ru

ZOOMORPHIC ORNAMENT IN THE MODERN ARTS AND CRAFTS OF THE UDEGE

The subject of this article is the transformations taking place in the zoomorphic ornament of the Bikin group of the Udege. They are considered in the context of some actual processes taking place in an ethnic group. We have made an attempt to give a description of modern ornamental motifs, to identify the changes that have occurred in them, relative to ancient samples, and to give an explanation for these changes. At the beginning of the article, a brief description of the studied ethnic group is given, and the special significance of the taiga fauna in its culture is substantiated. The following is a description of some of the religious cults and mythological representations of the Udege associated with animals. The main part of the article is devoted to the analysis of three ornamental plots: a bear, fish, a tree of life and a deer (as images inextricably linked with each other). In the process of describing the change, the author refers to such a cultural universal as the duality of the worlds of this and the other world, which is visually expressed in the sacred symmetry and opposite direction of the ornamental elements. In modern products, deviations from the symmetrical composition and a tendency to increase the naturalism of the depicted animals are noticeable. This testifies to the replacement of the magical and world-building purpose of the ornament with its new functions. On the other hand, a completely new composition for Udege art was discovered, made in a modern style, while carrying a deeply archaic meaning. The examples discussed in the text were taken from the author's field materials obtained during an ethnographic expedition to the village of Krasny Yar in the Pozharsky district of Primorsky Krai in the fall of 2020.

Keywords: Udege, arts and crafts, zoomorphic ornament.

В период повсеместной культурной глобализации небольшие этнокультурные сообщества переживают подъём этнического самосознания. Не стали исключением и коренные малочисленные народы Амуро-Сахалинской историко-культурной области. Важнейшие каналы для формирования и трансляции их этнической идентичности сегодня — это территории исторического проживания, хозяйственные промыслы и декоративно-прикладное искусство. Последнее является способом репрезентации народных представлений о себе, окружающей среде и особенностях взаимодействия с ней.

² Institute of History, Archaeology and Ethnology of the Peoples of the Far East, FEB RAS, Vladivostok, Russia.

Любая культура, в том числе этническая, развивается ввиду изменений, происходящих в обществе её носителей. За последние 150 лет коренное население юга Дальнего Востока претерпело несколько экономических и идеологических «перестроек», что заметно сказалось и на традиционном декоративно-прикладном искусстве.

Орнамент в художественной культуре тунгусо-маньчжурских народов получил мощное развитие. Все его элементы несут глубокую эмоциональную и смысловую нагрузку. Они раскрываются через фольклорные сюжеты, историю народа, набор ценностей и автостереотипов. В настоящее время мы наблюдаем существенные изменения (относительно зафиксированной в прошлом веке традиции) в орнаментальных композициях у некоторых этнических групп. Изучив состояние современного прикладного искусства нанайцев, нивхов, ульчей и удэгейцев, мы пришли к выводу, что именно у последних наблюдаются самые выраженные трансформации.

Удэгейцы — коренной малочисленный народ тунгусо-маньчжурской группы, исторически проживающий на р. Уссури и её притоках, а также у северного побережья Японского моря. Ещё в начале XX в. основу удэгейского хозяйства составляли охота, рыбалка и собирательство. В качестве религиозных воззрений удэгейцы исповедовали анимизм-шаманизм [12, с. 4]. В отличие от окружающих близкородственных народов, они считались кочевой группой. Наиболее значительная их часть жила в таёжной зоне, где охота имела большее значение, чем рыболовство. Постоянные перекочёвки вслед за промысловым зверем удерживали таёжные группы удэгейцев в глубине лесов. Этим объясняется сравнительно низкий уровень контактирования с оседлыми народами Приамурья. Как следствие, искусство удэгейцев приобрело стилистическую и сюжетную индивидуальность.

Выход на охоту для удэгейцев был своеобразным праздником, «величайшим днём в году» [2, с. 162]. Собираясь на добычу пушного зверя, охотники надевали праздничный наряд, обращались за помощью к покровительнице душ зверей *Тагу мама* (либо *Сангия мама*). По приезде на охотничье место удэгеец обращался с молитвами и жертвенной пищей к небесному божеству *Буани* и хозяину гор *Онку*. Лишь после этого праздничная одежда сменялась рабочей и начиналась сама охота [14, с. 75].

Для таёжных удэгейцев (бикинских, хорских, иманских) рыболовство являлось второстепенным, вспомогательным промыслом,

так как в их реки заходило значительно меньше лососёвых рыб, чем в реки морского побережья. Но и перед сезоном рыбалки удэгейцы молились и совершали обряд жертвоприношения покровителю рыб *сугзэ азани ади вохуди* [14, с. 102—103].

В.К. Арсеньев собрал богатейший материал о всех аспектах удэгейской культуры, проведя в экспедициях несколько лет. К сожалению, он не успел закончить свой большой труд «Страна Удэхе», но попытался хотя бы кратко обобщить имеющиеся сведения в брошюре «Лесные люди — удэгейцы» (1926) [15, с. 232]. В разделе «Мирозозерцание» автор повествует о тотемных животных удэге (медведь, тигр, касатка), о «празднике съедания головы медведя», описывает некоторые нюансы взаимодействия людей с миром животных: «нельзя носить унты из бычьей кожи, — обидится сохатый. Белку можно жарить только вверх головою, а рыбу обратно, вниз головою. Нельзя играть костями кита, выброшенными на берег, — море будет сердиться. Нож, которым пришлось освежевать сивуча, нельзя носить при себе во время охоты на медведя. Нос соболя, при снятии шкурки, надо оставлять у животного; то же самое относится и к нерпе» [1, с. 38]. Подобные описания дают нам понять, как внимательно удэге относились к нюансам взаимодействия с фауной.

Духовная культура удэгейцев полна образов животных. Одна из её основ — представление о тотемных предках из животного мира. У каждого рода он был свой и мог изображаться на предметах обихода для межродовой дифференциации и в качестве оберега. Научные труды, посвящённые декоративно-прикладному искусству удэгейцев (как таковых), стали появляться только ближе к середине XX в. Причина этого состоит в том, что лишь в начале XX в. учёные пришли к выводу об этнической самостоятельности народа удэге. До тех пор их объединяли в одну этническую группу с орочами — северо-восточными соседями удэге. В.К. Арсеньев в 1916 г. опубликовал доклад «Этнологические проблемы на востоке Сибири», где вслед за С.Н. Браиловским настаивал на этнической самостоятельности последних. Половина публикации состоит из сравнительных таблиц различных культурных аспектов орочей и удэгейцев. Большое внимание было уделено костюму, украшениям, шаманскому инвентарю, а также орнаментальному искусству. Вот какое описание В.К. Арсеньев дал удэгейскому орнаменту: «Орнаменты мелкие. Кроме спиральных линий можно видеть и другие мотивы, например, стилизованную медвежью

голову, рыб, птиц, олени рога и т.д. Заметна тенденция создать новые рисунки путём комбинации старых» [3, с. 70].

Факт наличия зооморфного орнамента признавался не всеми исследователями. Известнейший советский этнограф и искусствовед, создатель классической типологии сибирского орнамента С.В. Иванов утверждал, что зооморфный орнамент почти полностью отсутствует у удэгейцев [8, с. 381]. Учёный не обнаружил зооморфных мотивов в бытовом орнаменте ни в стилизованном, ни в реалистическом виде. Он предположил, что, вероятно, ранее удэгейский орнамент включал в себя зооморфные элементы, но со временем они потеряли своё значение и превратились в «спирали и ленты» [7, с. 332]. В этом мнении его поддерживал Н.В. Кочешков — дальневосточный этнограф и искусствовед. В своём обобщающем труде «Декоративное искусство народов Нижнего Амура» он пишет, что «для удэгейского народного декоративного искусства безоговорочно применимы только два вида орнамента: геометрический и растительный... Зооморфный же мотив встречается как редкое исключение» [10, с. 67].

Но большая часть исследователей удэгейской культуры придерживается иного мнения. Цитата самого В.К. Арсеньева о зооморфном орнаменте удэге уже была приведена выше. По мнению Э.Н. Осокиной, такой орнамент у удэгейцев является ведущим [10, с. 66]. В.В. Подмаскин тоже выделяет его в удэгейском искусстве. К нему он уверенно относит мотивы птиц, «улиток, змей, стрекоз, соболей, белок и куниц» [12, с. 77]. Также исследователь отмечает наличие в орнаменте группы условных мотивов, не относя их напрямую к зооморфным. В неё включены «стилизованные изображения звериных голов и рогов, птиц» [12, с. 76]. А.Ф. Старцев, основываясь на музейных коллекциях и собственных полевых материалах, приходит к выводу, что в «орнаментальных мотивах присутствуют зооморфные виды, поскольку в некоторых узорах... ярко просматриваются птицы и рыбы, на других — сильно стилизованные головы медведя и тигра» [14, с. 334].

Аргументация С.В. Иванова и Н.В. Кочешкова нам не совсем ясна. Действительно, удэгейский орнамент сравнительно сложен. В нём множество тонких линий, образующих хитросплетение спиралей, и мы не можем быть абсолютно уверены, что перед нами личина животного, тем более какого-то конкретно. Но у нас есть полевые этнографические данные, в которых сами носители

культуры участвуют в интерпретации орнаментов. К тому же трудно представить, чтобы орнаментальное искусство одних лишь удэгейцев полностью избегало зооморфных образов, ведь культуры всех тунгусо-маньчжурских народов имеют общую художественную основу. Несмотря на жизнь в глубокой тайге, культурное взаимовлияние между удэгейцами и соседними этническими группами не прекращалось. Сильная стилизация образов может быть намеренной, сродни запрету на произношение названий этих животных.

На сегодняшний день большинство верований и обрядов, касающихся охотничьего дела, утрачены. Об этом мы можем судить исходя из собственных полевых данных, собранных в с. Красный Яр (Приморский край, Пожарский район). Большую часть его населения составляют удэгейцы — потомки тех, кто кочевал в районе р. Бикин и Иман (с 1972 г. — Большая Уссурка). С ними соседствуют эвенки, нанайцы, ульчи, потомки маньчжуров и представители других национальностей. Красный Яр — относительно молодое село, оно основано в 1957 г. для жителей бывших стойбищ Метакеза и Сяин, которые постоянно подвергались затоплению.

В советский период экономическим центром села был госпромхоз, куда сдавалась пушнина и дикоросы. Теперь экономическим центром стал национальный парк «Бикин». Его главный офис располагается здесь с 2015 г. Развитие туризма заметно влияет на экономику и культурную жизнь Красного Яра. Всё больше людей получают рабочие места в развивающейся организации. Несмотря на это, охота по-прежнему остаётся одним из ключевых условий выживания в тайге. Также данный промысел — значимая составляющая локальной идентичности жителей села. Он важен настолько, что парк «Бикин» является одним из немногих заповедных мест в мире, на территории которого разрешена охота (но при обязательном условии наличия квоты представителя коренного малочисленного народа).

Красный Яр богат мастерицами, которые воспроизводят старинные узоры и сочиняют собственные. Но мы остановимся на изделиях, выполненных вышивальщицами художественной мастерской «Ремесленный дом», организованной при национальном парке. Так как село является активно развивающимся центром этнотуризма, считаем необходимым обратить внимание на изделия, демонстрирующиеся широкой публике и формирующие у неё актуальное представление об удэгейской культуре.

В мастерской представлены как работы в чисто традиционном стиле, так и стилизованные изделия. Некоторые орнаменты подверглись существенной трансформации, что может быть маркером некоторых изменений в культуре рассматриваемого этнического сообщества.

Наличие трансформаций в этническом искусстве не свидетельствует о его угасании. Об аутентичности существования личности в пространстве этнокультуры можно говорить лишь в случае творческого освоения этнокультурной традиции. Тогда как простое воспроизводство и трансляция одобряемых культурой образцов, но не пережитых и осмысленных личностью в контексте её актуальных условий, является неаутентичным бытием личности в этнической культуре [16, с. 232]. Творческая свобода мастера не противостоит сохранению этнокультурной целостности, а дополняет и подпитывает её. Лишь творческое освоение этнокультурных норм может быть естественным, комфортным и гармоничным условием развития личности в культуре. Актуализация элементов традиционного искусства является примером освоения этнической культуры и свидетельствует о её развитии [11, с. 1423].

Обратимся к самому понятию «орнамент». В современной науке для него нет единого универсального определения. Этимологически «орнамент» восходит к латинскому *ornare* («вооружать, защищать»). Определение орнамента сегодня исходит в первую очередь из того значения глагола *ornare*, где главенствует передача законченности и формирования полного образа, необходимого для полноценного функционирования изделия [6, с. 17]. Безусловно, орнамент имеет и эстетическую значимость, делая предмет, на который он нанесён, привлекательным, но главной его задачей является обеспечение функциональности изделия.

В архаических культурах орнамент являет собой художественную модель мира, его цветовая гамма, композиция и сюжеты не формальны, а функциональны. Поэтому орнамент имеет непосредственную связь с «основами исторического и национального мироощущения», иллюстрируя укоренённые в них представления любой культуры [5, с. 268—270].

В художественном создании образа мировой гармонии важную роль играет симметрия. Она придаёт изображению эффект статичности и завершённости. В особенности это касается клеймовидных композиций, таких как мировое древо или личина животного, не вписанная в линейный орнамент. Помимо выразительной

функции, симметричность наделена функцией смысловой. Орнаментальные изображения животных, зеркально отражённых друг от друга, характерны для традиционного искусства всех народов Евразии. Причина тому кроется в фундаментальных для всех архаических культур представлениях о существовании двух миров, соотносящихся по принципу зеркальной симметрии, основанной на оппозиции левое — правое, низ — верх, свет — тьма, земля — вода, земля — небо и т.д. [4, с. 127]. Эти два мира одновременно разделены и неразрывно связаны. Такое их свойство позволяет проводить магические обряды и общаться с духами, боже-ствами. Для того, чтобы коммуникация совершилась, необходимо придать «этому» пространству свойства потустороннего, т.е. переориентировать некоторые предметы и вектор действий.

Одной из основных визуальных форм, обозначающих принцип противопоставления, являются «две противонаправленные спирали. Соединённые вместе, они выражают идею мифологического пространства, т.е. такого, где правое и левое пространство переориентировано» [4, с. 130]. На основе двух соединённых противопоставленных спиралей строится иконография зооморфных личин в удэгейской орнаментике. Зооморфные мотивы, где животные «отражены» друг от друга, имеют тот же смысл, что и противонаправленные спирали. В искусстве тунгусо-маньчжуров данные композиции встречаются часто. Как правило, на них изображены тотемные животные или обитатели магических сред, таких как вода или небо.

В качестве примеров для исследования изменений в удэгейской орнаментике мы взяли три сюжета. Первый из них — личина медведя. Он связан с представлениями о тотемном животном и образе хозяина гор и леса. Второй сюжет — рыбы. Их образ связан с нижним миром, противопоставленным земле и имеющим свойство отражать и искажать. Третий сюжет — древо мира и копытное животное, которые в мифологии тунгусо-маньчжуров тождественны друг другу.

Медведь в культурах народов Амура-Сахалинской области имеет статус тотемного животного. У обитателей Среднего и Нижнего Амура сохранилось два типа праздника, связанного с почитанием этого зверя: промысловый и поминальный. Последний предусматривает возвращение медвежонка в неволе на протяжении нескольких лет и ритуальные проводы его души в мир духов предков через убиение.

К середине XIX в. у удэгейцев практиковался только промысловый тип «медвежьего праздника». Он проводился по случаю успешной зимней охоты на медведя. «Удэгейцы специально на медведя не охотились, но если охотник во время промысла на пушных зверей и копытных животных находил берлогу, то считал, что дух предка сам привёл удэгейца сюда и хочет, чтобы человек „пригласил“ медведя к себе в гости» [14, с. 303]. Удэгейцы верили, что настоящее общение с предком-медведем происходит только в процессе поедания его мяса [12, с. 29]. В этом торжестве участвовали мужчины — родственники охотника, иногда приглашались гости со стороны. Женщины редко присоединялись к торжеству, и только с существенными ограничениями. Согласно полевым материалам А.Ф. Старцева, удэгейцы Бикина последний раз справляли «медвежий праздник» в начале 1930-х гг. [14, с. 303].

Образ медведя в духовной культуре тунгусо-маньчжуров отождествляется с божеством *Онку*. Он почитался как хозяин гор и лесов [14, с. 290], хозяин медведей [12, с. 25]. Ему приносились молитвы и жертвы перед охотой.

Композиционной основой медвежьей личины в прикладном искусстве являются две противонаправленных спирали. Они дополняются элементами криволинейного орнамента, которые условно могут трактоваться как уши и ноздри. Все части композиции расположены симметрично относительно воображаемой вертикали (рис. 1).

Изображения такого толка до сих пор встречаются в прикладном искусстве бикинских удэгейцев, но, как правило, это копии старых работ. Сегодня набирает популярность упрощённое изображение медвежьей морды (рис. 2). При всей его стилизованности все элементы «буквально» передают анатомию животного. В основе композиции теперь не спирали, а замкнутый абрис морды. Присутствует основная часть головы, обозначена выступающая часть челюстей и носа, уши представлены двумя спиралевидными элементами не по центру композиции (рядом с воображаемой вертикальной осью), а по левому и правому краям изображения, что нарушает традиционную гармонию. «Глаза» медведя обозначены двумя разнонаправленными спиралевидными элементами, напоминающими паттерн меандра. Это, пожалуй, самая традиционная часть, соответствующая тем самым спиралям на старинных личинах.

Данная композиция была разработана одной из мастериц Красного Яра и быстро стала популярной среди вышивальщиц



Рис. 1. Фрагмент орнамента мужского халата с изображением личин тигра и медведя. Фото А.Ф. Старцева [14, с. 302]



Рис. 2. Современное изображение морды медведя на кошельке. Из коллекции «Ремесленного дома». Фото А.В. Левченко

даже за пределами села. Мы заметили то же самое изображение медведя среди работ, выставленных в одном из помещений удэгейской общины «Адига» пгт Лучегорск (районный центр). Руководитель общины И.В. Канчуга подтвердила, что этот орнамент появился в с. Красный Яр и что он действительно полюбился мастерам и аудитории.

Можно отметить, что образ медведя в современном орнаментальном искусстве бикинских удэгейцев становится более реалистичным. Это неизбежный процесс в любой культуре: периоды повышенной изобразительности сменяются периодами тяготения к условности. И всё же орнамент, будучи не повествовательным и не иллюстративным типом искусства, обладает изначальной содержательностью. При этом его содержательность не формальна. В орнаментальной структуре отображается взаимосвязь всех её компонентов, «скрытый мировой закон» [5, с. 268]. В подобных структурах важна условность изображений для быстрого считывания смыслов. «Орнамент, лишённый условности, перестаёт играть полноценную роль в орнаментированной вещи, поскольку не свидетельствует о многогранности жизни» [6, с. 35]. Чем меньше сакрального и магического остаётся в мотиве, тем более свойственные действительности черты он приобретает [6, с. 33]. Причина подобной трансформации, судя по всему, кроется в замещении старинного сакрального содержания новыми смыслами и функциями зооморфных изображений. В настоящее время медведь (как и тигр) является эмблемой тайги и таёжного образа жизни местного населения. Также он напоминает о важной роли этого животного в старинной, традиционной культуре удэгейцев.

Вода в представлениях тунгусо-маньчжуров является местом, где начинается (откуда рождается) и заканчивается земля. Грань воды и суши — место соприкосновения «этого» и «того» света. А шаман, совершая путешествие в мир мёртвых, «спускался» в него по мифической реке [13, с. 185].

Согласно Т.Ю. Сем, образ рыбы в тунгусской мифологии восходит к одному из самых ранних представлений о божестве нижнего мира *Аджуа* (или *Аджарай*). Оно имеет облик либо рыбы, либо антропоморфной фигуры с рыбой [13, с. 185—186].

Ихтиоморфный орнамент редко встречается в старинных образцах удэгейского искусства, но не отсутствует совсем. Рыба трактуется обобщённо, без каких-либо биологических видовых признаков. Её «тело» имеет изогнутую каплевидную форму или форму запятой. «Глаз» изображён в виде точки, хвост — двумя или более разнонаправленными завитками. На теле обозначается крупная чешуя. Как и все зооморфные силуэтные изображения, рыба в орнаменте удваивается, как бы отражаясь от себя.

Сегодня изображение рыб — это один из самых распространённых орнаментальных сюжетов в женском искусстве бикинских

удэгейцев. Он встречается в декоре национальных костюмов и на сувенирных изделиях. В целом иконография рыб не претерпела больших изменений. Тело осталось всё той же каплевидной формы, глаза и чешуя чаще всего не обозначаются.

Особенностью современного мотива является тенденция к его композиционной самостоятельности. Теперь не обязательно изображать рыбу в паре с её «отражением». Возможно, это связано (так же, как и в случае с медведем) с замещением прежних сакральных смыслов новым значением. Мы предполагаем, что в основе современного осмысления мотива лежит рост символической значимости Бикина. В честь этой реки названа крупнейшая местная организация — национальный парк «Бикин». Ежегодно в селе проводят праздник-фестиваль с этническим колоритом, именуемый «День Бикина». Также сама река является объектом интереса для экотуристов и рыболовов-любителей. Местная вышивальщица Н.В. Архипова, значительно повлиявшая на популярность ихтиоморфного мотива, интерпретирует его именно как рыб из р. Бикин, плывущих по её волнам. Действительно, на большинстве современных изображений можно заметить стилизованные волны. Иногда они даже выделяются в отдельный, самостоятельный мотив. Это хорошо заметно на рис. 3 и 4.

Выделение изображения рыбы в самостоятельный орнаментальный сюжет также сказалось на разрушении правила симметричности. Если в декоре одежды ещё сохраняется принцип «отражения», то в орнаментах на иных плоскостях он нарушается. Иногда изображение рыбы наносится в единственном числе. Но когда изображений несколько, они могут быть расположены в произвольном порядке. Судя по всему, благодаря такому вольному обращению с мотивом, элемент воды тоже получил самостоятельность и реалистичную трактовку.

Олень и/или мировое древо? Образ рогатого животного (оленя или лося) восходит к верховному божеству *Буга* (или *Боа*). Оно представляло собой «хозяйку вселенной, мировой горы и мирового древа жизни» в облике лосихи-прародительницы [13, с. 47]. Позже образ космической лосихи разделился на двух персонажей: оленя — хозяина неба и оленя — хозяина территории. Ещё позже добавилось представление о культурном герое — «мироустроителе, и первом шамане, олицетворяющем мировую гору, и космического оленя символа мира и земли». В фольклоре он известен под именем *Канда мафа*, как «небесный старик, хозяин гор



Рис. 3. Примеры современного ихтиоморфного орнамента с наволочек ручной работы. Из коллекции «Ремесленного дома». Фото А.В. Левченко



Рис. 4. Пример современного ихтиоморфного орнамента сумок ручной работы. Из коллекции «Ремесленного дома». Фото А.В. Левченко

и леса, зверей», в шаманских текстах — как первый шаман-гора по имени *Гуранта* [13, с. 57—58].

Представление о древе как модели мироустройства, изначального местообитания всех душ характерно для всех тунгусо-маньчжурских народов. С этим образом также близок образ оленя или лося, чей хребет — это мировая гора, а рога — мировое древо [13, с. 63]. Хорошая старуха *Тагу мама* — покровительница душ

животных и людей — посылала охотникам души животных, а людям — души их будущих детей. *Тагу мама* хранила древо жизни, на котором жили и крепили души.

Орнаментальный сюжет древа жизни рассмотрим на примере нанайского искусства, так как именно в нём он развит лучше всего (среди народов Амура и Сахалина). Древо изображалось на нижних полах женского свадебного халата типа *сикэ* (рис. 5). С.В. Иванов в своей книге приводит цитату Н.А. Липской-Вальронд, совершившей экспедицию к нанайцам в 1926 г., о *сикэ мо* (т.е. деревьях халата *сикэ*) [7, с. 233]: «деревья эти представлялись нанайцам огромными по своим размерам. Они будто бы росли на небе, во владениях *омсон-мама* — духа женского пола. Каждый род имел своё особое дерево, среди ветвей которого жили и плодились души людей, принадлежащих к этому роду. Ещё не родившиеся человеческие души представлялись в образе птичек *чока*, которые, спустившись на землю, вселялись в тело женщины своего рода, после чего женщина становилась беременной» [7, с. 233].



Рис. 5. Фрагмент орнаментации старинного нанайского халата *сикэ*. Изображение древа жизни / родового древа. РЭМ 7247-2

Данная трактовка мотива стала классической. Современные мастера при объяснении семантики древа или используют вариант Н.А. Липской-Вальронд, или предлагают свой. В частности, одна из нанайских мастериц с Кондон (Солнечный район, Хабаровский край) считает *сикэ мо* символами разнообразия и красоты окружающей природы.

Сам С.В. Иванов пришёл к выводу, что семантика родовых деревьев является более сложной, чем это было показано в современной ему литературе. Учёный пишет, что, объединив все данные, в этом орнаментальном комплексе «нетрудно узнать один из вариантов так называемого „мирового“, или космического, древа, представление о котором сохранили многие народы Сибири, особенно южной... В этом комплексе отражена довольно широко распространённая идея о трёх мирах, через которые „прорастает“ гигантское древо. Нижнему (подземному, подводному) миру соответствуют корни, пресмыкающиеся, иногда рыбы; среднему (земле) — часть ствола дерева, гора, сухопутные животные; верхнему (небу) — крона, птицы, солнце и луна» [7, с. 242]. Такого же

мнения придерживалась известная А.С. Киле, доцент Дальневосточного государственного гуманитарного университета, опытная мастерица и знаток нанайской культуры. Родовое древо она отождествляет с мировым деревом, которое олицетворяет вертикаль трёх миров. «Верхняя часть изображения принадлежит небесной сфере. Свидетельством этому служит цветок или стилизованное изображение солнца, венчающее древо, и птицы на ветвях — души будущих детей невесты. Ствол и ветви соответствуют земному пространству и символизируют прочность и древность рода, а корни — подземному миру „буни“, миру предков» [9, с. 49].

По обе стороны от ствола мирового дерева обычно изображались копытные (олень / лось / изюбрь / кабарга), как бы смотрящие друг на друга. С.В. Иванов объяснял их назначение через аналогии из других культур: ороchonской и долганской. У ороchon (эвенков Северо-Восточного Китая) лошади *омиси мурин* доставляли души с космического дерева на землю. У долган души на шаманском дереве охраняла мать-олениха [7, с. 240]. Обе эти аналогии теоретически могут быть применимы в той или иной степени к родовому дереву тунгусо-маньчжуров. Так, например, в некоторых нанайских родах считается, что шаман перевозит душу умершего в мир мёртвых на оленях, что указывает на связь копытных с транспортировкой душ. Образ же матери-оленихи можно соотнести с указанной выше лосихой-прародительницей — хозяйкой мирового дерева жизни.

Из всего вышесказанного следует, что образ копытного промыслового животного тесно связан с представлением о мировом дереве / родовом дереве / дереве жизни у тунгусо-маньчжуров.

Среди изделий «Ремесленного дома» особого внимания заслуживает вышитая на сумке композиция сотрудницы мастерской О.Л. Полубариновой (рис. 6). Композиция³ вписана в круг. В её середину помещена стилизованная морда изюбря. В самой нижней части изображены рыбы; выше рыб и по бокам — растительность; в районе оленьих рогов расположены птицы; венчает композицию сильно стилизованное изображение птицы.

При первом же взгляде на этот узор на ум приходит аналогия с деревом жизни. Мастерица сказала, что намеренно не вкладывала такой смысл в работу и не задумывалась об этой интерпретации, но согласилась, что сходство может иметь место. Учитывая

³ Описание элементов данной композиции мы приводим, опираясь на слова О. Полубариновой.



Рис. 6. Орнаментальная композиция с изюбрем. Из коллекции «Ремесленного дома». Автор О.Л. Полубаринова. Фото А.В. Левченко

то, что все элементы изделия О.Л. Полубариновой композиционно соответствуют иконографии тунгусо-маньчжурского мирового древа, включая птицу над головой изюбря (обычно располагается на вершине древа), и то, каким образом композиция была рождена в воображении автора, возможно, перед нами проявивший себя таким образом архетип. Но это предположение требует дополнительных исследований в области психологии.

Из-за обилия зооморфных элементов композиция больше напоминает пример нанайского искусства. Но тонкость линий всё же сближает орнамент с удэгейским. Птицы, рыбы и растительность выполнены согласно традиции. Самая переработанная на современный лад часть — морда изюбря. Автор изобразил весьма узнаваемые рога, нос и рот животного. Глаза же обозначены двумя спиралевидными элементами, что является чертой традиционного искусства.

Таким образом, давно известный удэгейцам мифологический сюжет нашёл своё изобразительное воплощение.

Изучив трансформации в современном зооморфном орнаменте удэгейцев бикинской группы, мы выявили как стилистические, так и семантические изменения, связанные не только с трансформацией смыслов и форм уже имеющихся сюжетов, но и с появлением новых композиций.

Представления о медведе как о тотемном животном уходят в прошлое. На смену им приходит функция репрезентации локальной идентичности и принадлежности к наследию старинных традиций. Вместе с этим происходит трансформация иконографии в сторону натурализации, что согласуется с новым смыслом образа, где важна его узнаваемость.

Через изменения в ихтиоморфном орнаменте мы выявили тенденцию к разрушению принципа симметрии. Вероятно, это связано с утратой представления о рыбе как символе одного из трёх мифологических миров на оси мироздания. Вероятно, теперь мысль мастера движется не от общего к частному, а наоборот: рыба не олицетворяет всю водную стихию, малой частью которой являются отдельные реки, но представляет конкретную р. Бикин, имеющую столь важное значение для конкретного поселения.

Сюжет с изюбрем показал нам, что современные удэгейские мастера могут создавать современные орнаментальные композиции, основанные на архаических представлениях их далёких предков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсеньев В.К. Лесные люди — удэгейцы. Владивосток, 1926. 46 с.
2. Арсеньев В.К. Соболь и способы охоты на него в Уссурийском крае // Сочинения. Владивосток: Примиздат, 1949. Т. 6. С. 153—177.
3. Арсеньев В.К. Этнологические проблемы на востоке Сибири // Вестник Азии. Т. 38—39. Харбин, 1916. Кн. II—III. С. 50—76.
4. Гамзатова П.Р. Архаические традиции в народном прикладном искусстве: К проблеме культурного архетипа. М.: ЛЕНАНД, 2019. 208 с.
5. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент: Структура и смысл орнаментального образа. М.: РИП-холдинг, 2013. 304 с.
6. Иванов Н.А. Орнамент: Герменевтика и глоссарий. М.: Этерна, 2018. 352 с.

7. Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в.: Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости. М.: АН СССР, 1954. 838 с.
8. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (По материалам XIX — начала XX в.). М.: АН СССР, 1963. 506 с.
9. Киле А.С. Искусство нанайцев: вышивка, орнамент. Традиции и новации. Хабаровск: Российский Медиа Альянс, 2004. 130 с.
10. Кочешков Н.В. Декоративное искусство народов Нижнего Амура и Сахалина. СПб.: Наука, 1995. 152 с.
11. Левченко А.В. Актуализация традиционного декоративно-прикладного искусства в контексте культурной идентичности народов Амуро-Сахалинской историко-культурной области (по материалам полевых исследований 2019—2021 гг.) // Народы Сибири и Дальнего Востока с древних времён до наших дней: материалы IX Сибирского исторического форума. Красноярск, 14—16 сентября 2022 г. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2022. С. 1421—1429.
12. Подмаскин В.В. Духовная культура удэгейцев XIX—XX вв.: историко-этнографические очерки. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1991. 161 с.
13. Сем Т.Ю. Верховный пантеон тунгусо-маньчжурских народов Сибири и Дальнего Востока: XIX—XX вв. (Типология и семантика образов). Южно-Сахалинск: Сахалинский областной краеведческий музей; Российский этнографический музей, 2013. 240 с.
14. Старцев А.Н. Культура и быт удэгейцев (вторая половина XIX—XX в.). Владивосток: Дальнаука, 2005. 444 с.
15. Тарасова А.И. Владимир Клавдиевич Арсеньев. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1985. 334 с.
16. Тучина О.Р. Самопонимание личностью этнокультурной идентичности в разных условиях бытия: дис. ... д-ра психол. наук. Краснодар, 2014. 516 с.

REFERENCES

1. Arsen'ev V.K. *Lesnye lyudi — udekheytsy* [The Forest People — Udehe]. Vladivostok, 1926, 46 p. (In Russ.)
2. Arsen'ev V.K. Sobol' i sposoby okhoty na nego v Ussuriyskom krae [A Sable and Methods of Hunting for It in the Ussuri Region]. *Sochineniya* [Compositions]. Vladivostok, Primizdat Publ., 1949, vol. 6, pp. 153—177. (In Russ.)
3. Arsen'ev V.K. *Etnologicheskie problemy na vostoке Sibiri* [The Ethnological Problems in the East of Siberia]. *Vestnik Azii*, vol. 38—39, Harbin, 1916, books II—III, pp. 50—76. (In Russ.)
4. Gamzatova P.R. *Arkhaicheskie traditsii v narodnom prikladnom iskusstve: K probleme kul'turnogo arkhetypa* [The Archaic Traditions in Folk Applied Art: On the Problem of Cultural Archetype]. Moscow, LENAND Publ., 2019, 208 p. (In Russ.)
5. Gerchuk Yu.Ya. *Chto takoe ornament: Struktura i smysl ornamental'nogo obraza* [What is an Ornament: The Structure and Meaning of an Ornamental Image]. Moscow, RIP-kholding Publ., 2013, 304 p. (In Russ.)

6. Ivanov N.A. *Ornament: Germenevtika i glossariy* [An Ornament: Hermeneutics and Glossary]. Moscow, Eterna Publ., 2018, 352 p. (In Russ.)
7. Ivanov S.V. *Materialy po izobrazitel'nomu iskusstvu narodov Sibiri XIX — nachala XX v.: Syuzhetnyy risunok i drugie vidy izobrazheniy na ploskosti* [The Materials on the Fine Arts of the Peoples of Siberia in the 19th — Early 20th Centuries: Plot Drawing and Other Types of Images on a Plane]. Moscow, AN SSSR Publ., 1954, 838 p. (In Russ.)
8. Ivanov S.V. *Ornament narodov Sibiri kak istoricheskiy istochnik (Po materialam XIX — nachala XX v.)* [An Ornament of the Peoples of Siberia as a Historical Source (According to the Materials of the 19th — Early 20th Centuries)]. Moscow, AN SSSR Publ., 1963, 506 p. (In Russ.)
9. Kile A.S. *Iskusstvo nanaytsev: vyshivka, ornament. Traditsii i novatsii* [Nanai Art: Embroidery, Ornament. Traditions and Innovations]. Khabarovsk, Rossiyskiy Media Al'yans Publ., 2004, 130 p. (In Russ.)
10. Kocheshkov N.V. *Dekorativnoe iskusstvo narodov Nizhnego Amura i Sakhalina* [The Arts and Crafts of the Peoples of the Lower Amur and Sakhalin]. Saint Petersburg, Nauka Publ., 1995, 152 p. (In Russ.)
11. Levchenko A.V. Aktualizatsiya traditsionnogo dekorativno-prikladnogo iskusstva v kontekste kul'turnoy identichnosti narodov Amuro-Sakhalinskoj istoriko-kul'turnoy oblasti (po materialam polevykh issledovaniy 2019—2021 gg.) [The Actualization of Traditional Arts and Crafts in the Context of Cultural Identity of the Peoples of the Amur-Sakhalin Historical and Cultural Region (Based on Materials from Field Research 2019—2021)]. *Narody Sibiri i Dal'nego Vostoka s drevnikh vremen do nashikh dney: materialy IX Sibirskogo istoricheskogo foruma. Krasnoyarsk, 14—16 sentyabrya 2022 g.* [The Peoples of Siberia and the Far East from Ancient Times to the Present Day: Materials of the IX Siberian Historical Forum. Krasnoyarsk, September 14—16, 2022]. Krasnoyarsk, Sib. feder. un-t Publ., 2022, pp. 1421—1429. (In Russ.)
12. Podmaskin V.V. *Dukhovnaya kul'tura udegeytssev XIX—XX vv.: istoriko-etnograficheskie ocherki* [Spiritual Culture of the Udege in the 19th — 20th Centuries: Historical and Ethnographic Essays]. Vladivostok, Izd-vo Dal'nevost. un-ta Publ., 1991, 161 p. (In Russ.)
13. Sem T.Yu. *Verkhovnyy panteon tunguso-man'chzhurskikh narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka: XIX—XX vv. (Tipologiya i semantika obrazov)* [The Supreme Pantheon of the Tungus-Manchurian Peoples of Siberia and the Far East: 19th — 20th Centuries. (Typology and Semantics of Images)]. Yuzhno-Sakhalinsk, Sakhalinskiy oblastnoy kraevedcheskiy muzey Publ., Rossiyskiy etnograficheskiy muzey Publ., 2013, 240 p. (In Russ.)
14. Startsev A.N. *Kul'tura i byt udegeytssev (vtoraya polovina XIX—XX v.)* [Culture and Life of the Udege People (Second Half of the 19th — 20th Centuries)]. Vladivostok, Dal'nauka Publ., 2005, 444 p. (In Russ.)
15. Tarasova A.I. *Vladimir Klavdievich Arsen'ev* [Vladimir Klavdievich Arseniev]. Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury izdatel'stva «Nauka» Publ., 1985, 334 p. (In Russ.)
16. Tuchina O.R. *Samoponimanie lichnost'yu etnokul'turnoy identichnosti v raznykh usloviyakh bytiya: dis. ... d-ra psikhol. nauk* [Self-Understanding by a Person of Ethnocultural Identity in Different Conditions of Life. Doc. In Psy. sci. diss.]. Krasnodar, 2014, 516 p. (In Russ.)