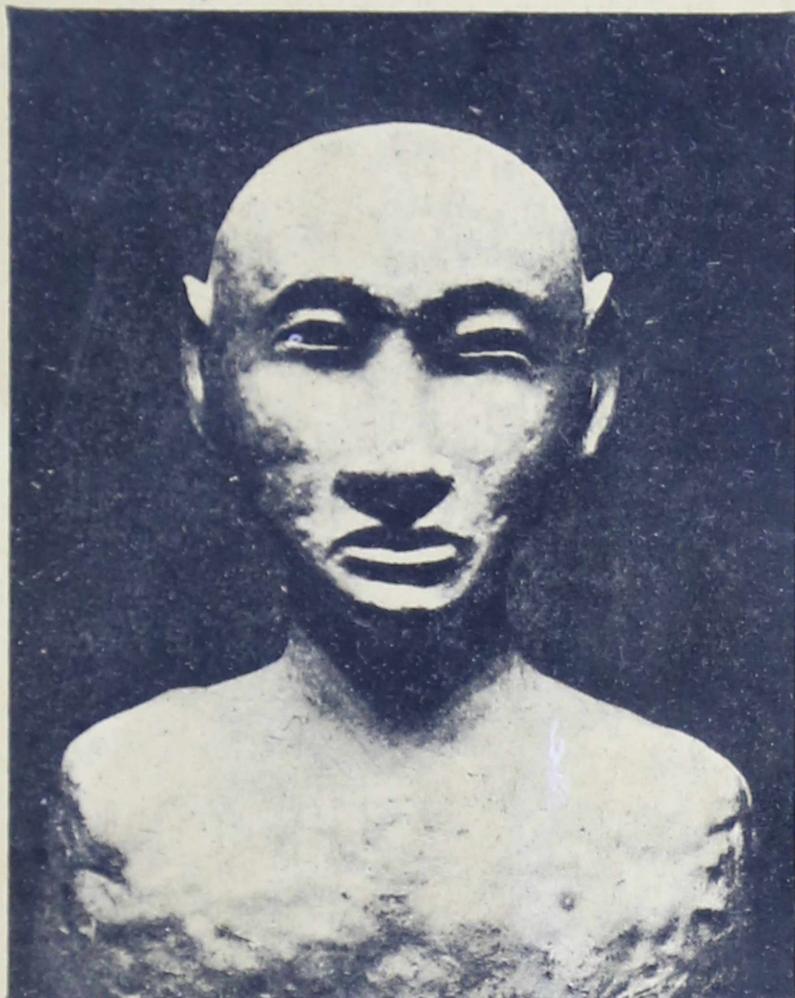


7C
И-86

ИСКУССТВО
НАРОДОВ СИБИРИ



ИЗДАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ
ЛЕНИНГРАД • 1930

С.П. Григорова

УС
186

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ

ИСКУССТВО НАРОДНОСТЕЙ СИБИРИ

-- ДЕК 2011

ИЗДАНИЕ
ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ
ЛЕНИНГРАД • 1930

9 3 АВГ 2009

z

БИБЛИОТЕКА
1733

ПРОЦЕДУРА

Напечатано по распоряжению Государственного Русского
Музея

Директор Музея *П. Воробьев*

Сентябрь 1929 г.

ИСКУССТВО ПРИМИТИВА И СОВРЕ- МЕННЫЙ РИСУНОК.

Художественная традиция имеет для исторического развития художественной культуры, как известно, первостепенное значение. Длительная традиция, позволяющая художникам сполна наследовать опыт предшествующего времени, не только способствует повышению качества художественной работы, но дает возможность полнее выявить характер данной культуры. В условиях длительной традиции каждое поколение, рисуя лицо культуры, прибавляет к нему новые черты; так постепенно в течение ряда веков создается «коллективный портрет», отображающий в произведениях искусства многообразие той или иной эпохи.

Западно-европейский мир в период от XV века до нашей эры создал целую серию таких портретов, и это само по себе уже свидетельствует о том, что искусство Западной Европы воспитано длительными и крепкими традициями. Изучая эти традиции, мы замечаем, однако, что круг их сравнительно узок; европейское человечество в течение пяти веков черпает, в сущности, из одного и того же источника; этим источником служит для него классическое наследие, переработанное западно-европейским миром в эпоху Возрождения (Ренессанс и Барокко). «Ренессансная форма»¹ является, таким образом, господству-

¹ В дальнейшем везде я буду употреблять сокращенный термин: «Ренессансная форма» вместо «Ренессансно-барочная»

ющей для всей западно-европейской художественной культуры—в ее классических проявлениях—и может рассматриваться поэтому, как форма специфически европейская.

Правда, на протяжении указанных пяти столетий классическое наследие, переработанное через Ренессанс и Барокко, претерпевает многочисленные и иногда существенные изменения, но эти изменения во-первых не касаются существа самой формы, а во-вторых они, за редкими исключениями, не выходят за пределы тех же основных традиций западно-европейского искусства. Художественное творчество Западной Европы все время как бы питалось своими собственными соками.

Такое положение вещей длится, примерно, до середины прошлого века. Начиная с 60—70-х годов этого века искусство Западной Европы вступает в полосу кризисов; одно потрясение сменяет другое, революция следует за революцией; европейское искусство преобразуется в самых своих основах, так что к началу нашего столетия создается уже совершенно новое его понимание как со стороны формы, так и со стороны наполняющего ее содержания.

Здесь мы не имеем возможности рассмотреть всего процесса преобразования старой «Ренессансной формы» и всех причин, вызвавших это преобразование, но нам необходимо все же остановиться на одном моменте, имеющем, как нам кажется, большое значение для развития так называемого новейшего искусства.

Начиная с середины прошлого столетия колониальная и торговая политика европейских держав, как известно, необычайно возрастает; в связи с этим наблюдается также небывалый еще в истории Европы рост интересов к культурам и в частности к искусствам как колониальных стран, так и тех

внеевропейских государств, с которыми были вновь завязаны обширные торговые сношения; европейский рынок наводняется художественными ценностями, ввезенными из-за океанов. Достаточно вспомнить опустошения, произведенные в конце прошлого века европейскими купцами и «любителями» в Японии,



Талеева, Клавдия. Самоедка.

Карандаш.

чтобы понять, какой толчок был дан этими внешними событиями для поистине стихийных увлечений европейского художественного мира неевропейским искусством.

Для «Ренессансной художественной формы» такое увлечение естественно не могло быть и не было бесплодным. Теперь можно уже со всей определенностью утверждать, что самые глубокие изменения

в искусстве Европы последнего полувека произошли под непосредственным воздействием искусств: бассейна Тихого океана (Ecole d'Art Pacifique), затем архаических искусств Средиземноморского бассейна, и, наконец—и это, может быть, наиболее могущественные воздействия—под влиянием доисторического искусства и искусства первобытных народов. Вызванный этими воздействиями громадный прилив новых, ранее мало известных Европе, художественных впечатлений, в конце концов, дал в общем развитии новейшего европейского искусства мощную волну так называемого примитивизма.

Понятию «примитивизм» часто придают слишком узкое значение, обозначая этим словом все то, что явилось в результате заимствований и подражаний образцам примитивного искусства. Случаи такого заимствования и подражания в разбираемый нами период развития европейского искусства, конечно, достаточно многочисленны, чтобы о них забывать. Начиная с высокой декоративной стилизации Гогена до Одилона Редона и бесчисленного количества более мелких французских, русских и немецких стилизаторов, все это — струи того же примитивизма, но только нетерпеливые, неглубокие, переплескивавшие через традицию и поэтому по существу ее не обогащавшие. Процесс перерождения старой «Ренессансной формы» был более глубок, и роль в этом процессе «примитивов» отнюдь не исчерпывается подражанием и отдельными заимствованиями.

Ренессанс дал европейской культуре проработанное и цельное художественное мировоззрение. Основные вопросы построения формы были разрешены европейским человечеством в духе этого мировоззрения. Перспективное пространство, моделированный (с помощью свето-теви) объем, композиция, всегда рассчитанная на то,

чтобы дать станковую картину — эти три «великие принципа» создали формальную основу для развития всей европейской живописи после Ренессанса. Соединенные в живую внутренне-цельную систему, они образовали тот сплав живописной формы, который затем в различные этапы европей-



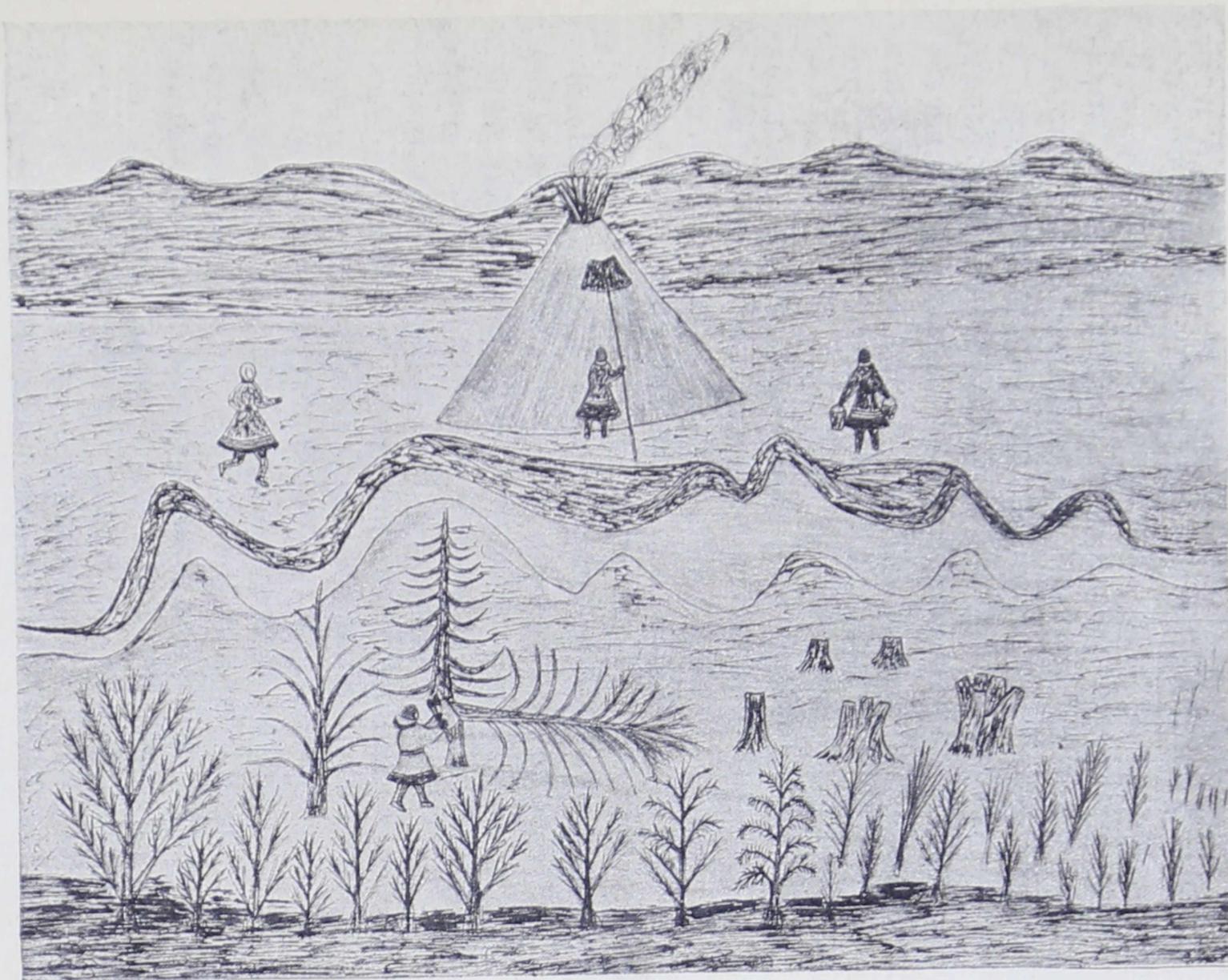
Талеева, Клавдия. Самоедка. Цветные карандаши.

ской истории отдельные художники и целые поколения художников переплавляли согласно своим потребностям и вкусам ¹.

¹ Такие целостные системы построения формы были и в других областях и родах искусства: в архитектуре, скульптуре, поэзии, драме и т. д.

Как только европейское искусство пришло в соприкосновение с миром новых форм, вся формальная основа европейской живописи стала перерождаться. Импрессионисты, не без поддержки народного искусства Японии (укиё — э), нарушили основы замкнутой классической композиции; они же начали борьбу со светом, скользящим по поверхности тел, стремясь замесить его в самую живопись; эти начинания были завершены Сезанном; Сезанн же указал на возможности новой организации объемов, применив свои знаменитые сдвиги, которые кубистами были возведены в систему; сдвиги эти, уловленные европейскими художниками в некоторых памятниках доисторического искусства, открыли новые пространственные меры в живописи, о которых никогда не догадывалось старое европейское искусство. Многие затем было раскрыто Сёра и Анри Руссо — великими примитивистами нашей эры. Словом, со времени ранних импрессионистов началась смелая переоценка всех формальных традиций Ренессанса, так что к концу века три «великие принципа» классической формы, о которых говорилось выше, и которые в течение стольких веков считались незыблемыми основами всей живописной культуры, оказались только «великими условностями» буржуазного европейского мира.

Но, конечно, все эти превращения, как бы значительны они ни были, не выражают собою всей глубины революционного процесса в живописном искусстве современной Европы; и хотя мы имеем в данном случае дело с перерождением основ, тем не менее это — основы формальные и касаются только принципов живописного построения, а не всего художественного мировоззрения эпохи Ренессанса. Известно, впрочем, что всякое изменение формы обусловлено изменением содержания, поэтому, если



Я д н э , М а т в е й . С а м о е д .

Т у ш ь , к а р а н д а ш .

мы наблюдаем в современной живописи столь глубокие перемещения формального характера, мы тем самым обязаны предполагать, что и внутри формы, в ее содержании, в том, что теперь часто обозначается расплывчатым термином «идеология», произошли не менее существенные сдвиги. Поэтому, обращаясь к этой внутренней стороне ренессансных традиций — к их содержанию, мы в праве ожидать и здесь значительных преобразований. И, действительно, художественная революция, начавшаяся в искусстве Западной Европы в конце прошлого века, коснулась самых корней европейского художественного мировоззрения.

Не имея, опять-таки, возможности в пределах этой статьи рассмотреть всесторонне процесс перерождения художественных идеологий европейского Ренессанса, остановлюсь только на одной, мне думается, чрезвычайно важной для понимания всего новейшего искусства, теме — именно, на отношении к человеку, на восприятии художником человека, как одной из форм окружающего нас предметного мира.

Существовала в древнем эллинском мире поговорка: «человек человеку — бог». В этих словах выражена вся сущность отношений к человеку в условиях греческого классического мировоззрения; такое отношение было усвоено древне-греческим искусством и через него передалось всему как древнему, так и новому миру, поскольку они унаследовали классические традиции. Классицизм, действительно, выделил человека из животного мира, перенес его в некоторое высшее и идеальное бытие; в известном смысле он противопоставил его природе и создал идеализированный образ человека. Для всякого художника подлинных классических традиций восприятие человека есть всегда восприятие идеалистическое. Идеализм, таким образом, есть основа худо-



Я нэ, Матвей. Самоед.

Карандаш

жественного мировоззрения классической Европы, им характеризуется и восприятие предметного мира, выраженное в господствующих памятниках «старого искусства».

Всякое художественное творчество, прежде всего, стремится к созданию целостного художественного образа; идеализм, подымая предметный мир до некоего идеального бытия, тем самым дает столь необходимый искусству целостный образ. Но вместе с тем идеалистический образ, именно в силу своей идеалистичности, может стать источником глубоких творческих драм для художника. Дело в том, что искусство никогда не жило и не может жить абстракциями; живое восприятие действительности было и остается единственным и неоспоримым источником всякого художественного творчества. Художественный образ, безразлично, идеалистический, реалистический или натуралистический, прежде всего есть живое восприятие, его нельзя выдумать, он не может быть абстракцией, подлинно художественный образ всегда увиденный образ. Между тем, идеалистическое созерцание, подымая предмет до идеального, легко превращает его в абстрактную схему, лишая его силы подлинного художественного образа.

Поэтому для художника, работающего методами идеализма, сохранить действительную силу образа и не утратить его целостность особенно трудно; такому художнику все время приходится ступать на путь сложного синтеза, в котором элементы наблюдения органически сливались бы с идеальным восприятием действительности. Кто сопоставлял рисунки Рафаэля с его картинами, тот хорошо поймет этот трудный путь синтеза, путь восхождения к идеальному, к преображенной действительности. Вообще надо заметить, что целостный и живой образ был всегда предметом великих забот и частых неудач многих больших

мастеров европейского классического искусства. В ту же эпоху Возрождения, наряду с такими высокими и совершенными представителями идеалистического образного мышления, как Перуджино, Рафаэль и Давинчи существовали мастера, в творчестве которых нередки случаи большего или меньшего распада



Я днэ, Матвей. Самоед.

Тушь.

предметного образа. Мне думается, что самое возникновение венецианской школы в известном смысле обусловлено борьбою за целостный живой образ. Венецианцы — и Тициан не менее других — сделали попытку затопить живописью распадавшиеся части несобранного и, значит, неувиденного образа и тем достичь его единства, хотя бы живописными средствами. Примером этого своеобразного и великого,

по своим последствиям для европейской живописи, приема может служить «Эрмитажная Венера» (с зеркалом), вещь, в которой наблюдение природы (живот) и идеальный образ (голова) объединены главным образом тем, что мы обычно называем живописной стихией, т.-е. живописно-цветовым потоком.

Таким образом, художественный идеализм был источником глубоких противоречий европейской классической живописи чуть ли не со дня ее возникновения. Естественно, что при таких условиях европейские художники должны были жадно искать всего того, что ослабляло эти противоречия, что облегчало формирование целостного и вместе с тем живого образа.

Искусство примитивов, в соприкосновение с которым вошли европейские художники в середине прошлого века, открывало в этом направлении бесконечные возможности.

В отличие от классицизма, художественное творчество доисторического человека, равно как и народов, находящихся на разных ступенях первобытной культуры, прежде всего, характеризуется неидеалистическим отношением к человеку. Человек в восприятии художника «примитивных культур» органически слит со всем живописным миром и с миром природы; это образ человека-зверя, человека-камня, человека-дерева, человека хвойных лесов, или пушистого меха, джунглей, или тайги. Вавилонский эпос сохранил для нас представление о таком человеке; вот как изображен Эабани, друг Гильгамеша:

«И создает Эабани, героя, силу Ниниба.

В волосах его тело, он носит, как женщина, косу,

Пряди кудрей ниспадают, подобно спелым колосьям;

Ни земли, ни людей он не знает, одет, как Гира,

Вместе с газелями щиплет травы,

Со скотом идет к водопою,

С водяною тварью веселится сердцем».

Этот герой не похож на героев Эллады; он живет в том самом мире, которым художник-дикарь окружен всегда, и последнему легко увидеть его образ в обломке камня, в руках-ветвях любого дерева, в куске бронзы, или в растрепанном пучке соломы. Цельный мир, готовый стать без сложных переработок произведением искусства, иногда просто уже являющийся произве-



Ногатысый, Семен. Самоед.

Тушь.

дением искусства; какая-нибудь каменная голова на острове Пасхи — это одновременно и торчащий из травы обломок и образ-идол, пугающий своей жизненностью: его глазницами смотрит сама земля. Такой выразительности не достигал тот, кто принужден был разбить мраморную глыбу, чтобы из середины ее вышел идеальный образ Давида. Цельность всякого примитивного образа именно в том,

что он увиден в материале, сказан самим материалом и поэтому своим существованием не разрушает, а утверждает материал. Чувство материала одно из драгоценнейших свойств художника-дикаря.

Итак, цельность, органичность образа, его слитность с природой, непосредственность, с какой он увиден, наконец, его связь с материалом — вот черты примитива. Эти именно черты и способствовали главным образом тому, что, в период обострения противоречий, таившихся внутри идеалистической «Ренессансной формы», в конце прошлого столетия, примитив получил такое широкое влияние на художественную культуру Европы. В простом, наивном, грубом, но вместе с тем глубоко человеческом искусстве первобытного художника Старая Европа открыла новые для себя пути. И это открытие новых путей не есть, повторяю, расширение только формальных возможностей — да и вряд ли вообще возможно формальное расширение без соответствующего расширения содержания — это открытие путей для новых чувствований, для новых идей, для нового мировоззрения, для нового человека, если хотите, более цельного, или, по крайней мере, имеющего возможность стать более цельным, сравнительно с тем, каким он был в условиях рационалистической культуры Ренессанса. Примитив есть, таким образом, стимул как бы к новому возрождению художественной Европы, во всяком случае, к ее глубокому обновлению. Он разорвал замкнутый круг вековых традиций буржуазного искусства и ввел в эти традиции силы совершенно иных культурных миров; он ослабил внутренние противоречия европейской художественной культуры, внесенные в нее художественным идеализмом.

В формальном отношении примитив вывел живопись из тех условностей, которыми она была ограничена

эпохой Возрождения, и тем самым сблизил замкнутую «Ренессансную форму» с народным искусством; влияние народных картинок, крестьянских игрушек и росписей на современное искусство отмечалось не раз; примитив, наконец, дал современному художнику ту жизне-



Ледкова, Ульяна. Самоедка.

Акварель.

радостную силу и мощную выразительность художественного языка, которые характеризуют искусство нашего времени, выгодно отличая его от несколько вялого и утонченного искусства конца XVIII и начала XIX вв. Таково значение примитива в истории художественного творчества Европы, и такова его роль в развитии форм новейшего искусства.

Когда мы знакомимся с той волной примитивизма, которая прошла по европейскому искусству последних десятилетий, нас удивляет, прежде всего, разнообразие принесенных ею художественных влияний. Самые отдаленные от нас во времени и в пространстве памятники искусства оказались в той или иной степени вовлеченными в исторический поток европейской культуры. Открытие пещерной живописи, раскопки по всему югу Европы, извлекающие из земли палеолитическую скульптуру, неолитический орнамент и вернувшие жизни такие, например, до странности «современные» образцы пластического искусства, как мраморный музыкант с о. Кероса, открытия на о. Пасхи, в Мексике, в Перу, в Сирии, негритянская скульптура, я не говорю уже о вавилонском, ассирийском, египетском искусстве, о китайской, японской, коптской, византийской, древне-русской живописи — все оказало влияние на современное искусство, иногда поверхностное и внешнее, а иногда проникавшее до самых источников художественного творчества.

Этими влияниями были затронуты различные виды изобразительных искусств; скульптура и живопись, повидимому, более других, наименее же, пожалуй, рисунок (поскольку он существовал, как самодовлеющая графическая форма).

Такая относительная независимость рисунка от примитивов объясняется, во-первых, тем, что никаких сколько-нибудь значительных остатков рисовального искусства, если оно и было в древности, до нас не дошло; а кроме того, европейская рисуночная техника (применение карандаша) очень специфична именно для художественной культуры ренессансной Европы, так что влияние примитива в данном случае ограничено самой техникой. Характерно, что в области современного рисовального искусства в период примитивизма наблюдается увлечение детским рисунком,

который в известной степени удовлетворял столь типичную для этого периода потребность в цельном образе и в простом и в лапидарном стиле.

Впрочем, говоря об относительной слабости влияния примитивов на современный рисунок, мы не должны



Дьячковский, Прокопий. Тунгус.

Тушь.

забывать того, что полоса примитивизма еще не прошла и что совсем недавно во французском, например, сюрреализме можно было подметить новые веяния, отчасти идущие от палеолитических начертаний, отчасти из архаической Греции. Поэтому мы всегда можем столкнуться с фактом влияния неизвестных еще образцов примитивного творчества на совре-

менное рисовальное искусство; сейчас мы убедимся, что возможности такого рода вполне реальны.

Три года тому назад Северному факультету Ленинградского Восточного Института им. А. С. Енукидзе пришла счастливая мысль организовать при факультете рисовальные и скульптурные мастерские для учащихся факультета; в мастерские эти попали, таким образом, представители тех многочисленных народностей, которые населяют мало доступные северные области Сибири и по своей культуре могут быть отнесены к первобытным примитивным народам¹. Работа художественных мастерских дала совершенно неожиданные результаты. Северяне, не имевшие никакого представления о европейском искусстве, еще менее знающие современные течения в этом искусстве, обнаружили такую высокую художественную культуру и такое острое чувство в понимании современных задач искусства, что у всех, побывавших в мастерских и видевших там работы учащихся, сложилось вполне определенное мнение: эти работы—событие в нашем художественном мире, событие, могущее сыграть большую роль в развитии современного искусства. И это не преувеличение.

В самом деле, достаточно, хотя бы бегло просмотреть эти многочисленные и, на первый взгляд, неискусные рисунки, иногда слегка подкрашенные, чаще же всего сделанные карандашом, достаточно скользнуть глазом по поверхности этих выразительных голов, вылепленных в глине, чтобы тотчас испытать то особое, специфическое чувство легкой радости, которое бывает всегда, когда смотришь на произведение подлинного искусства. Поражает, прежде всего, простота этих работ; невольно приходит

¹ На Севфаке обучаются также «восточники», населяющие юго-восточную часть Сибири; их работы носят отличный от народностей Севера характер.

мысль: какая простая вещь — искусство. Несколько, иногда даже однообразно повторяющихся, штрихов— и это целый лес со всей своей непроходимостью; три дерева, как бы случайно расставленные на слегка заштрихованной траве—и это тайга с ее унылой тишиной, которую, как говорят, не выносят даже



Яковлева, Надежда. Тунгуска.

Тушь.

птицы; двумя или тремя приемами передана пушистая мягкость оленьей шерсти, колючая растительность хвои, жесткий мех медведя. Еще более, может быть, проста скульптура: широкий нажим стека, а иногда просто пальца,—и на яйцевидной, хорошо почувствованной форме головы два узкие глаза смотрят сонным взглядом вечности; приплюснутый, как бы каменный, нос над застывшими и вместе с тем пласти-

чески такими живыми губами — и вся конструкция лица передана с недостижимой для европейской скульптуры лаконичностью. Поразительна именно эта экономия художественного языка; ничего лишнего! В скульптуре ничего такого, что отвлекало бы глаз от самой лепки: рот, скулы, глаза, уши — лишь последовательные этапы роста формы; в рисунках только легкое, ясное, расчетливое заполнение поверхности, у некоторых народностей — с явным стремлением к орнаментальности, у других — с чувством широкого реалистического охвата мира. Замечательно именно то, что авторство, т. е. личная одаренность, не играет во всех этих работах решающей роли; да, конечно, есть рисунки, сделанные более способными учениками, есть, наоборот, рисунки явно неталантливые, но и в тех и в других чувствуется подлинная культура глаза, образное, живое мышление, восприимчивость к свойствам материала, а главное — такое чудесное, врожденное, ничем незаменяемое, стихийное чувство того, что есть человеческое искусство.

«Великое искусство — всегда песнь хвалы», утверждает Христиансен, и вот эта «песнь хвалы» неприютным лесам, скудным кустарникам, друзьям-оленьям, страшному своей силой медведю, рекам, серому небу и в нем летящим птицам, и делает искусство народностей Сибири таким убедительным и таким глубоко человеческим.

Я знаю, существуют люди, думающие, что увлечение примитивом вообще, в частности же, работами «севфаковцев» — учащихся Северного факультета Ленинградского Восточного Института им. А. С. Енукидзе — есть результат утомления формами европейской художественной культуры и, поэтому, рассматривающие такое увлечение, как своеобразное «гурманство»; нет ничего ужаснее этого мнения; так думать может только тот, кто потерял чувство

природы, и для которого тонкости художественной кухни заменяют подлинное художественное творчество, всегда простое и всегда, в конце концов, наивное. Искусство не есть изощренность средств, с помощью которых яко бы пытаются воспроизвести действительность; вообще, с точки зрения воспроиз-



Трынкин, Трофим. Тунгус.

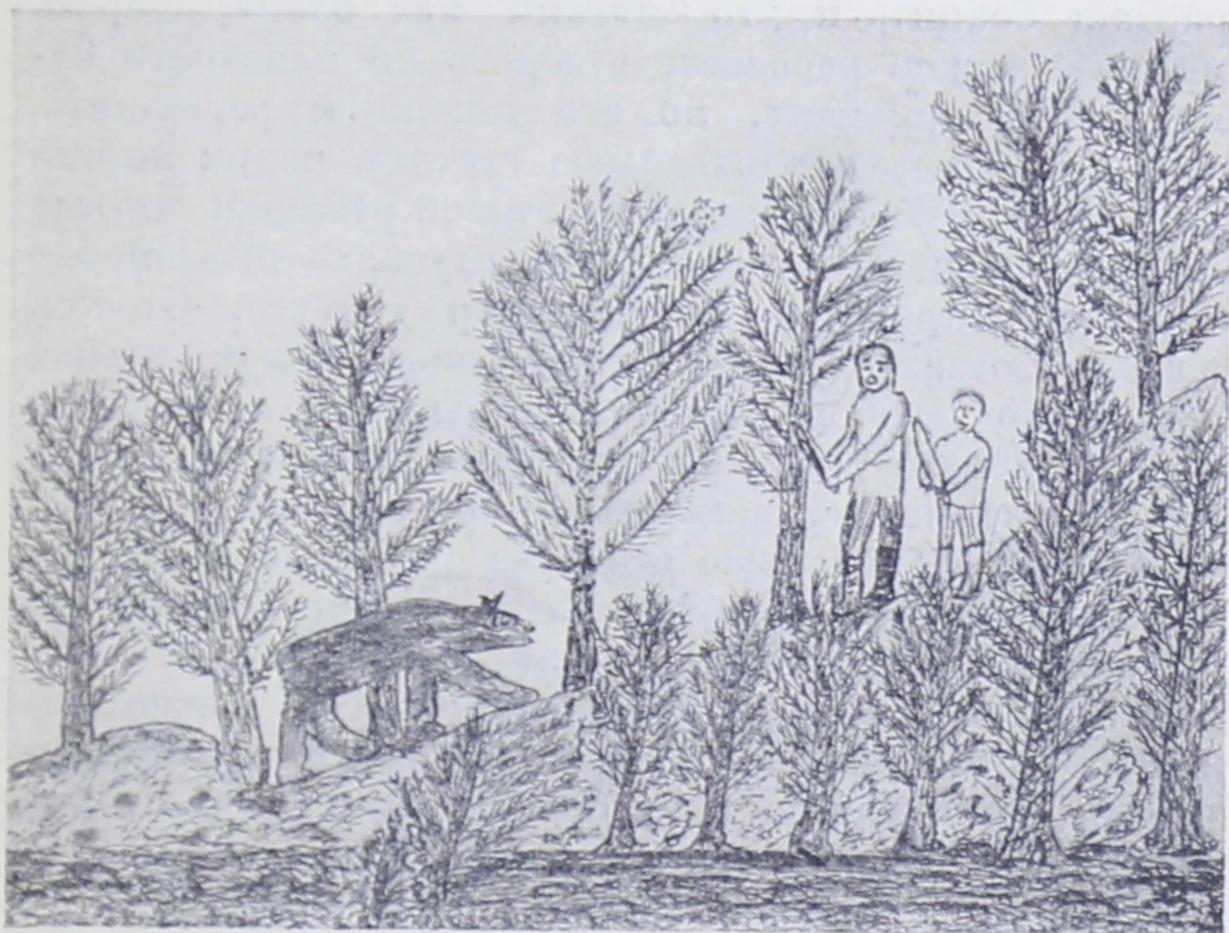
Карандаш.

ведения действительности самой совершенной картиной было бы зеркало, как это отметил Тёпфер еще в середине XIX века; искусство — это, прежде всего, выражение в художественной форме чувств, возбужденных окружающей действительностью; чем эти чувства проще и человечнее, тем больше в них ценности для искусства; и, может быть, именно от-

того, что народы-примитивы так просто и так человечно чувствуют, они и могут с таким совершенством выражать себя в искусстве. Всмотритесь еще раз в эти рисунки — сколько там земли и неба, как хорошо почувствованы отношения между хвойными и лиственными деревьями, как определено пространство — сколько, например, пространства в этом маленьком пейзаже с озером, усеянным дикими утками! — (см. рис. на стр. 19). Как тонко подмечена связь человека со зверьми (белкой, например), такими большими, сравнительно с человеком... потому что они имеют такое большое для него значение (см. рис. на стр. 13); какая пушистая призрачность в этих, проходящих за елями, оленях, и какая великолепная торжественность в их рогах, которые они несут на своих лбах, как какие-то древние мысли (см. рис. на стр. 5); сколько, наконец, космического в этих широко зачерченных пластах гор и долин, в асимметричном ритме речных извилистых берегов, даже в дыме, выходящем из юрт и стелющемся по небу (см. рис. на стр. 9 и 11). Все почувствовано как бы в одном широком дыхании жизни; и такое ко всему детски-живое непосредственное отношение. Это действительно — искусство, единственно-возможное, ибо никакого другого искусства нет, искусство здоровое и доступное всем тем, которые хоть раз в жизни испытали радость перед лицом мира и поняли, что значит выразить эту радость в художественной форме.

Было бы, впрочем, большим заблуждением думать, что выражением чувства природы исчерпывается художественное значение этих удивительных рисунков. Такое мнение тем ошибочнее, что в искусстве, если оно действительно подлинно, чувство неотделимо от тех средств, какими оно выражено. Как вообще узнали бы мы о том, что художник чувствует, если бы он не нашел соответствующих своему

чувству средств выражения. Никто не поверит тому, кто косноязычно лепечет, что чувства его велики. В жизни существует много вещей, с помощью которых можно обманывать; искусство не принадлежит к их числу. Чувство и средства его выражения, содержание и форма тесно связаны друг с другом



Вахрушев, Леонид. Вогул.

Тушь.

во всяком акте художественного творчества. Рассматриваемые нами работы художников-северян служат прекрасным всему этому доказательством: формальная выразительность этих работ так же значительна, как их содержание. Эти леса, эта земля, эти звери и птицы существуют не вообще где-нибудь, а вот здесь, на этих небольших листах бумаги, иногда «четвер-

тушках», нарисованные пером, или карандашом, в таких формах и в такой композиции, которые единственно только и в состоянии передать их красоту, дикую или унылую, характерность их внешнего вида, их качества и их отношение друг к другу. Немного острее поставленный карандаш — и это тайга, колючая и ржавая; стоит только положить этот карандаш боком — и это мягкий мех оленя, шерсть медведя; можно распластать дерево по плоскости бумаги, как орнамент, но его можно и распушить, чтобы передать непроходимую густоту чащи; иногда рисунок похож на вышивку меховой рубашки самоеда или полотняной остяка, в других случаях — это широко увиденный пространственный мир тунгуса. Словом, в каждом отдельном случае свой особый прием, особая композиция, особая трактовка формы и свое особое чувство материала, которым художник-северянин пользуется с таким исключительно тонким тактом.

Изучая формальные свойства рисунков северных народностей, мы легко замечаем, что все они могут быть распределены по группам, каждая из которых связывается с отдельной народностью и характеризуется только этой группе свойственным пониманием формы, композиции и материала. Только что была отмечена нами разница между орнаментальным стилем самоедов и живописно-пространственным охватом окружающего мира у тунгуса; можно было бы найти целые ряды признаков, характеризующие работы народностей северной части Сибири и народностей, живущих на сибирском востоке, — очень типичны свойства рисунков народов-рыболовов по сравнению с группами народов-зверобоев, охотников и т. д., — словом, в отношении разнообразия формальных приемов свойственных тем или иным народностям, мастерские Севфака дают чрезвычайно богатый материал, над классификацией которого стоило бы поработать; но

нас сейчас интересуют не особенности отдельных рисунков, или групп, а то, что в формальном отношении обще им всем, что делает их типичными образцами примитивного художественного творчества и тем самым ставит в ряды тех памятников миро-



Никитин, Гаврил. Ламут.

Карандаш.

вого искусства, которые сыграли такую решающую роль в перерождении формальных основ ренессансных традиций. Исследуя с этой стороны рисунки северян, мы находим в них все наиболее ценные для современной художественной культуры формальные свойства: цельность и единство изобразительной

поверхности, живописно - плоскостное понимание формы, свободную композицию и великое чувство качества материала.

Ренессанс, как известно, строил пространство в картине, пользуясь законом линейной перспективы; пространственный мир Ренессанса всегда формируется так, как если бы мы смотрели на все, что в картине изображается, сквозь окно; поэтому в условиях ренессансных традиций поверхность холста как бы прорывалась уходящею в глубь картины далью; такое нарушение цельности и единства изобразительной поверхности, в одних случаях большее в других меньшее, чрезвычайно типично для всей художественной культуры ренессансной Европы.

Примитив, как это вскользь и было отмечено выше, научил европейских художников иному пониманию пространства, и прежде всего научил ценить целостность и единство изобразительной поверхности.

В условиях современного понимания задач искусства, плоскость холста, стены или бумаги не должна быть нарушена никакими иллюзорными далями, она есть та условная плоская поверхность, на которую могут быть нанесены самые разнообразные формы, но которая в интересах единства художественного впечатления должна быть учтена, именно как плоскость. Этот принцип пространственного построения, непреложный для всего современного искусства, в полной мере выдерживается в рассматриваемых нами рисунках северян; никакого прорыва изобразительной поверхности, никаких пространственных иллюзий, обусловленных линейной перспективой—везде строго последовательное плоскостное построение, мир, развернутый на поверхности бумаги, ненарушимое единство и цельность художественного впечатления.

Я не буду здесь останавливаться на двух последующих из перечисленных выше формальных свой-

ствах разбираемых нами рисунков: на живописно-плоскостном понимании формы и на свободной, незамкнутой, как это типично для ренессансных картин, композиции; эти свойства в большей или меньшей степени обусловлены указанным принципом единства и цельности изобразительной поверхности, и поэтому



Беляев, Пантелеймон. Коряк.

Тушь.

внимательный читатель сам может проследить наличие их в рисунках. Мне представляется более существенным сделать несколько замечаний по вопросу о материале, в применении которого северяне обнаружили такое тонкое чутье и изумляющую нас виртуозность. Это тем более необходимо, что ценность работ художественных мастерских Севфака прежде всего в том, что работы эти главным образом

рисуночного характера, следовательно принадлежат к тому виду изобразительных искусств, который характеризуется, прежде всего, чувством материала; композиция, пространственное построение, трактовка формы — все это может быть заимствовано рисунком у живописи, только материал дает рисунку ту специфичность, которая делает его особым видом изобразительного творчества. И вот, касаясь этой стороны работ художников-северян, мы с величайшим удивлением замечаем, что в отношении чувства материала, мировая история искусств, пожалуй, не знает других образцов столь же высокого совершенства. Нас удивляет, при этом, совсем не то, что эти примитивные люди сумели использовать то или иное свойство карандаша, бумаги или пера, — этому найдется много аналогий в истории искусства — нас удивляет последовательность, с какой они организовали применение этих свойств. Что в карандаше скрыта чрезвычайно богатая живописная выразительность — это мы знаем, но мы не знали, что с помощью свинцового карандаша можно получить такую пушистую, или такую жесткую, такую колкую, или, наоборот, такую жирную и сочную поверхность; рассматривая некоторые рисунки северян, испытываешь такое чувство, как будто держишь в руках мех, иногда кажется, что касаешься хвойной ветки, или жесткой шерсти, или жирной кожи, в других случаях — как будто проводишь рукой по камню или по затвердевшему комку земли. Замечательно именно то, что всегда весь рисунок дает специфическое ощущение того или иного материала, как будто художник перенес на бумагу с помощью карандаша или пера самые свойства и качества меха, хвой, шерсти, жира и т. д.; никак лучше и не определишь эти рисунки, как только словами: пушистый, колкий, жирный. Вот эта цельность в ощущении материала,

последовательность, с какой материал выражен на всей изобразительной поверхности, наконец, острота и тонкость этого выражения — поистине изумительны; мы, действительно, затруднились бы подыскать в искусстве других народов и культур образцы, которые по своим фактурным качествам могли бы соперничать с этими рисунками; тем более, что по замыслу-то



Амуленка, Окочка. Удэ.

Тушь.

они так просты: вместо того, чтобы разнообразить поверхность контрастными фактурами, художник все подчинил одной фактуре, но внутри этой господствующей фактуры он выискал такие отношения, о каких не догадывались классические мастера рисунка. Свинцовый карандаш, который издревле считался относительно скудным по выразительности материалом, оказался необычайно богатым, открывающим беско-

нечные фактурные возможности. Сколько веселой иронии в том, что эти тайные свойства простого карандаша открыли не прославленные мастера Академий, а наивные люди нашего Севера!

Говоря о чувстве материала, столь богато выявленного в северных рисунках, нельзя умолчать о тональном ритме, присущем большинству этих рисунков (в особенности карандашных). Ритм вообще играет первостепенную роль в творчестве рассматриваемых нами художников; все композиционные построения развертываются у них на принципе острого асимметричного ритма; но совершенно особое значение этот ритм приобретает тогда, когда лежит в основе тональных отношений.

Заслуживает особого внимания тот факт, что художники-северяне, независимо от современного европейского искусства, создали свой живописный рисунок; живописности они достигли теми же средствами, что и современные европейские рисовальщики, т.-е. игрой тональных отношений, но в то время как большинство европейских художников строит эту игру на свободном, если так можно выразиться, стихийном противопоставлении тональных масс, художники-северяне кладут в основу этой игры излюбленный ими ритм; благодаря такому построению, рисунки их сохраняют при всей живописности, свой специфически рисуночный характер, они не кажутся нам однотонными воспроизведениями масляных или акварельных картин, какими подчас кажутся живописные рисунки современных европейских рисовальщиков; наоборот, все рисуночное — строгость построения, скупость средств выражения, плоскость, как неотъемлемое качество всякого рисунка, сознание того, что применяется материал, который не плавает, а чертит и граничит — словом, все, чем рисунок с формальной стороны отличается от живописи,

художниками-северянами бережно сохранено и там где можно, развито и подчеркнуто. Эти рисунки — не только высоко-художественные образцы рисовального искусства, но они имеют ценность, как произведения, в которых во всей чистоте выражены основные принципы рисуночного построения. Дело не в качестве отдельных работ, а в той высокой формальной культуре, которая свойственна им всем. Эта, именно, культура, не привитая никакой школой, но органически присущая людям, не подозревающим даже, что такое формальное в искусстве, и заставляет нас придавать этим рисункам большое историческое значение.

Если увлечение примитивным искусством, как это мы старались показать, сыграло решающую роль в перерождении основ Ренессансной формы вообще, если, при этом, живопись и скульптура пока более других искусств были затронуты революционизирующим влиянием примитива, то естественно ожидать, что при дальнейшем развитии примитивизма, рисунок, равно как и другие виды изобразительных искусств, будет также втянут в тот огромный процесс перерождения художественной культуры Европы, который начался с импрессионистов и не закончился еще и сейчас. Это тем более вероятно по отношению к рисунку, что за последние годы — у нас в особенности, — наблюдается отчетливая тенденция поднять рисунок до более самостоятельного значения, найти для него специфическую станковую форму, которая позволила бы поставить его на ряду с живописью, как особый вид изобразительного искусства. Такая тенденция, сама по себе, уже вносит новые принципы в построение современной рисуночной формы и революционизирует старые рисовальные традиции. Учитывая именно эти особенности в развитии современного рисунка и видя общий ход эволюции всего

современного искусства, мы неизбежно приходим к заключению, что европейский рисунок, вступая ныне в новую фазу своего существования, должен претерпеть глубокое изменение всех своих формальных основ. Будучи, может быть, более других видов изобразительного искусства, связан традициями Ренессанса, он позже других и разрывает эти традиции, чтобы найти новую для себя форму. Искание этой новой формы началось и оно неминуемо приведет европейский рисунок к тому общему для всего современного искусства источнику обновления, который мы называем примитивом и который дал уже европейской живописи и скульптуре такое неограниченное количество новых возможностей. У нас нет никаких оснований предполагать, что эти возможности не будут открыты и для рисунка. Скорее, наоборот, трудно допустить, чтобы рисунок был в этом отношении исключением и оказался бы незатронутым общим историческим процессом. А если так, если ему суждено пройти столь характерную для развития всего современного искусства стадию примитивизма, то естественно, что в этой стадии наибольшее влияние на него будут иметь такие произведения примитивного искусства, которые однородны ему по своей технике. Такими произведениями являются, прежде всего, рисунки северных народностей Сибири; им, мне думается, и принадлежит историческая роль: положить начало новым традициям в европейском рисунке.

И. Пунин.

РАБОТЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ СЕВФАКА.

Народы, населяющие советский Север, на протяжении трехсот с лишним лет являлись объектом колонизаторской деятельности сначала «Царства Московского», а затем «Российской Империи». Для колонизаторов, стоявших по своему культурному уровню немногим выше туземцев, мирное «сожительство» с туземным населением на первых порах было более выгодным, нежели простое истребление последнего. Необъятность же территории и слабая ее заселенность служили тому, что Московское государство, не имевшее достаточных ресурсов для эксплуатации полученных земель, оказалось заинтересованным в самом существовании туземцев—поставщиков чрезвычайно ценной тогда пушнины. Жестокое к «немирным», оно проявляло известные заботы о замиренных туземцах — «ясачных людях», позволяя им сохранять порою видимость самостоятельности, не вмешиваясь в сложившиеся веками обычаи и проявляя известную религиозную терпимость. Взимание «ясака»—налога пушниной являлось основой колонизационной политики Москвы в XVII веке. Как ни тяжел был этот налог, сколько мехов ни отбирали в свою пользу воеводы и чиновники, все же это было время относительного благополучия туземцев.

Начавший развиваться в XVIII веке в России капитализм должен был в ходе своего развития натолкнуться и на грандиозные естественные богат-

ства Севера. Выгоды, могущие произойти в результате разработки естественных богатств, разумеется, неизмеримо превышали выгоды от сбора ясака правительственными чиновниками и дограблывания туземцев купцами. Начинается развитие горной промышленности, строятся заводы, ввозится необходимая рабочая сила, развивается широкая колонизация Севера.

Туземцы больше не интересуют правительство— у них отбираются земли и промысловые угодья, и они предоставляются в ведение безудержно спаивающих их торговцев и тупых и невежественных миссионеров. Разумеется, прямым последствием этого явились голод, нищета и болезни и, как конечный результат — катастрофическое уменьшение народонаселения.

Как и всегда в таких случаях услужливые «ученые» и неученые, но зараженные классовыми предрассудками и неумеющие видеть истинной связи между явлениями, люди придумывали всяческие теории о «вырождении инородцев». Были и иные, культурные и честные люди, понимавшие от каких причин зависит пресловутое «вырождение» и не боявшиеся указывать на них царскому правительству. Так, С. А. Бутурлин в своем отчете министерству внутренних дел о довольственном положении Колымского края, написанном им в 1907 году, указывает, что «если бродячие инородцы действительно вымирают, то причины этого очевидны, временны и устранимы: причина та, что они столкнулись с цивилизацией, но цивилизацией исключительно в форме спирта, сифилиса и торгового обмана—и с государственной организацией, но исключительно в форме требования ясака. Поэтому и разумнее, и человечнее будет не пытаться надменно предсказывать приговоры Провидения племенам и народам, но просто оказать по-

сильную и в сущности несложную помощь племенам мирным, благородным и нередко выработавшим в себе до поразительной степени некоторые качества, могущие быть крайне полезными и высоко культурному государству» (Сборник статей «Советский Север».



Кимонко, Кандоли. Удэ.

Тушь.

С. А. Бутурлин—«Что такое Север, кто там живет и будущее мировое значение его»).

Но, разумеется, в рамках прежде существовавшего государственного порядка вырождение инородцев являлось хотя и печальным, но исторически неизбежным процессом. Только Октябрьская революция, раскрепостившая народы, входившие в состав бывшей «Российской Империи», прекратила эксплуатацию

северных народностей и дала им возможность развиваться наравне с другими трудящимися нашего Союза.

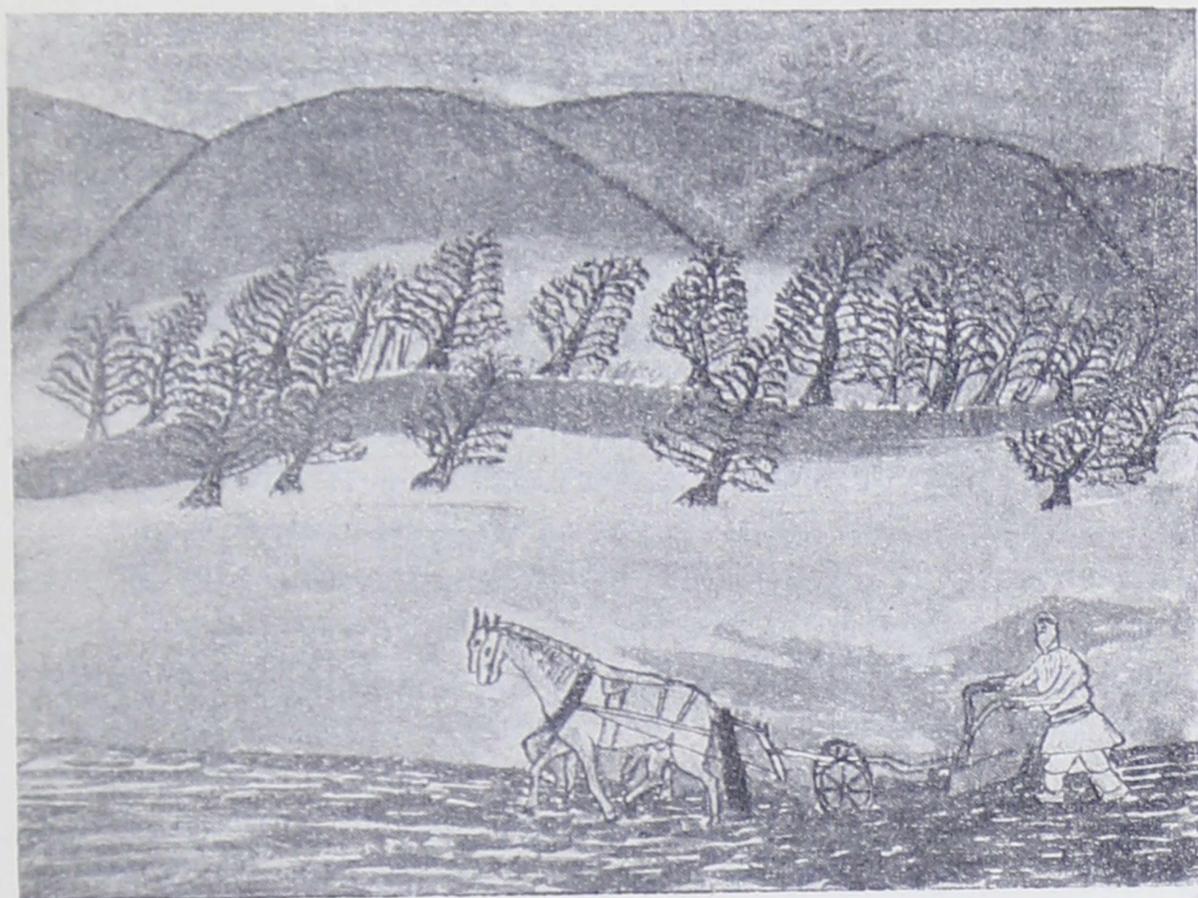
Годы гражданской войны и интервенции отодвинули дело советизации Севера на сравнительно долгий срок. Лишь в 1924 году при Президиуме ВЦИК учреждается Комитет содействия малым народностям Севера. Издаётся специальное «Временное Положение» об управлении народностей и племен Северных окраин СССР». Это Положение учитывает все особенности, сложившиеся столетиями у северных народов. Создаются родовые советы. Строятся школы, больницы, культбазы и т. д. И, наконец, в Ленинграде, при Институте Восточных Языков имени А. С. Енукидзе возникает единственное в своем роде учебное заведение—факультет северных народностей.

В 1929 году там обучалось 292 человека, представлявших собою 24 национальности наших северных и восточных окраин. Большинство наших читателей не знает, вероятно, даже названий этих народов. Вот некоторые из них: Коряки, Ительмены, Юкагиры, Кето, Гиляки, Гольды, Негидальцы, Ульча и т. д. и т. д. За несколько лет, из неграмотных, почти не говорящих по-русски людей Севфак должен подготовить педагогов, инструкторов промыслов, работников Соваппарата, словом ту советскую туземную интеллигенцию, в которой нуждается трудящееся население далекого Севера. Севфаковцы должны быть проводниками всех мероприятий коммунистической партии и советской власти среди туземного населения, носителями культуры и первыми строителями хозяйства туземцев.

В 1928 году на Севфаке было только три студента-партийца. В этом году их 16 человек. Комсомольцев в этом году 152 человека, в прошлом было 75.

Представители 24 народностей живут и учатся под одной крышей, и между ними почти не возникает недоразумений на национальной почве.

Своеобразие задач, стоящих перед Севфаком, необходимость из людей, зачастую живших до сих пор в условиях родового быта, выковать проводников мероприятий советской власти на Севере, привели к созданию особого учебного плана, сосредоточивающего в себе, по возможности, все необходимое



Жаргал, Салджак. Танна-тувинец.  Акварель, тушь.

для нормального развития слушателей. Таким образом, в число учебных дисциплин было введено и рисование ¹. Новизна дела плюс полнейшая неисследованность творческих возможностей, заложенных в студентах, привели на первых порах к попыткам учить

¹ Преподаватели рисования: П. И. Акишин, П. И. Соколов, Л. А. Месс.

севфаковца так, или почти так, как обучают в обычных художественных школах. В классе стояли натюрморты—геометрические фигуры, чайники, терки и т. д. Севфаковцы усердно рисовали их, постепенно совершенствуясь и набивая руку. Разумеется, при этой системе обучения свободное образное мышление, плоскостность и своеобразная формальность, от природы присущая большинству студентов, постепенно исчезали, уступая место школьному рисунку.

Однако, европейская условность изобразительности оказалась до такой степени чуждой им, что, выходя из класса, они забывали все полученные ими навыки и приносили домашние работы, в которых, хотя и в ослабленном виде, сказывались собственные им особенности восприятия. В истекшем учебном году, убедившись на опыте в бесполезности «прививки» севфаковцам нашей художественной культуры, мы попробовали количественно уменьшить срисовывание учебных объектов, попутно изменив их в сторону приближения к восприятию студентов. Домашние рисунки на темы родного быта, которые севфаковцы приносили в класс на протяжении предшествующих двух лет, доказали с совершенной неоспоримостью, что в данном случае мы имеем дело не с «детским рисунком» или пленяющей гурманов от искусства «дикостью», а с определенной системой изобразительного мышления, свойственной данным группам народностей.

Эту систему, являющуюся результатом определенных социальных и географических условий, закономерную и необходимую на данном этапе развития северных народностей, мы и приняли за основание при составлении новой учебной программы.

Искусство не всегда было таким, каким оно представляется человеку, воспитанному на картинной галерее Эрмитажа. Плоскостность и фризровая ком-

позиция (к слову сказать, дающая наибольшие возможности для развертывания повествования и применявшаяся в свое время египтянами) не есть плод технической неграмотности или «неумения», а является результатом особых задач, стоящих перед искусством данной эпохи.



Жаргал, Салджак. Танна-тувинец. Цветные карандаши, чернила.

Каждая эпоха имеет свою систему условных изобразительных приемов, в совокупности своей определяющих лицо, «стиль» данной эпохи. Чем эта эпоха дальше от нас, тем условность ее больше нами замечается, чем ближе, тем более искусство ее кажется нам «естественным».

Наша условность изобразительности со всеми присущими ей атрибутами, как то: линейной и воздушной перспективой, разрешением световых задач и иллюзионистической трактовкой предметов, воспринимается частью публики и художников, как единственно нужная, правильная и «естественная».

Разрешим же и малым народностям Севера воспринимать свою условность изобразительности, как единственно правильную и им нужную. Культуртрегерство никогда не доводило до добра, в равной степени как и миссионерская деятельность.

Изучив имевшиеся в нашем распоряжении домашние работы севфаковцев, мы увидели пути постепенного роста и развития слушателей. Одни, как, например, гольд Павел Ходжер, оказывались чрезвычайно податливыми к различным влияниям, начиная от лубков и рисунков в учебниках и кончая собранными в музеях картинами.

Рисунки их немногим отличаются от обычных натуралистических академических этюдов. Большинство же студентов при правильном руководстве со стороны преподавателей развивают имеющиеся у них изобразительные навыки, не сбиваясь на подражание тому третьему сорту натурализма, который процветает, к сожалению, у нас.

Результаты учебной работы этого года представлены на выставке 93-мя иллюстрациями к рассказам, написанным самими студентами. Иллюстрации эти делались в классе в последней трети учебного года. Профессиональная крепость этих работ, умение справиться с материалом настолько очевидны, что полагаю излишним описывать их достоинства. Замечу лишь, что качество явилось результатом правильного метода работы, правильного подхода к процессам искусства, а не индивидуальной одаренности.

Своеобразный язык форм, отношение к листу, способам его заполнения и к поверхности (фактуре) заставили нас с чрезвычайной осторожностью подойти к задачам классного рисования. В соответствии со сказанным выше, мы стремились уберечь студентов от копирования природы и утери того свободного



Б ю р б у, Ж а д о м б а. Танна-тувинец.

Акварель.

образного мышления, которое присуще народному искусству и лежит в основе всякой художественной деятельности. Мы стремились к тому, чтобы, не переводя севфаковца механически к усвоению нашей условности изобразительности, научить его контрольно, рационально и целеустремленно пользоваться тем арсеналом изобразительных средств, который ему свой-

ствен. Так, на подготовительном курсе мы избегали вводить в качестве учебных пособий предметы с полированными (блестящими) поверхностями и с сильно ракурсирующими плоскостями. Сами же предметы, по мере возможности, выбирались из числа бытующих на Севере. Как моменты, обогащающие и уточняющие восприятие, были введены материалы — дерево, ткань, рогожа, войлок, бумага и пр. И, наконец, в конце года мы получили возможность давать более сложные комбинации материалов — мех и кожу, мех и материю, и, наконец, мех и мех.

На первом курсе севфаковец знакомится с понятием рельефа, глубинности при сохранении общей плоскостности восприятия. В соответствии с этим, и выбор объектов рисования делается более свободным. Вводятся блестящие поверхности, усиливается глубинность предметов, цвет из самодовлеющего становится средством пространственной характеристики предмета.

Проверкой успешности учебной работы являются выставляемые нами иллюстрации. То, что в больших домашних рисунках было в эмбриональном и как бы бессознательном состоянии, дается в большинстве маленьких рисунков вполне сознательно. Рисующие обладают уже гораздо более богатым и разнообразным ассортиментом технических приемов и научились до известной степени находить в случайных и неопределенных явлениях природы обобщающие их признаки.

Работы учебного порядка, не представляющие художественной ценности, мы не выставляем, заинтересовавшиеся же этим искусством люди всегда могут видеть их на Севфаке. В выставленных же нами работах следует различать рисунки, сделанные дома и представляющие собою материал, характеризующий быт и культуру, а также и изобразительные возмож-

ности народов Севера и Востока, и классные работы, показывающие дальнейшее, уже контрольное и рациональное, развитие этих возможностей. К выставленным работам нельзя подходить, как к произведениям тех или иных художников. Автор почти всегда не самое существенное — в этом отличие этих работ от нашего,



Азнаметова, Шариван. Танна-тувинка. Синий и черный карандаши, чернила.

индивидуализированного и изощренного искусства, в котором мы сплошь и рядом влюбляемся не в изображенное, а в автора, со всеми его достоинствами и недостатками.

Эти же вещи, по существу, безымянны, как великолепные скульптуры средневековья, за которыми мы угадываем не одного какого-либо человека, а класс, общество, эпоху.

Впервые смотрящему выставляемые нами изображения может показаться, что они более или менее однородны; резких национальных отличий он не заметит. И действительно, общая до известной степени географическая среда и занятия (охота, рыболовство)¹ способствовали выработке особого восприятия, отличающегося от нашего.

В основе изображений лежит реализм первобытного охотника, ловца крупного зверя, ценящего и любящего материал, будь то шкура медведя или попавший к нему, в результате стыка двух культур, лист бумаги. Во всех случаях он исходит из материала, не поработав его, а лишь стремясь открыть его свойства и использовать в своих целях.

Вогул Вахрушев на клочке бумаги, тушью рисует медведя в лесу. Рисунок подчеркивает плоскостность, формат и даже своеобразную шершавость листа, перо и тушь ощущаются как материал — и в то же время, какая необычайная, несбыточная для нас пространственность! На клочке бумаги — пространственный масштаб всей Сибири. Вахрушев взят наудачу — все сказанное о нем, в большей или меньшей степени, относится и к остальным севфаковцам.

Вот в этом ощущении материала, в этой любви к нему и умении простейшими средствами создать впечатляющий образ и заключается, на наш взгляд, ценность и очарование искусства северных народностей. Национальные различия все же есть, и довольно значительные. Так, например, у самоедов, вогулов, остяков и вообще у народностей, имеющих дело с мехами, рисунки пушисты, фактура разнообразна и богата. Если же мы возьмем гольдов, рыболовов,

¹ Говоря о рисунках Севфака, я намеренно опускаю восточников, малочисленных и обучающихся по особым программам. Рисунки их, представленные на выставке, в сущности говоря, нуждаются в отдельном очерке.



11 Бекеров, Прокопий. Ительмен. «Портрет Калинина»

преимущественно имеющих дело с орнаментом на ткани, то увидим большую бедность фактуры и линейность и плоскостность изображения на ранних степенях развития, переходящую затем в склонность к перспективному иллюзионистическому рисунку. Абсолютно плоскостны рисунки Удэ, с необычайно сложным и с тонким узором ветвей и ювелирно-разработанными стволами деревьев. Восприятие восточников, в отличие от северников, более живописно. Почти во всех вещах можно проследить любовь к орнаментализации, — некоторые рисунки кажутся скорее проекциями на ковер, нежели самостоятельными и самодовлеющими произведениями. У них меньше простоты и непосредственности, и для того, чтобы правильно судить об их работах, надо знать те несомненно сложные и многочисленные влияния, которым они подвергались и состояние изобразительной культуры в тех областях и республиках, откуда они приехали.

В заключение хотелось бы указать, что преподавание рисования на Севфаке имеет специфические трудности, заключающиеся в невозможности подойти к слушателям с заранее готовым шаблоном и в необходимости создавать методику преподавания, приспособленную к тем особым задачам, выполнение которых лежит на обязанности Севфака. Преподаватель рисования, по необходимости, должен стать и этнографом, а в дальнейшем, в связи с развитием на Севфаке научно-промысловых кабинетов и постановкой вопроса о качестве туземной кустарной продукции, и человеком, знакомым с кустарными промыслами Севера.

В пятнадцатых числах ноября 1928 г. на Севфаке Л. В. И. был организован кружок лепки¹.

¹ Руководитель кружка лепки Л. А. Месс.

Учитывая опыт преподавания рисования, мы решили в основу работы кружка положить принцип самодеятельности.

Сведя роль руководителя до минимума, на первых порах мы стремились изгнать из кружковой работы все, могущее помешать свободе выражения и подменить пластическое чувство механическим знанием поверхностных признаков объекта изображения.

Как в выборе тем, так и в их трактовке участники кружка были совершенно свободны.

И тут обнаружилось, что в то время, как в рисунке основной темой являлся пейзаж (выраженный в большинстве работ настолько специфическими и острыми средствами, что может явиться искушение говорить о «пейзажном зрении» у северников, как мы говорим о «пейзажном зрении» художников конца XIX в.), — в скульптуре основной темой оказалась голова.

Человеческая фигура, животные и т. д. меньше интересовали работающих.

Следует отметить, что студенты, как правило, чувствуют материал-глину менее остро, чем карандаш. Этому, несомненно, способствует бесхарактерность и податливость самого материала.

Общее ощущение от работ заставляет думать, что истинным материалом для них должны были бы служить дерево или камень.

Основное — отсутствие «срисовывания», «муляжных» тенденций, столь распространенных в русской скульптуре, делает выставляемые работы чрезвычайно значительным и поучительным явлением нашей художественной жизни.

В работах довольно сильны натуралистические тенденции, но они нигде не нарушают целостности пластического

образа и не выходят за пределы художественного такта. Стоит проследить трактовку хотя бы уха, почти всегда воспринимаемого кружковцами как раковина, рельеф, в отличие от



Ходжер, Борис. Гольд.

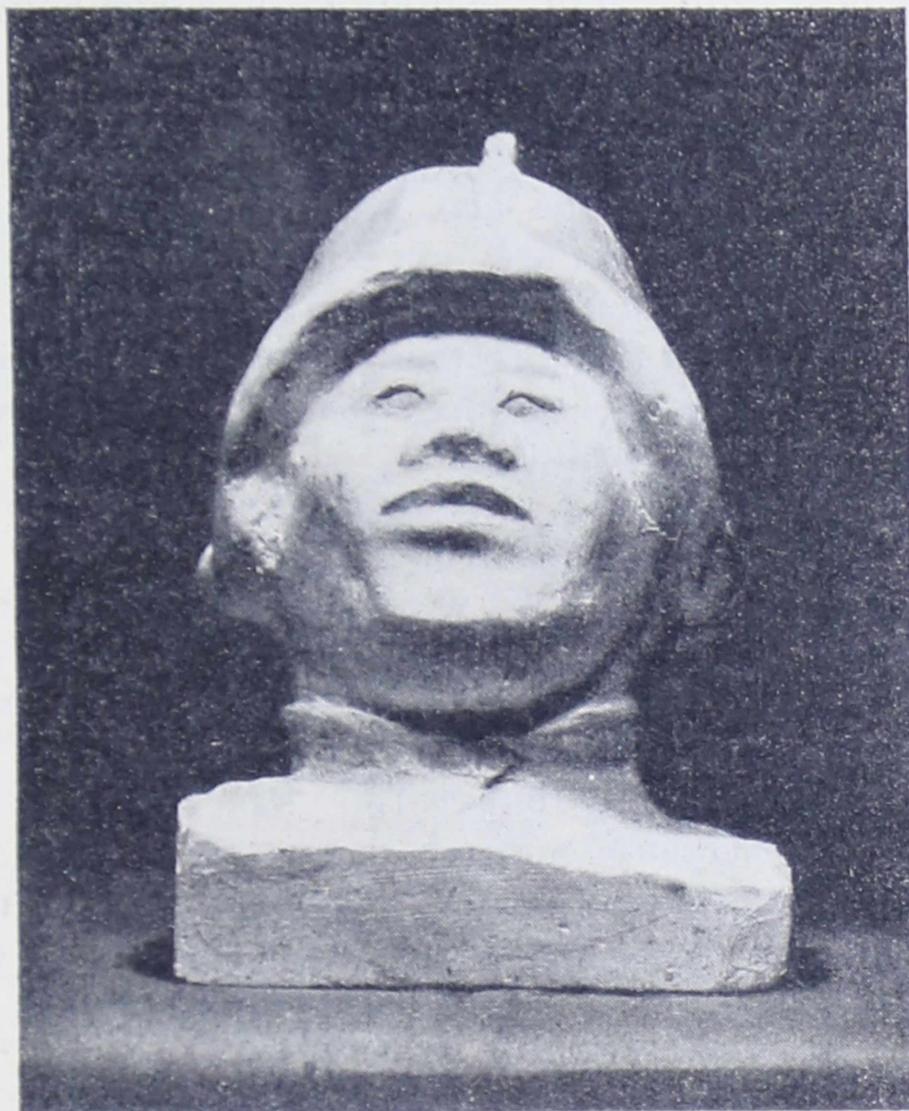
«Портрет гольдки».

наших скульпторов, делающих из уха ряд колбасок с дыркой посредине.

В основе восприятия кружковцев лежит плоскостно-пространственный способ видения, вещи строятся, как архи-

тектонические соотношения простых плоскостей в пространстве.

Нос нигде не остается «носом», с присущими ему функциями, как то: дышать, сморкаться, нюхать и т. д.



Ходжер, Борис. Гольд. «Портрет гольдки».

Из реальной, самодовлеющей и «абсолютной» формы он превращается в относительное средство выражения. Выпуклости лба и щек, расстановка глаз и ушей воспринимаются не предметно, а как язык пластики.

Вполне оценить тонкость и верность характеристики можно, разумеется, только при том условии, если смотрящий хотя бы отдаленно знаком с народностями, населяющими наш Север, и видел гольдов в шляпе и национальном костюме, наподобие сделанного Удинканом, или женщин, послуживших прообразом для головы Онинки.

Рассматривая выставленные вещи, следует иметь в виду крайнюю молодость кружка, малое количество и случайность подбора его участников. Через класс рисования проходят все студенты, и выставленные работы являются плодом трехлетних занятий.

Кружок лепки насчитывает всего 5 месяцев существования, причем цифра участников колебалась в пределах 8—12 человек.

Выставленные работы не блещут «техничностью» исполнения.

Но сквозь неумение, косноязычие впервые взявшегося за глину человека пробивается истинная пластическая мысль, скромная и ненавязчивая. Можно лишь предположить, какое богатство пластических форм остается нереализованным в стенах Севфака.

Своеобразие жизненных условий создает своеобразие формы; скромные обитатели северных окраин нашего Союза несут свою лепту в мировую сокровищницу художественной культуры.

Л. Месс.

СКУЛЬПТУРА СЕВФАКА.

Скульптура Севфака является интереснейшей страницей в той области искусства, которую определяют, как искусство формы. Необычно уже само происхождение этой скульптуры: она могла родиться только в интеллектуально-сознательной среде (портретные изображения не свойственны ни религиозным представлениям, ни социальным условиям той среды, из которой вышли севфаковцы), но корни ее глубоко опущены в неиссякаемое море пластических представлений, свойственных первобытным народам, памятники которых так внимательно собирают и западно-европейские и русские музеи, и которые оказали такое заметное влияние и на развитие современной скульптуры («примитивизм» в творчестве Майоля, Матвеева и др.).

Не являясь результатом творчества одной какой-либо народности, скульптура Севфака все же так объединена в своих основных принципах, что, пожалуй, правильнее будет говорить об отдельных струях одного общего потока, обусловленного непосредственным отношением к природе, чем о каких-либо разнородных, присущих той или другой национальности, пластических восприятиях и особых самобытных приемах воспроизведения этих восприятий.

Попробуем наметить наиболее характерные элементы скульптуры Севфака.

«Портрет отца» (рис. на обложке), работы гольда Богдана Ходжера, поражает лаконичностью своих форм: простыми, обобщенными линиями, без какого-либо намека на мелочную детализацию, дан круглый,

крепкий череп и удлиненное лицо; рукой подлинного скульптора из головы выжато все лишнее, «мясистое», и создана поразительная в своей простоте форма. К этому же направлению (упрощения, выявления лишь характерных особенностей природы) относится и выразительный бюст «В косоворотке» (рис. на стр. 55), с плоским «дощатым» лицом и высоко вздернутыми на голову ушами (работа 14-летнего ороча Савелия Намунки), поразительный бюст «В шляпе»¹ со вдавненным лицом и полными выпяченными губами (работа гольда Удинкина), «мрачный» бюст с низким лбом и нависшими надбровными дугами (работа гильяка Лонжеро) и мужской бюст с асимметричным лицом и черепом (работа ительмена Михаила Заева).

В бюстах этой группы особенно ярко отражаются технические приемы, свойственные обработке камня («Портрет отца») и дерева («В косоворотке»), обычные для скульптуры первобытных народов материалов.

Но рука скульптора Севфака может не только обтесывать и выжимать форму, но и с необычайной нежностью культивировать всякий линейный изгиб, умеет с поразительной силой придать лицу мягкость и трепетность, губам — едва зародившуюся улыбку; таковы изысканная «Гольдка» (рис. на стр. 50—51) и менее, правда, «лирический» женский бюст (работы гольда Бориса Ходжера).

В чисто художественном отношении, т. е. в аспекте скульптуры, как искусства формы, менее интересны бюсты «Знатный китаец» и «Гольдка» (работа гольда Александра Оники); в них, может быть, больше умения, но зато больше и рассудочности: они не поражают, ни необычностью своих концепций, ни своей жуткой убедительностью; в плоть и кровь облекаются уже существующие в природе формы, понятные и

¹ Такими приезжают в Ленинград будущие севфаковцы.



Намунка, Савелий. Ороч.

«Портрет».

не-художникам; отсюда — «натуральность» этих бюстов и четкость в них отдельных деталей (будь это части человеческого тела или одежды и головного убора); следующим шагом по этому пути было бы точное, фотографическое воспроизведение природы.

Художники Севфака не только не гонятся за индивидуальными особенностями изображаемого лица, но накладывают свои национальные и расовые черты на объекты иной типовой формации: у М. И. Калинина (горельеф работы ительмена Прокопия Бекерова, рис. на стр. 47), лицо стало широким и плоским, закруглились скулы, по-ительменовски сузился нос — скульптор творчески переработал данную ему фотографию, воспользовавшись ею только как формой для реализации своего пластического образа.

Указанные черты (всегда чуткое отношение к форме, внутренняя убедительность, типизация образа) присущи в той или иной степени всей выставленной скульптуре Севфака.

Прежде чем добраться до Музея, скульптура Севфака пережила много испытаний; наиболее прекрасна она была в своем первоначальном виде — в мягкой глине, с дымящейся от прикосновения к ней пальцев ее творцов поверхностью, поражавшая своей жизненной полнокровностью; но глина ссыхалась, трескалась и рассыпалась, из нее выветривалась жизнь; послушный гипс принял в свои формы еще теплые остатки; некоторые из них пытались подкрасить, чтобы приблизиться к тону камня, но, конечно, не раскрашенный гипс, а только камень и дерево, эти исконные материалы «первобытной» скульптуры, обусловившие и форму и фактуру скульптуры и нашей выставки, дадут возможность скульптуре Севфака заговорить своим подлинным языком.

Г. Преснов.

ИСКУССТВО НАРОДНОСТЕЙ СИБИРИ.

Наука об искусстве в процессе своего исторического развития прошла длинный путь. Одна из характерных особенностей этого процесса заключается в том, что, начав с произведений античного мира и постепенно поднимаясь к истокам культуры, наука об искусстве только в самое последнее время стала особо внимательно относиться к произведениям творчества, так называемых, отсталых народов и включать их в число полноправных объектов своего изучения. Этот процесс еще далеко не достиг своего полного развития, но появление все большего и большего количества работ, посвященных этому вопросу, говорит о том, что, наконец, последняя, мало исследованная область творчества человека будет завоевана наукой. Этнография туземных племен Сибири также, благодаря целому ряду особенностей своего развития, слишком мало уделяла внимания туземному творчеству. По тому же пути, естественно, шла иллюстративная и популярная литература. Эти обстоятельства и были причиной того, что интереснейшее искусство многоплеменной, многоязычной Сибири оставалось и остается до сих пор слишком мало известным не только широкой публике, но также художникам и искусствоведам.

В долгие зимние вечера при свете костра, жирника, лучины или топящегося камина, в конических и двускатных шалашах, палатках, землянках, войлочных кибитках и избушках безымянный художник-

народ облакал свои чувства, мысли и идеалы в формы поэм, песен, сказок, скульптуры, рисунка и орнамента. Он бережно сквозь века нес свои достижения, передавая их из поколения в поколение.

Вот почему одни его произведения так волнующе просты, лаконичны и, вместе с тем, предельно выразительны, другие поражают своей выработанностью и сложностью, подобной хрупкому механизму.

В этих, чисто объективных, особенностях и таится очарование туземного творчества — свежего и сильного, как первозданный мир. Вот почему, глядя на произведения туземного искусства, начинаешь чувствовать, что и там, в далеких бескрайних степях, лесах и тундрах бьется творческая мысль, бьется сердце первобытного художника, переживающего радости и муки творчества.

Племенной состав коренного населения Сибири необычайно пестр, необычайно многообразно и его творчество.

Ставя себе задачей дать сжатую характеристику основных моментов туземного изобразительного искусства и той среды, в которой оно выросло, мы сознательно опускаем целый ряд явлений, говорить о которых, к сожалению, не позволяют рамки данного очерка.

Туземное население Сибири, на основе лингвистических признаков, делится на пять основных групп: тунгусо-маньчжурская, турецкая, монгольская, угро-самоедская и палеоазиатская.

Если подойти к классификации туземного населения, положив в основу не язык, а изобразительное искусство, то картина получится в общих чертах та же самая. В дальнейшем, при рассмотрении творчества туземцев Сибири, мы и будем придерживаться группировки, основанной на его анализе.

Под именем тунгусо-манджур нужно понимать целый ряд племен, связанных близостью языка или происхождения. Эти племена, разбросанные на огромном пространстве, от Енисея до Великого океана и то Северного Ледовитого океана до Китайской и Монгольской границ нашего Союза, могут быть разбиты на две ветви—тунгусскую и манджурскую. К первой относятся: тунгусы (37.500 ч.)¹, долгане (650 ч.), ламуты (2.000 ч.), орочены (400 ч.), манегры (60 ч.), негидальцы (680 ч.) и самагиры (550 ч.); ко второй—гольды (5.300 ч.), ольчи (700 ч.), ороки (160 ч.), орочи (650 ч.) и удэ (1.350 ч.).

Нужно заметить, что племена тунгусской ветви являются лишь осколками, разошедшегося на огромное пространство одного тунгусского племени. На своих новых местах они потеряли связь друг с другом, подвергались иноплеменным влияниям и приобрели, в большей или меньшей мере, отличный от основного ядра культурный облик. Так, ламуты подверглись некоторому влиянию палеоазиатов, манегры впитали сложную культурную волну, идущую с юга, негидальцы, кроме влияния гольдов, испытали влияние гиляков, самагиры почти совершенно ассимилировались с гольдами, а долгане — с якутами. Последнее обстоятельство и заставляет выделять искусство манегров и долган в особые контактные группы, искусство негидальцев и самагиров относить к манжурской и, наконец, для ряда других племен отмечать большую или меньшую степень влияния соседей. Что касается племен, объединяемых термином манжурских племен, то там найдется целый

¹ Данные о численности племен приведены в округленных цифрах по переписи 1926 г., причем Сибирь понимается в географическом смысле.

ряд родовых групп, которые перекрывают племенные подразделения не только в пределах данной манджурской ветви, но и выходят за ее пределы. Работы последнего времени уже дают целый ряд веских данных о происхождении некоторых гольдских и др. родов от тунгусов, и нужно ожидать, что дальнейшие работы в этом направлении только усилят уверенность в сложности происхождения тех условных племенных группировок, которые мы имеем сейчас.

Исконное занятие обитателей тайги—тунгусов, орочен, ламутов, ороков—охота, оленеводство и отчасти рыболовство¹. Все остальные племена тунгусоманджурской группы, за исключением кочевых охотников удэ, оседлые или полуседлые рыболовы и охотники. У некоторых, под влиянием китайцев и русских, появились начатки земледелия и огородничества.

Социальная культура, в большей или меньшей степени, сохранила черты, вытекающие из древнего родового строя, а религия—анимистические представления и шаманизм.

Искусство перечисленных племен резко распадается на две группы. Первую, в которую войдут тунгусы, орочен и ламуты, мы назовем тунгусской; вторую, включающую гольдов, самагир, ольчей, ороков, орочей, негидальцев и удэ—манджурской. Племя манегров займет контактное место между севером и югом, а искусство долган явится промежуточным звеном между тунгусами и якутами.

¹ В настоящее время значительная часть тунгусов перешла к скотоводству и земледелию и вместе с новыми формами хозяйства восприняла от своих соседей (русские, буряты, якуты) и их культуру. Манегры, оставаясь охотниками, сменили оленя на лошадь.

Тунгусская группа.

Объектами творчества художника тунгусской группы, большей частью, являются одежда и предметы культа. Короткий легкий кафтан, плотно облегающий фигуру, нагрудник, пояс, унты, наголенники, шапка и рукавицы обильно украшаются бисером, вышиваются оленьим волосом и цветными нитками, инкрустируются кусочками меха, полосками кожи и материи различной окраски, покрываются плетениями из ремешков, аппликацией из кусочков цветной ткани и оловянными бляшками. Украшение носит чисто конструктивный характер. Все эти обрамления борта, подола, обшлагов и основных швов одежды, выпушки, кантики и пр. подчеркивают собой конструкцию вещи и создают богатейшую фактуру, не давая игры линий сложного орнаментального характера. Встречающиеся узоры сводятся к простейшим фигурам в виде кружков, зигзагов, эллипсов, фигур в виде ушной раковины и четырехконечных розеток. Особенно любим ритмический ряд, состоящий из, так называемых, «арок». Лишь на нагрудниках и бисерных сумочках изредка встречаются несколько более сложные фигуры. На последних большинство мотивов, вероятно, заимствовано от якутов.

Такой же простой и конструктивный характер носит резьба на костяных предметах (ударники для бубна, луки седел, пороховницы, ножны и пр.). Это прямые линии, ряды мелких кружков и полукружков, зигзаги, которые группируются в фигуры треугольников, квадратов или вытягиваются в линию. Еще более проста гравировка и инкрустация по металлу.

Реалистические изображения животных на предметах обихода встречаются редко, немного более распространена бытовая скульптура (костяные мерки,

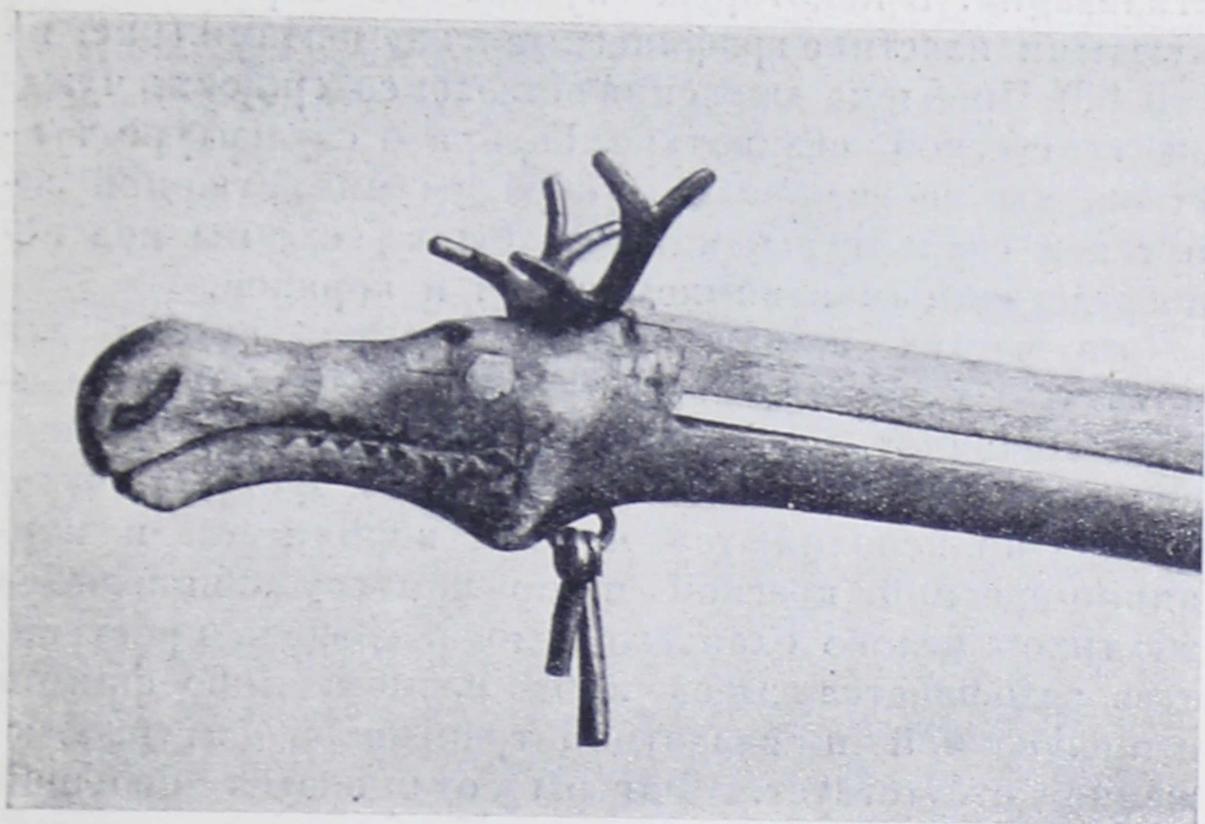
блесна). Но часто можно встретить эти оба вида искусства среди культовых предметов.

Бесчисленные железные привески шаманских костюмов в виде птиц, животных, рыб, ящериц и различных фантастических существ поражают меткостью своей характеристики. Художественное мировосприятие, которое рождает подобные произведения, можно было бы назвать синтетическим реализмом. Некоторые из подобных привесок — чистый силуэт, т. е. стоят на грани между скульптурой и рисунком, другие, сохраняя плоскостный характер, стремятся показать трехмерность предмета. Часто эти оба момента совмещаются в неожиданных комбинациях (фигуры птиц на шаманских костюмах и бубнах). В таких произведениях (круг их очень ограничен) синтетический реализм начинает сменяться синтетическим стилизмом¹. Наконец третья разновидность привесок отличается предельной лаконичностью в передаче реальных фигур (схематизм). Главным образом это касается изображения человека.

¹ Под терминами стилизм, стилизация в настоящей статье понимается такое отношение к форме, которое преимущественно оценивает последнюю не как средство для передачи особенностей изображаемого объекта, а как самодовлеющую ценность.

На первых ступенях развития процесса стилизации, которому может предшествовать и натурализм, и реализм, и схематизм, форма играет еще большую роль, как воспроизводящий фактор. Она выделяет и подчеркивает характерные черты изображаемого объекта. Поскольку новая интерпретация мало связана с подражанием и логикой реальности, приобретает целый ряд приемов, которые позволяют создавать изумительные по выразительности произведения. Постепенно, в процессе эволюции, момент воспроизведения отходит на задний план, а чисто формальные искания приобретают главенствующее значение. Ярким примером таких исканий может служить орнаментика гольдов, остяков, казаков и других племен. Аналогичное явление наблюдается и в скульптуре. Ср. рис. на стр. 93 и 71.

Костяная и металлическая аппликация носит характер барельефа. Обычным мотивом является изображение ящерицы. В изображении некоторых духов (оленя, человека) применяется иногда своеобразный прием, где для объемной трактовки используется листовое железо.



Голова лося на конце шаманской трости (дерево), $\frac{1}{2}$ н. в.
Орогены, р. Нерча

Мелкая деревянная религиозная скульптура отчасти сохраняет плоскостный характер, частью пытается подойти к передаче полного объема. Если здесь можно еще найти произведения, в которых художник стремился подойти к передаче реалистически обобщенной формы (синтетический реализм), и в единичных случаях это ему давалось весьма удачно, то в крупной скульптуре эта задача им не ставилась. В этих произ-

ведениях едва удается узнать изображенный объект (животное, человек и пр.), и художественная форма, как таковая, меньше всего занимает художника (схематизм).

Кроме того, нужно указать на ряд немногочисленных мелких скульптурных произведений, где обобщенная реалистическая форма становится на путь стилизации. В некоторых случаях она сопровождается чуждыми пластике графическими элементами (рис. на стр. 63). Проблема движения осталась совершенно чуждой тунгусской скульптуре. Говоря о скульптуре тунгусов, мы не включали те образцы миниатюрной ламутской скульптуры, которые были созданы под непосредственным влиянием чукоч и коряков.

На частях шаманского облачения, сумках для ритуальных принадлежностей и ровдужных шаманских ковриках изображаются целые стада оленей, ползущих фантастических существ и фигурки человека. Они исполняются черной, коричневой и кирпично-красной краской и по контуру обшиваются жгутиком белого оленьего волоса. Задача пространства разрешается здесь либо планом, либо фризом с профильной и силуэтной трактовкой фигур. Движение отсутствует. Фигуры отличаются большой схематичностью (схематизм). Изображение оленей, преследуемых собаками (рис. на стр. 65), вырезанные на доске от футляра для шаманского бубна, по своей исключительной динамике и экспрессии резко выделяется из серии религиозных рисунков.

Имеющиеся в нашем распоряжении ламутские бытовые рисунки (карандаш), собранные на Камчатке, убеждают в том, что движение особенно любимая ламутами тема. Что касается тунгусского бытового рисунка, то немногочисленность материала не позволяет сделать определенного заключения по данному вопросу.

Говоря о колористических особенностях, нужно отметить, что племена тунгусской художественной группы с большим вкусом сумели соединить яркие, красочные фабричные материалы (сукно, бумажные ткани, бисер, нитки) с притушенной гаммой мехов, ровдуги, кожи и красками своего приготовления (черной, ржаво-красной, оливково-коричневой и др.). С большим вкусом они использовали естественную белую краску—олений волос.

Искусство рассматриваемой группы в различных местах своей территории отличается некоторыми особенностями, которые сводятся, главным образом,



Олени, преследуемые собаками (резьба по дереву), $\frac{1}{5}$ н. в.
Ламуты, р. Анадырь.

к тональной гамме, наличию тех или иных орнаментальных фигур и технических приемов. На основании этих особенностей, можно разделить искусство племен тунгусской группы на три подгруппы: западную (приенисейские тунгусы), центральную (Я. А. С. С. Р.) и восточную (сев.-восточные тунгусы и ламуты). Искусству орочен сейчас еще не может быть отведено определенное место в этой схеме, так как оно слишком мало известно. Можно лишь говорить, что оно носит тунгусский характер, с некоторым незначительным южным влиянием.

Долгане, сохранив кое-где костюм тунгусского покроя и конструкцию его украшения, дали совсем другую тональную гамму, введя яркие сукна (красное

и зеленое) и яркий бисер различных цветов в особенно звучных сочетаниях. Они значительно более богаты орнаментальными мотивами, к тому же, более сложными, чем тунгусы. Большая часть их может быть приписана якутскому влиянию.

Искусство манегров, сохранив черты тунгусской художественной культуры, окунулось в сложную волну, идущую с юга, в которой перемешались элементы китайского, маньчжурского и буддийского художественного мира.

М а н д ж у р с к а я г р у п п а.

Подобно своим северным сородичам, маньчжурские племена Приамурья создали целостную художественную культуру. Эта культура, однако, носит совершенно иной облик, чем тунгусская. Сложная, красочно-яркая орнаментальная система, более развитый религиозный рисунок, обилие и особый стиль деревянной скульптуры, вот те черты, которые отличают это искусство.

При желании понять эту глубокую разницу в искусстве двух родственных ветвей, нужно не забывать, что искусство маньчжурских племен несомненно стояло в большой зависимости от художественной культуры собственно маньчжур и, что последняя выросла в условиях иной социально-политической среды, чем искусство тунгусов.

Орнаментика пропитала собой весь быт, но первое место среди орнаментируемых предметов принадлежит одежде и берестяным изделиям. Халаты, шапки, наушники, рукавицы, нарукавники, обувь, чулки и наголенники покрываются удивительно яркой и сочной орнаментацией. Подобными же узорами украшаются одеяла, постели, подушки, кисеты и проч. Особенно пышно орнаментируются спины женских нарядных и специальных свадебных и похоронных халатов.

Приходится удивляться, с каким искусством женщины создают сложнейшие и удивительные по композиционной стройности узоры. Предварительно, из тонкого листика бересты изготавливается трафарет. Набросок делается ногтем большого пальца, который является как бы одной ножкой циркуля, а первый или второй сустав указательного пальца другой, неподвижной ножкой. Листик бересты складывается в 2, 4, 8 и более раз, в зависимости, от желания получить двустороннюю или четырехстороннюю и пр. симметрию, или ритмически повторяющийся ряд. Когда трафарет готов, его накладывают на украшаемую поверхность, и с помощью затупленного на конце ножа (иногда подогретого) переводят узор на материал (береста, рыба кожа, материя и пр.). Ткань предварительно намазывается мучным клейстером и, когда совершенно высохнет, она легко сохраняет продавленный контур и делается годной для вырезания и удобной для вышивки, так как не мнется и не сечется. По полученному контуру и производится вышивка самыми разнообразными швами, среди которых наиболее распространена гладь, где подкладкой служит полоска выделанной рыбьей кожи, наклеиваемой на контур, и тамбурные швы. Эти же швы употребляются для укрепления ажурной аппликации. Очень часто аппликация составляется из материи различных цветов и под прорезы подкладываются также цветные кусочки. В результате этого создается удивительно декоративная вещь, выполненная с большим техническим мастерством.

Орнаментация на рыбьих халатах представляет собой также аппликацию из окрашенной в красный или синий цвета рыбьей кожи, сначала наклеенной, а затем нашитой на особые клейма из того же материала, которые в свою очередь нашиваются на халат. Распространены узоры, рисованные красками (без

вырезания). Материалом служит та же рыба кожа (халаты, обувь и пр.). Тональная гамма в работах из материи (одежда, постели, подушки, одеяла и пр.) состоит из самых разнообразных ярких цветов.

Из других способов орнаментации любопытен способ нанесения узора из рельефных линий, на носках обуви, трутницах, ножнах и других изделиях из кожи. Такой узор делается на мокрой коже костяным инструментом или ножом и затем прошивается ниткой с целью сохранить полученный рельеф.

Не менее богаты по разнообразию мотивов и техническим приемам берестяные изделия. Это коробки для хранения нарядной одежды, различной домашней мелочи, сухих продуктов, листового табаку, дверные завесы, веера, шляпы и проч. Наиболее распространен способ снятия с помощью ножа верхнего окрашенного слоя бересты с целью получить фон или самый рисунок. Окраска ее производится смесью копоти (с котла) и слюны, обильно выделяющейся при жевании сухой икры. Эта краска удивительно прочна и дает бархатистую полуматовую поверхность. Часто вместо черной расцветки фона и орнамента употребляют краски различных цветов. Преобладают пурпуровая, голубая и синяя, а у верхне-уссурийских гольдов и удэ, кроме того, встречается зеленая, фиолетовая и кирпично-красная.

Из других технических приемов можно указать накладной узор, рисунок тисненной, часто окрашиваемой, линией и, наконец, заполнение фона вдавлениями из ряда мелких коротких штрихов или точек. Штампование встречается очень редко.

Необычайно разнообразная орнаментация всех выше перечисленных предметов характеризуется свободой и легкостью изгибов (прямолинейные мотивы распространены значительно меньше). Композиция

отличается удивительной выработанностью и предпочтением двусторонней симметрии, и ритмического ряда, а колорит—сложностью и сочностью цветовой гаммы. Животные, фантастические существа, птицы,



Женский халат из рыбьей кожи. Гольды.

рыбы, лягушки, ящерицы, змеи, насекомые, бабочки, изображения деревьев, цветов и проч. составляют сюжетную сторону орнаментики. Большинство мотивов, однако, носит чисто геометрический характер и лишь при внимательном анализе обнаруживает свое

происхождение от реальных форм. Чаще всего такими прототипами являлись птицы, деревья, рыбы и драконы.

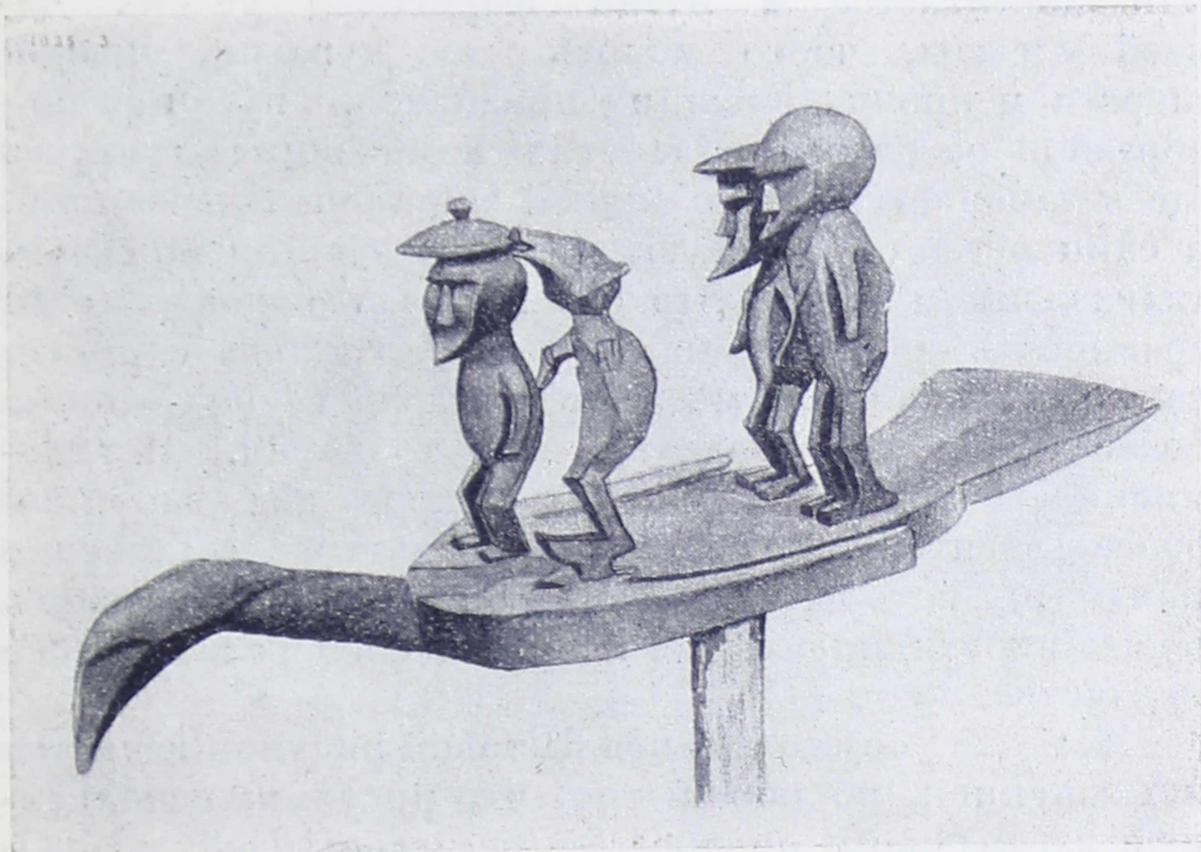
Нужно отметить, что многие мотивы—результат влияния китайской художественной культуры, но эта культура не была пассивно воспринята, а прошла сквозь призму своего художественного мировосприятия и, таким образом, спаялась в области орнаментики с национальными достижениями.

До сих пор мы рассматривали исключительно женскую орнаментiku. Орнамент мужской значительно отличается и по технике и по стилю. Это резьба по дереву, изредка по кости. Он применяется для украшения ложек, коробок, охотничьих и рыболовных принадлежностей, лодок, наличников дверей, окон, столбов и балок жилища и хозяйственных построек, надгробных и культовых сооружений и ритуальной посуды. Основной мотив—переплетающиеся ленты. Характер географического распространения, а именно постепенная потеря специфических особенностей по мере удаления вверх и в стороны от устья Амура и Сахалина и параллельное приобретение черт, свойственных женской орнаментике, указывают, что творцом его были гиляки, т. е. народность иной этнической группы.

Инкрустация по металлу (копья) медью, латунию и серебром также мужское занятие, и больше всего распространена у гиляков.

Реалистический рисунок, исполняемый красками и тушью или вдавленной линией (по бересте), носит почти исключительно религиозный характер. Его можно встретить на частях шаманского облачения: халате, кофте, юбке, унтах, наголенниках, нагруднике, поясе, шапке, рукавицах, на берестяных футлярах для бубнов (редко на самих бубнах), ударниках для них, коробках для шаманских принадлежностей, на своеобразных иконах из материи или бумаги

и надгробных сооружениях. Тут мы встречаемся с изображениями духов в виде людей, всадников на лошадях, тигров, медведей, коз, змей, ящериц, лягушек, птиц, оводов, бабочек, пауков и фантастических существ. Часто встречаются также солнце, луна, звезды, деревья с сидящими на них птицами, изображения ритуальных предметов и проч.



Деревянные изображения духов с шаманского дерева Тун.
1/9 н. в. Удэ, р. Кусун (рис. с экспоната Хабаровского Музея).

В этих рисунках отражается существенная часть миросозерцания манджурских племен. С точки зрения художественной формы они резко отличаются от религиозных рисунков тунгусской группы, не говоря уже о бытовых.

Общим остается то, что эти рисунки так же, как и религиозные тунгусские, не знают линейной пер-

спективы, не дают объема предметов, очень редко воспроизводят движение. Подобно тунгусским, они пользуются иногда фризовой композицией и дают исключительно профильное или плановое изображение животных, а человека изображают в фас и профиль. Сложных ракурсов никогда не встречается. Существенно новое это — замена синтеза анализом, выражающаяся в детализации объекта изображения. Это достигается и путем вырисовки мелких частей одежды, часто вплоть до пуговиц, чешуи, шерсти и прочих внешних признаков, и путем разнообразной расцветки. Плановая композиция тунгусов здесь заменяется композицией орнаментализованной, и сами объекты трактуются в определенно орнаментализованном виде. Это своего рода барокко, если сравнивать рисунки манджурской группы с рисунками тунгусов, в массе удержавших несомненно более древние изобразительные традиции. Нет сомнения, что этот рисунок вырос под влиянием более развитой художественной культуры, собственно манджур, которые, в свою очередь, не остались чуждыми влиянию Китая и буддийского религиозного искусства.

Мы уже упоминали, что бытовой рисунок является исключением, но любопытно, что рисунки, исполненные карандашом по просьбе исследователей на свободные или заданные темы, носят те же особенности, которые присущи религиозному рисунку и орнаменту.

Необычайное разнообразие религиозной скульптуры заставляет остановиться только на самых существенных ее особенностях, отчетливо выкристаллизовавшихся в крепкую традицию.

Изображения антропо- и зооморфных духов, покровителей семьи, хозяев огня, жилища, помощников в промысле и рыбной ловле, делителей и носителей

болезней, помощников шаманов и пр. делаются, главным образом, из дерева. Употребляется также железо, медь, свинец, олово, серебро, проволока, трава, кожа животных и рыб и целый ряд дополнительных материалов (ткани, бисер, бусы, перья и проч.).

Скульптура удэ, стоящая в некоторых отношениях особняком, дала наиболее совершенные образцы того восприятия синтетической отвлеченной художе-



Деревянная коробка (резьба), 1/7 н. в. Гиляки. Сахалин.

ственной формы (синтетический стилизм), которое является характерной особенностью скульптуры маньчжурской группы. Удэ осознали ее самостоятельное значение и создали высоко художественные произведения (рис. на стр. 71). При сравнении скульптуры тунгусской и маньчжурской групп, прежде всего, бросается в глаза совершенно различное отношение к форме. Скульптора маньчжурской группы прежде

всего интересует вопрос «как», что для большинства скульптурных произведений тунгусов совершенно несущественно. Лишь в некоторых образцах мелкой скульптуры (железные изображения птиц на шаманских костюмах и бубнах, головы лося на шаманских тростях и пр.) тунгус становится на ту же точку зрения (синтетический стилизм). В остальной массе его скульптура отличается схематизмом, только в редких случаях, приближаясь к реально-синтетической передаче формы. Общее для тунгусов и манджур отсутствие передачи движения.

При рассмотрении рисунка, орнамента и скульптуры манджурских племен напрашивается мысль, что эти различные виды искусства связывает одна и та же художественная интерпретация, независимо от того, что они оперируют различными категориями—двухмерным и трехмерным пространством. И орнаментика, и рисунок, и скульптура строятся на основе отвлеченной, стилизованной формы.

Архитектурные способности манджурских племен проявились в сооружении надгробных памятников. Особенно интересны домикообразные сооружения с большим количеством архитектурных деталей (коньки, гребни и пр.), орнаментированных резьбой, резными и рисованными краской узорами и изображениями зверей, птиц и пр. Наилучшие образцы такого рода гробниц мы имеем у гиляков и их соседей, ольчей.

Говоря об искусстве гиляков, мы должны отметить совершенно особый вид сложной ленточной орнаментации. Это резьба по дереву (части жилищ и построек, надгробные сооружения, ритуальная посуда, коробки, ложки, блюда и пр.) и на поделках из кости. Эта орнаментация (рис. на стр. 73), как мы уже упоминали, специфически гиляцкая. В остальном их искусство подпало влиянию манджурских племен. Даже

в религиозной скульптуре, в общем несколько своеобразной, мы наблюдаем такое же отношение к художественной форме, как у гольдов, удэ и др. племен той же группы. Эти обстоятельства и позволяют рассматривать искусство гиляков именно здесь, а не с искусством палеоазиатских племен.

Турецкая группа.

В турецкую группу входит еще большее число отдельных племен, чем в тунгусо-маньчжурскую. Самые восточные—якуты (240.000 ч.); центральным местом их обитания является бассейн р. Лены. В районе Верхнеудинска обитают карагасы (2.825 ч.). В соседстве с ними танну-тувинцы (230 ч.), главная масса которых образует за пределами Союза Танну-Тувинскую Народную Республику. Далее на запад, в системе Енисея, Абакана и Чулыма расселился целый ряд отдельных племен, получивших в недавнее время официальное название хакасс: качинцы, кизильцы, бельтиры, сагайцы и кайбалы. Их общая численность—45.500 ч. Каждая из этих народностей, в настоящее время мало чем отличающихся одна от другой, обязана своим происхождением различным этническим элементам, среди которых, вероятно, были енисейцы, самоеды, киргизы, телеуты, тобольские татары и др. Далее на запад, в системе Кузнецкого Алатау и Алтая—новый комплекс турецких племен, общей численностью 65.000 чел. Здесь живут шорцы, томско-кузнецкие татары, лебединцы, кумандинцы, черневые татары, теленгеты, телеуты и алтайцы. Они также образовались в результате слияния турецких, монгольских, самоедских и, может быть, палеоазиатских элементов. Еще западнее обитают казаки. Они образуют Казакскую А. С. С. Р., которая простирается далеко за пределы Сибири. Общее число казаков 4.000.000 человек.

(В Сибири 58.000 ч.). Наконец нужно указать на отдельные группы сибирских татар, общей численностью 290.000 ч.

Казакское хозяйство находится в процессе перехода от чисто кочевого скотоводческого быта к быту оседлому. В настоящее время имеются группы скотоводов, кочующих круглый год по огромным степям Казакстана, группы полuosедлых, и, наконец, совершенно оседлые, перешедшие к земледелию. Сибирские татары — оседлые земледельцы.

Для большинства остальных турецких племен характерно оседлое или полuosедлое скотоводческое хозяйство (карагасы и часть тувинцев — кочевые охотники-оленоводы), к которому в большей или меньшей степени присоединяется земледелие, иногда очень примитивных форм. Охота играет подсобную роль и лишь для немногих отдельных племен или части их является главным средством к существованию.

Хотя турецкие племена сохранили многие черты родового быта, однако, наиболее крупные из них, как, например, якуты, казаки и тувинцы, по сравнению с тунгусо-манджурами, сделали большой шаг по пути к созданию новых социально-политических форм. Скотоводство, создавшее возможность накопления богатств и породившее развитие торговли, создало базу для развития товарного хозяйства и индивидуальной власти.

За исключением казаков, принявших магометанство, части якутов и алтайских турок — христианство и, наконец, большей части тувинцев, принявших ламаизм, — турецкие племена сохранили анимистические представления и институт шаманства. Как особая религиозная секта на Алтае существует еще бурханнизм.

Творчество турецких племен Сибири обладает многими общими чертами, которые и позволяют объеди-

нить их искусство в одну художественную группу. Только одни тувинцы, подвергшиеся сильному влиянию соседей, монголов и китайцев, и пропитавшиеся вкусами ламайского религиозного творчества, сохранили так мало черт турецкой художественной культуры, что их искусство должно быть выделено в особую группу, которой мы могли бы дать условное название монголо-китайской. С другой стороны, монгольская народность—буряты—в своем искусстве соединила, как чисто турецкие элементы, так и элементы монгольской и ламайской художественной культуры. Эта двойственность заставляет выделять искусство бурятов в особую контактную турецко-монгольскую художественную группу.

Бурятская народность, насчитывающая 237.300 человек, объединена в настоящее время в Бурято-Монгольскую Республику. Это кочевые и полуседлые скотоводы и земледельцы. Большая часть ламаисты, меньшая—шаманисты. Что касается социально-политических форм, то о них можно сказать то же, что мы говорим о казаках, якутах и тувинцах.

Искусство казаков одно из наиболее развитых в турецкой группе. Орнаментация—это та стихия, которая проникла буквально во все поры казакской жизни. Нарядные одежды вышиваются золотыми, серебряными и цветными нитками. Части жилища и его обстановка и др. кошемные вещи, как, например, покровы кибитки, ковры, футляры сундуков, а также свадебные попоны верблюдов, вьючные сумы покрываются яркими узорами. Внутри кибитки во всех направлениях протягиваются тканые цветные пояса, укрепляющие крышу, а решетчатые стены опоясываются узорными цыновками из чия. Деревянные створки и косяки дверей, подставки для кумыса, сундуки, кровати, музыкальные инструменты, седла и надгробные памятники из белого известняка украшаются

сложной резьбой. На долю «серебренников» выпали работы по изготовлению обильных женских украшений и верхового набора (стремена, пряжки, концовки).

Орнаментация кошм производится несколькими способами: аппликацией из материи, вваливанием в полуготовую кошму шерсти другого цвета, простегиванием и инкрустацией. Инкрустация производится следующим образом: два куска кошмы различного цвета (обычно коричневый и белый) накладывают один на другой и вырезают нужные узоры, затем коричневые узоры вшивают в соответствующие места белого войлока, а белые узоры в соответствующие места коричневого. Также экономен способ аппликации. Фоновые вырезки материи часто имеют почти совершенно одинаковый узор с самим орнаментом и используются в качестве такового. В аппликации больших кошменных вещей преобладает красная материя, реже употребляется синяя, в мелких же вещах встречаются самые разнообразные цвета. Простегивание (футляры для сундуков, дверная завеса, сумы) дает рельефное изменение плоскости. Во всех вещах, изготовляемых перечисленными способами, за исключением простегивания, где господствуют чистые спиральные и меандровые мотивы, преобладают многочисленные, подчас весьма сложные, вариации мотива «крестовины» с волютами, которые при ближайшем рассмотрении обнаруживают свое происхождение от древнейшего мотива дерева с птицами. На мелких кошменных вещах, помимо этого, часто встречаются растительные, сильно стилизованные, узоры.

При тканье полос употребляются три технических приема. Узор создается нитями утка, нитями основы и, наконец, наиболее кропотливый способ, дающий ворсовую ковровую поверхность, состоит в завязывании на нитях основы петель, обрезанные концы которых и создают ворс. Техника плетения цыновок

состоит в обматывании сухого стебля чия шерстинками, образующими вдоль него цветные пояски. Обматывание ведется с таким расчетом, чтобы в результате соединения стеблей получить нужный рисунок. Квадраты и ромбы с крючками составляют главный мотив этой орнаментации.

Резьба резко делится на два типа: чисто геометрическую — прямолинейную и растительную. Технически простейший вид — контурная резьба. Значительно более сложны: трехгранно-выемчатая, барельефная и плоская (фон и орнамент находятся в двух параллельных друг другу плоскостях).

В надгробных памятниках, представляющих собой квадратные в сечении столбы высотой до 2 и более метров, применяется чаще всего последний прием, усложняемый еще многоцветной раскраской. В данном случае, как при исполнении всяких более или менее сложных мотивов, предварительно изготавливаются бумажные или кожаные трафареты.

Одной из характерных особенностей казакской орнаментики нужно считать постоянную тенденцию к сохранению равенства площадей фона и орнамента, а иногда и полную их тождественность. В композиции отдается предпочтение симметрии по вертикальной оси и ритмическому ряду. Наконец, цветовая гамма, ограничивающаяся в изделиях из войлока и дерева немногими тонами, в вышивке и ткани состоит из целого потока теплых, ярких и сочных красок. Сюжетом орнаментики являются сильно стилизованные растительные мотивы, достигшие полной геометризации в виде многочисленных вариаций «крестовины», и самостоятельные геометрические построения. Основная стихия — гнутый орнамент, прямолинейные мотивы — скорее результат влияния материала и техники.

Очень интересный рисунок можно встретить иногда на бытовых предметах и стенах мавзолеев.

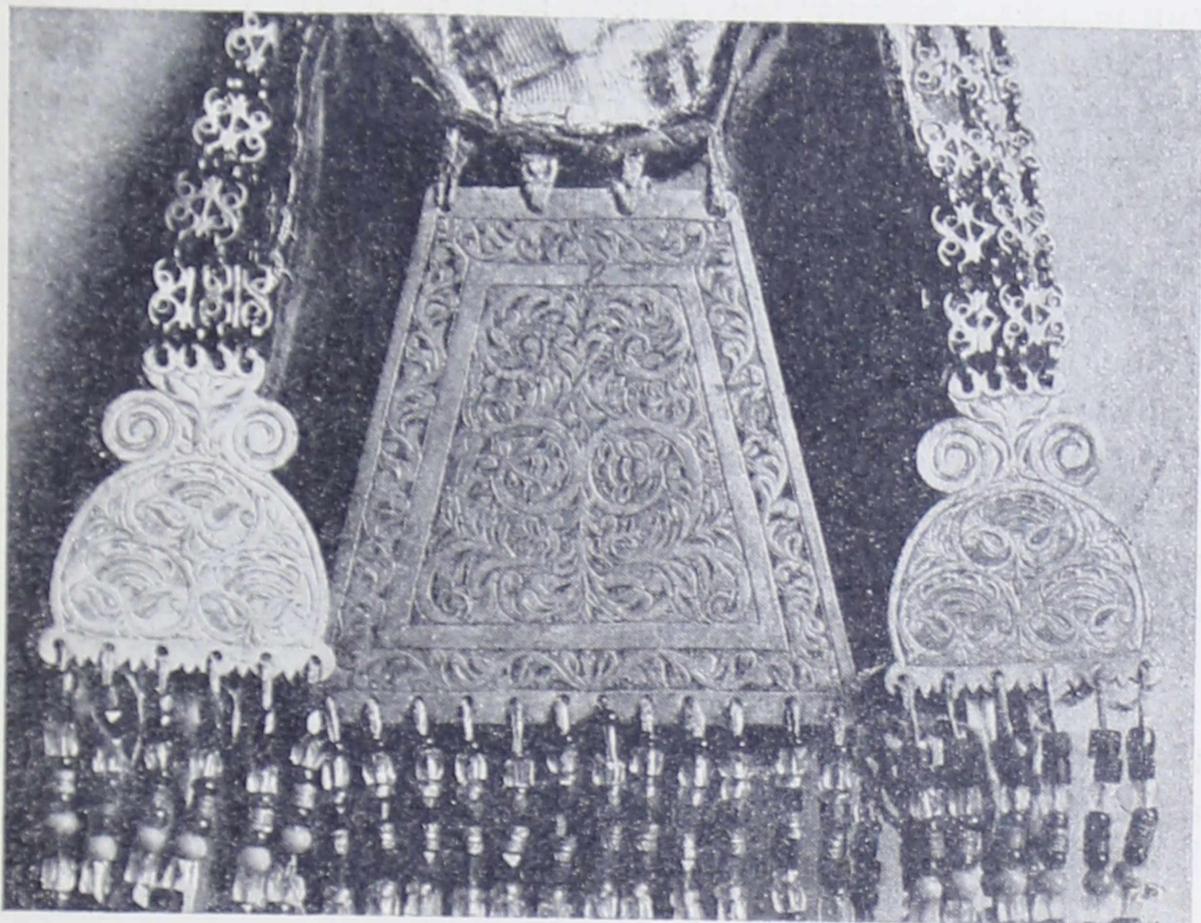
Синтетический реализм в изображении животных, хорошо переданное движение основные его особенности.

Искусство якутов, подобно казакскому, также пошло в направлении разработки орнаментики. Особого совершенства достигло изготовление из низкопробного серебра колец, браслетов, серег, нагрудных, наспинных, набедренных украшений, привесок и отдельных частей верхового снаряжения лошади (обкладка луки седла, стремяна, пряжки, накладки и проч.). Ажур, чекан и чернь — основные технические приемы, употребляемые при их изготовлении. Орнаментация серебряных изделий достигла большого совершенства и изящества. Растительные мотивы (преимущественно), вариации мотива «крестовины», «двойная спираль» — основные темы рассматриваемой орнаментики. Среди них мы найдем формы, древнейшей родиной которых принято считать восточную часть средиземноморья (рис. на стр. 81). Есть также много мотивов, которые связывают якутскую орнаментку с турецким кочевничьим миром.

Вышивка, шитье бисером и металлическими бляшками особенно часто встречаются на чепраках, боковых крышках седла, нарядных вьючных сумках. Растительные мотивы здесь также преобладают, во многом они общи с вышивкой турецких племен Хакасского округа.

В нашем распоряжении нет достаточных материалов по якутскому бытовому рисунку, но, судя по имеющимся берестяным силуэтам, он отличается большой выразительностью и чувством реальной синтетической формы. Религиозная скульптура близка тунгусской. Из бытовой скульптуры нужно отметить детские игрушки в очень стилизованных формах. Собственно говоря, это скорее *pars pro toto*. Так, например, бык представляет собой палочку с рогами, олень в виде палочки с одним большим изогнутым рогом.

Искусство турецких племен долины Абакана, верхнего Чулыма и Енисея (Хакасский округ Сиб. Края), подобно казакскому и якутскому, идет по линии развития орнаментики. Технически—это преимущественно вышивка. Вышивается спина женской празд-



Часть нагрудного женского украшения (гравировка по серебру), 1/3 н. в. Якуты.

ничной шубы, пальто, безрукавки, обшлага рукавов, клапаны карманов, наплечники, обувь, кисеты для табаку и женские сумочки.

Фон вышивки служит почти исключительно черный плиз или сукно, а материалом являются бумажные цветные нитки, реже шелк и золотые и серебряные нити (женские сумочки). Мотивы вышивок

опять-таки носят растительный характер. Наиболее распространен мотив ствола с симметрично расположенными ветвями. Иногда это чистый ствол, чаще он состоит из отдельных овалов, ромбов и мелких сердцевидных фигур. Верх, а иногда и низ, венчаются веерообразным пучком лепестков. Имеются асимметрические замкнутые фигуры или асимметрические фигуры с цветами, как местных, так и древнейших традиционных форм. Особенно излюблены плавные растительные побеги.

Апликация кошм почти вышла из употребления, но можно встретить еще бумажные трафареты, которые позволяют судить о характере ее орнаментации. Это мотивы, главным образом, «крестовины» (встречаемые также и в вышивке) и ее производные, далеко ушедшие от первоначального образца.

Совершенно другой тип (за редким исключением) носит орнаментация трубок. Это чисто геометрические узоры, исполненные инкрустацией оловом или серебром.

Рисунок распространен мало. Он встречается на шаманских бубнах, тос (изображ. духов), изредка на предметах домашнего обихода и курганных камнях. В первых двух случаях материалом служит красная и белая краска, на деревянных предметах — это резьба. Наконец, в последнем случае рисунок выбивается камнем или острым железным орудием. И те и другие чрезвычайно схематичны и во многом напоминают писаницы железной эпохи Минусинского края. Человек, животное, рыбы, птицы и пр. — большей частью простая комбинация палочек и кружков.

Религиозная скульптура еще более схематична. За редкими исключениями, это просто символы человека или животного, а не их изображения. Кажется единственный пример воспроизводящей бытовой скульптуры — деревянные солонки в виде уток.

Племена Алтая значительно беднее в области искусства, чем прочие сибирские турки. Среди них лишь относительно выделяются алтайцы и теленгеты.

Мотивы резной орнаментации деревянной посуды носят, по большей части, геометрический характер. Это бордюр из концентрических полукружков, зигзагов, решеток, ромбов, треугольников, наклонных линий, располагающихся на верхней части сосуда. Элементы «Т» и «Г»-образной формы, как бы свисающие с нижней стороны бордюра, и целый ряд им подобных, но менее геометризованных, встречающихся на бубнах, мебели, кожаной посуде, металлических частях верхового набора и др. говорят о родстве искусства туземного населения Алтая с искусством других турецких племен. Реалистическое изображение людей, животных, деревьев и предметов можно встретить на бубнах, деревянной посуде, кожаных флягах и мебели. Эти контурные и силуэтные рисунки исполняются красной, иногда белой краской, тиснением и резбой. На бубнах рисунки схематичны подобно минусинским; движение и перспектива отсутствуют, композиция отличается беспорядочностью. На предметах домашнего обихода встречаются более жизненные рисунки. Обычно они состоят из двух-трех фигур, иногда очень хорошо передающих особенности изображаемого предмета.

В росписи шкафов, сундуков и в украшении кожаных сосудов, помимо чисто турецких элементов, можно встретить (особенно у телегентов) китайские иероглифы, символы, и, наконец, орнаментальные моменты, проникающие от соседей тувинцев.

Рельеф и скульптура — явление редкое. Из скульптуры нужно отметить канонизированное, стилизованное изображение человека, являющееся рукояткой шаманского бубна. Художественная форма здесь осознается художником как самодовлеющая ценность.

Искусство карагасов мало известно, но имеющиеся материалы позволяют говорить о турецких элементах, как главных мотивах их небогатой орнаментики.

Монголо-китайская группа.

В отличие от своих сородичей, тувинцы достигли большого совершенства и в области орнаментики и в области миниатюрной скульптуры. И та и другая возникли под влиянием монголо-китайского художественного мира. Чрезвычайно редкие в искусстве тувинцев турецкие элементы являются лишь рудиментом прежней художественной культуры.

Особенно пышно развилась орнаментика кожаных частей верхового снаряжения лошади. Геометрические (свастика, меандр и др.) и растительнообразные мотивы, китайские иероглифы, символические знаки—являются здесь основными мотивами. Узор получают тиснением сырой кожи на деревянной матрице. Из других способов употребляется цветная барельефная и плоская аппликация.

Шкатулки и мебель (столики, шкафы и пр.) обильно покрываются многоцветными узорами того же стиля, лишь более вычурного и усложненного. Колорит характеризуется преобладанием резких сочетаний красных и едких зеленых тонов.

Расцвеченный реалистический бытовой рисунок носит определенный отпечаток ламайской художественной традиции, но круг сюжетов здесь шире, и композиция более свободна. Характерно большое совершенство рисунка, свободная передача, движения, отсутствие, заменяемой планом или фризом, линейной перспективы и изредка применение свето-тени.

Миниатюрная скульптура из агальматолита (китайский жировик) и дерева отличается большим раз-

нообразием сюжетов. Здесь представлен животный мир, окружающий тувинца,—верблюды, лошади, быки,



Статуэтка верблюда (агальматолит), н. в. Ту-
винцы (Сойоты).

овцы, козы, собаки, козули, олени, разнообразные птицы, сам тувинец в праздничной одежде, скачущий

на лошади, лама, восседающий в традиционной позе с подогнутыми ногами, китайские фантастические существа и проч.

Эти произведения, за исключением шахмат и жертвенных фигурок на «Обо», никакого утилитарного значения не имеют.

В миниатюрной скульптуре борются две стихии: реализм, с одной стороны, и стилизация с наклоном к графическому орнаментализму, с другой. В ней можно иногда найти хорошо выраженное движение, и характеристику животных, передающую их психологические черты. В некоторых случаях указанная склонность к стилизации создает изумительные по силе произведения (рис. на стр. 85).

Искусство бурятов, как мы уже упоминали выше, занимает промежуточную ступень между только что рассмотренной группой и группой турецкой.

Типичная турецкая орнаментика встречается в вышивке кисетов, кошельков, карманов, рукавиц, обуви и чепраков, в аппликации крышек стрелохранилищ и проч. Тональная гамма в вышивке ограничивается оранжевыми, голубыми и желтыми тонами.

Иного типа орнаментация войлока и вязаных чулок. Здесь преобладают прямолинейные геометрические узоры. В женских серебряных украшениях, изредка в вышивке одежды, особенно же в предметах ламайского культа мы находим мотивы монголо-китайского и ламайского художественного мира.

Шаманистская скульптура представляет область искусства, сохраняющую старые традиции.

Рисунки религиозного содержания исполняются на синей и белой материи (онгоны) и на ящиках, употребляемых для хранения шаманских принадлежностей. Материалом служит красная и черная краска. Эти рисунки представляют собой типичную схему.

Угро-самоедская группа.

К угорским народам принадлежат остяки и вогулы. Вогулы, насчитывающие около 5.750 человек, занимают приполярную зону в бассейне р.р. Сосьвы, Тавды и Конды (Обский басс.); остяки (14.150 ч.) живут восточнее вогулов, по притокам нижнего течения Оби и Иртыша. Основа хозяйства этих двух полусоседных племен — охота, оленеводство и рыболовство, только небольшая часть под влиянием соседей начала заниматься земледелием и скотоводством. Оба племени сохранили многие черты родового строя, анимистические представления и шаманство.

Самоеды (всего 17.500 ч., в Сибири 12.200 ч.), занимающие огромную приполярную зону между Хатангским заливом и Белым Морем, оленеводы, охотники и рыболовы.

Богатое орнаментальное искусство остяков и вогулов принадлежит одной и той же художественной культуре. Что касается самоедов, то они значительно беднее в этой области, но их немногочисленные орнаментальные мотивы родственны остяко-вогульским. Нужно считать, что самоедский север (особенно сибирский) — это далекая периферия, на которой постепенно затихают художественно-культурные волны, идущие из угорского мира.

Инкрустация один из самых распространенных способов украшения одежды. В мехе обычна гамма белого и коричневого, в сукне — черного, красного, оранжевого и синего, в рыбьей коже — рыжего и желтоватого.

Очень эффектен способ окрашивания ровдужной одежды (обувь, рукавицы и не так еще давно женские кафтаны). Окраска производится отваром лиственничной коры и дает коричневую матовую поверхность, уди-

вительно приятно сочетающую с зеленовато-охристым тоном ровдуги. Узор по контуру обшивается жгутиком олеьего волоса (рис. на стр. 89).

Другой распространенный вид орнаментации — вышивка, больше всего применяемая в украшении женских халатов из крапивной или конопляной ткани. Преобладают красные и синие шерстяные нитки и покупной гарус тех же цветов.

Тональная гамма особенно разнообразна в бисерных накосных, нагрудных и шейных женских украшениях. Они состоят из переплетающихся нитей бисера, образующих разнообразные прямолинейные узоры.

Татуировка рук, прежде довольно широко распространенная, сходна по мотивам с орнаментацией на бересте.

На берестяных изделиях (гл. образом посуда и коробки) орнаментика развилась особенно пышно. Выскабливание побуревшего слоя на внутренней стороне коры, аппликация из бересты, иногда окрашенной в черный цвет, рисование вдавленной линией и штамповка — обычные приемы украшения.

Мотивы угорской орнаментики чрезвычайно разнообразны, но сравнительно немногие из них сохраняют реальный характер. Таковы птицы и деревья в вышивке, черви, лягушки, олени и птицы — на бересте¹. Названия сильно геометризованных мотивов: жук, березовый сук, дужка котла, заячьи уши, щучьи зубы, олени рога и пр. являются либо позднейшим осмыслением мотива, значение которого было забыто, либо рабочим термином, основанным на случайном сходстве. Происхождение главнейших геометрических мотивов нужно искать в реальных растительных

¹ Мы имеем в виду только орнаментализованные изображения.

и животных формах, которые, может быть, уже в значительно переработанном виде, пришли сюда из иной культурной среды.

Для целого ряда зигзагообразных ритмических построений (рис. на стр. 89), находим аналогии в растительных побегах турецкого кочевничьего искусства, находим тот же путь эволюции в изображении птиц и других мотивов. Кроме того, то основное стремле-



Женская обувь (раскраска по ровдуге и рыбьей коже). Остяки.

ние к хранению равенству, площадей фона и орнамента, а часто и полное их совпадение в рисунке, которое мы отметили для казакского искусства, наблюдается и здесь. Все эти моменты указывают на тесные взаимоотношения между угорской и турецкой орнаментикой. Тем не менее, угорская орнаментика представляет собой особый круг, так как все, ранее заимствованные элементы подверглись переработке, и в результате этого была создана новая единая орна-

ментальная система, отличительной чертой которой является прямолинейность построения.

Выскобленные на берестяной посуде реалистические рисунки, рисунки карандашом, собранные исследователями, наконец, пиктограммы на исторических актах и на стволах деревьев дают представление об особой отрасли искусства остяков и вогулов. Для композиции сложных рисунков характерно плановое решение пространства и беспорядочное расположение формально не связанных друг с другом фигур, фриз встречается реже. Силуэтные или контурные рисунки животных, птиц, человека и предметов представляют собой схемы (за немногими исключениями), в которых преобладает рациональное отношение к изображаемому объекту. Особенно ярким примером такого рационалистического отношения являются рисунки, где изображаются даже внутренности животных (наивный натурализм). Если иногда и встречается движение, то оно носит чисто условный характер. В некоторых отдельных изображениях ощущается склонность к стилизации в духе аналогичных мотивов орнаментики.

Религиозная скульптура (изображения духов) остяков характеризуется большой лаконичностью, граничащей со схематизмом, однако, склонность к стилизму отличает ее от массы скульптурных произведений тунгусов и, наоборот, сближает с произведениями манджурских племен.

Вероятно и здесь склонность стилизации двухмерных форм (орнамент) оказала влияние на понимание трехмерной формы.

Палеоазиатская группа

Группа палеоазиатов не представляет собой того единства, которое мы наблюдали в прочих группах. Она слагается из четырех основных самостоятельных

частей, имеющих между собой только то общее, что они могут считаться остатками древнейшего населения Азии, не участвовавшими в формировании новых племенных образований, а потому как бы законсервировавшимися на периферии прежнего культурного мира. Это обитатели побережья холодного моря, бескрайних тундр и северного леса.

Самые западные — енисейцы (1.450 ч.), на востоке — чуванцы (700 ч.) и юкагиры (440 ч.), некогда представлявшие одно этническое целое, на самом крайнем востоке — чукчи (12.300 ч.), коряки (7.400 ч.), ительмены (4.200 ч.), наконец, в низовьях Амура и на Сахалине — гиляки (4.100 ч.). К палеоазиатам близко стоит эскимосская ветвь, представленная на нашей территории незначительной группой эскимосов (1.300 ч.) и алеутов (350 ч.).

Енисейцы сильно подверглись влиянию русских, но все же сохранили свой национальный язык. Их искусство пока известно всего лишь по нескольким образцам.

Юкагиры и чуванцы в значительной степени утратили свою самобытность. Первые подверглись влиянию тунгусов, якутов и русских, восприняв их язык, одежду и пр. Национальный язык сохранился только у небольшой части этого племени.

Ассимиляция чуванцев пошла еще дальше. Свой язык они окончательно сменили на русский, чукотский и коряцкий. О их национальном искусстве нам ничего не известно.

Также сильно обрусели ительмены (камчадалы). Только шестая часть их, обитающая на западном побережье Камчатки, говорит еще на родном языке. Искусство их также неизвестно.

Алеуты подверглись почти полной ассимиляции и вместе с этим утратили исключительно интересное искусство, известное по произведениям их американ-

ских сородичей. Остальные племена палеоазиатской группы до сих пор еще в значительной чистоте сохраняют свою национальную культуру.

Основы хозяйства перечисленных народностей различны иногда даже в пределах одного племени. Так, часть чукоч и коряков — кочевые оленеводы, другая часть — оседлые охотники на морского зверя. Юкагиры, чуванцы и енисейцы занимаются оленеводством, охотой и рыболовством. Большая часть юкагиров и енисейцев — кочевники, чуванцы — преимущественно оседлы. Ительмены — оседлые рыболовы и охотники, переходят к огородничеству, разведению рогатого скота и лошадей. Эскимосы — оседлые охотники на морского зверя, алеуты — охотники за морским котиком и рыболовы и, наконец, гиляки — оседлые рыболовы и охотники на морского зверя.

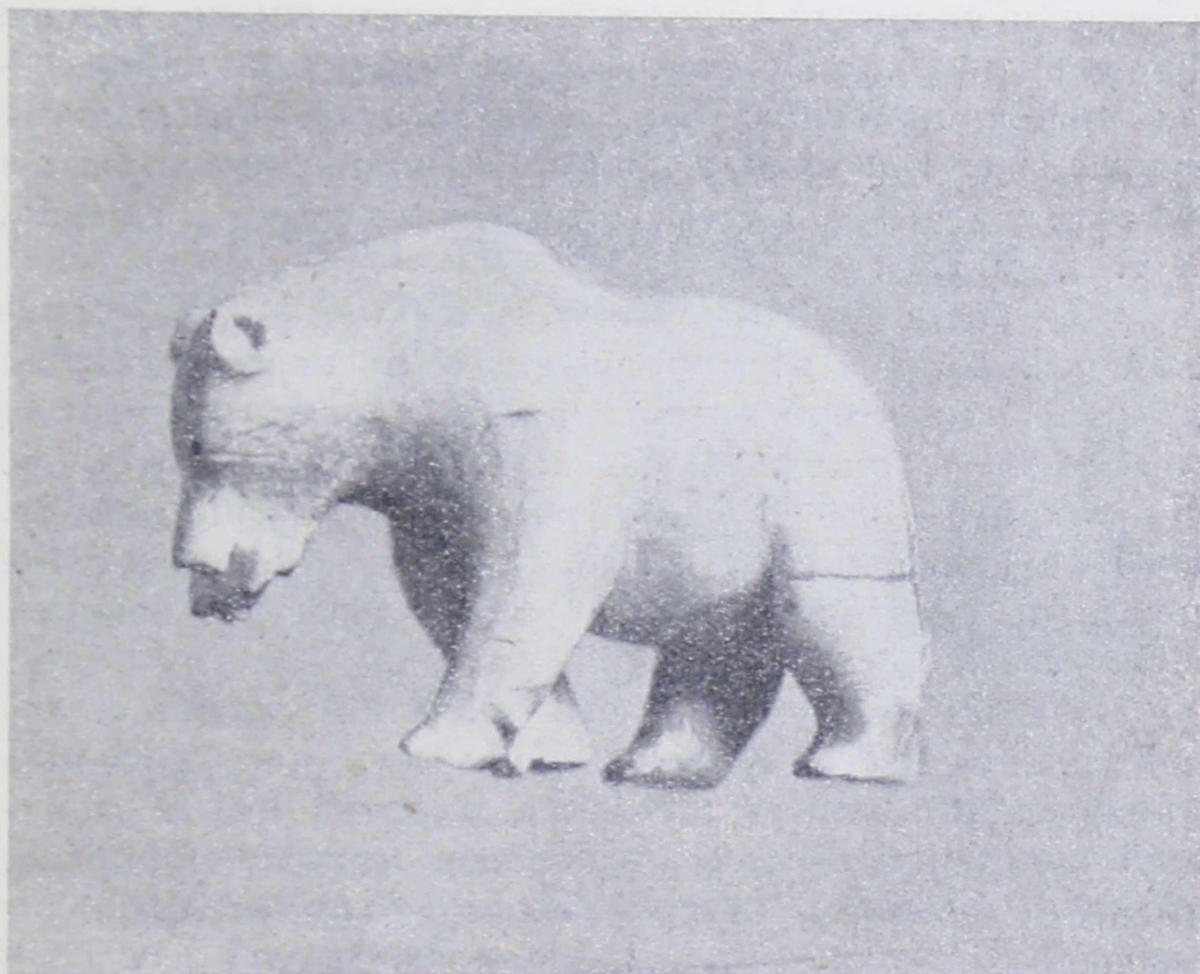
Судя по опубликованным исследованиям, социальная организация чукоч и коряков еще не знает родового строя. У всех прочих палеоазиатских племен, за исключением утративших национальную культуру чуванцев, ительменов и алеутов, сохраняется родовое начало. Большинство палеоазиатских племен остались шаманистами.

Особенно интересно искусство чукоч и коряков, достигшее наибольшего совершенства в области миниатюрной скульптуры. Она встречается также и у азиатских эскимосов, но меньше распространена и уступает чукотской и коряцкой.

Искусство этих трех племен может быть выделено в самостоятельную северо-восточную палеоазиатскую группу.

Материалом для скульптуры служат моржовый клык, мамонтовая кость, рога снежного барана, оленя, дерево и пр. Кость распаренная в кипятке, сравнительно легко поддается обработке узким, отогнутым назад ножом или примитивным резцом.

Весь окружающий животный мир нашел здесь свое отражение: медведи, лисицы, песцы, собаки, зайцы, мыши, олени, горные бараны, разнообразные породы рыб и птиц, киты, касатки (семейство дельфиновых), моржи и тюлени. Человеку также уделено большое внимание. Помимо этого, вырезаются миниа-



Медведь, несущий зверька (кость), н. в. Коряки.

турные топорики, молотки, ножички, бубны, лодки, целые корабли с парусами, мачтами и лестницами, нарты, цепочки и пр.

Особой тщательностью работы и технической виртуозностью отличаются длинные цепи с массой привесок, состоящих из сложных звеньев или миниатюрных

(всего в несколько миллиметров) фигурок зверей. За исключением трубок, мундштуков и застёжек эта скульптура не имеет никакого практического назначения.

Когда видишь большое собрание этих маленьких костяных фигурок, то создается какое то странное ощущение, как будто перед тобой разыгрывается своеобразная полярная пантомима. Всюду жизнь, каждая фигурка наполнена движением. Медленной переваливающейся поступью идет медведь, там он волочит моржа, бегут и скачут олени, собаки с вытянутыми языками тянут нарты, касатка хватает тюленя, и т. д., и т. д.

Облекая в реальные синтетические формы окружающий животный мир, палеоарктический художник думает, что звери также, как и человек, чувствуют и понимают, также радуются, так же ощущают боль. Посмотрите — как доволен медведь, несущий добычу, сколько предсмертной тоски в крике тюленя, схваченного касаткой, как тосклива фигура воющей собаки.

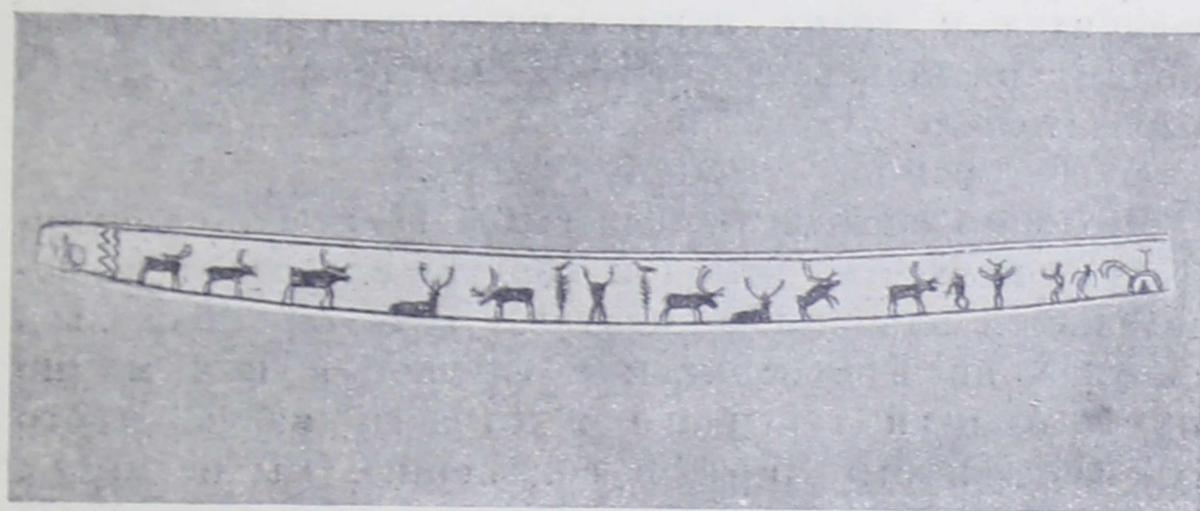
С лицом человека, с его сложной мимикой художник, в массе справляется хуже, но отдельные произведения дышат такой же жизнью. Какой здоровый юмор чувствуется в изображении пьяного коряка, который неверной рукой, сосредоточенно всматриваясь закрывающимися глазами, насыпает в трубку табак. Хорошо переданы расовые и, вероятно, индивидуальные черты лица ненавидимого коряками русского торговца.

Не говоря о том, что миниатюрная скульптура дает полный объем, художник в изображении голого тела видит и часто передает анатомические подробности (мускулатура). Нужно отметить, что в чукотской и коряцкой скульптуре встречаются также произведения, которые уходят от реализма в сторону стилиза-

ции, с привлечением графики, и к орнаментализму. Любопытно, что немногочисленная религиозная скульптура отличается крайним схематизмом.

Из других работ по кости интересен способ силуэтной резьбы. Это целые сцены, заключенные в рамку тонкой костяной пластинки. Тут изображаются животные, птицы, человек, жилища, корабли и т. д.

Горельеф можно встретить на трубках и простых костяных пластинках. Здесь мир охоты. Охотник под-



Резьба по кости 1/4 н. в. Эскимосы. Аляска.

крадывается к зверю, или, согнувшись в лодке, осторожно гребет, стараясь незаметно подплыть к тюленю, то он стреляет, то подтягивает на гарпуне убитого зверя.

У чукоч, коряков и азиатских эскимосов встречается и рисунок (резьба по кости). Хотя первенство в этой области нужно отдать американским эскимосам, но и рисунки трех вышеуказанных племен обладают большими достоинствами.

Незначительное число рисунков на кости пополняется собраниями карандашных рисунков, доставленных этнографами. Благодаря этому, мы можем полу-

чить довольно полное представление об этом виде искусства.

Подобно рисункам других племен Сибири, здесь нет линейной перспективы, и пространство разрешается планом или фризом, также отсутствует и объемная трактовка фигур и передача света. В изображении животных и человека рисунок слабее скульптуры, но не менее ее выразителен. Некоторые рисунки, чаще всего в несколько миллиметров величиной, поражают своим глубоким настроением. Смотря на фигурку павшего оленя, следы на снегу, подкрадывающихся к трупу птиц с осторожно вытянутыми шеями, видишь как просто и вместе с тем глубоко выразительно художник сумел передать обыденную драму бескрайной снежной тундры.

Подобно охотникам, северным тунгусам, орнаментальное искусство чукоч и коряков оперирует незначительным набором элементов. Здесь они несколько сложнее, но в большинстве случаев в них можно видеть отзвуки турецкого и отчасти манджурского художественного мира. К сожалению, мы не можем сейчас уделить этому вопросу того внимания, которого он заслуживает.

Не создав сложной орнаментики, чукчи и коряки пошли в том же направлении разработки поверхности из различных материалов, как и тунгусы. Вот почему соседи чукоч и коряков — ламуты так охотно восприняли целый ряд их технических приемов, как, например, продевание ремешков с последующей прошивкой оленьим волосом и другие.

У чукоч и коряков простейший вид геометрической орнаментации состоит в сшивании мельчайших квадратиков, треугольников и ромбиков из белого и коричневого меха. Это длинные до двух метров, полосы, служащие оторочкой подола одежды, коврики, сумки и др. Также проста по форме и сложна тех-

нически аппликация из кусочков белой кожи на обуви, шубах и других предметах из кожи.

Чисто геометрический характер носит инкрустация оловом трубок — способ, с которым мы уже встречались у ряда других племен.

Очень любопытна татуировка рук и лица. Наиболее сложен ее рисунок у приморских чукоч и эскимосов. Он состоит из ряда линий и отдельных кружков, располагаемых на подбородке, а на щеках и руках из прямых и изогнутых линий, соединяющихся в сложные геометрические, часто асимметричные узоры.

Так же как и раскрашивание лица, татуировка имеет ритуальный и магический характер.

Говоря о национальном искусстве юкагиров, мы можем назвать только их любовные и путевые письма и карты. В остальном тунгусские и другие влияния не оставили ничего специфически юкагирского. Эти письма еще не вышли из рамок изобразительного искусства.

В долгие зимние вечера юкагирские девушки и молодые парни создают эти своеобразные любовные объяснения, рисуя их на бересте кончиком ножа. Тоска по любимой, ревность, разлука и др. переживания являются их содержанием. Элементы этого письма слагаются из символов, почти совершенно утративших реальный прообраз. Человек изображается в виде «сложенного зонтика», также схематично изображение дома, пустующий дом перечеркивается крестом, чувства, думы, мечты обозначаются линией, направляющейся к объекту переживания и пр.

Путевые письма делаются также на бересте и служат средством подать о себе весть. Они остаются время от времени на пути уходящими юкагирами, и каждый нашедший может знать о всех случившихся с ними событиях. Рисуется карта

местности, линией указывается путь, по которому ушли, фигурами — число людей; рисуются лодки, жилища, отмечаются главные происшествия. Тот же характер носят и обычные карты.

Заканчивая краткий обзор искусства туземцев Сибири, мы должны обратить внимание на одно очень любопытное обстоятельство, а именно — разделение труда в искусстве между мужчиной и женщиной. Орнаментика и рисунок религиозного содержания, преимущественно, женское занятие.

Примерами развитой мужской орнаментики, являющейся исключением, могут служить работы по металлу якутов, резьба по дереву амурских племен, резьба по дереву и камню казаков и тиснение по коже тувинцев.

Скульптура из твердых материалов и рисунков, отражающий живую действительность, — область мужского творчества. Повидимому, причину такой специализации нужно искать в существующем вообще разделении труда между мужчиной и женщиной и, в связи с этим, в умении владеть соответственными орудиями и материалами, а также в разнице между социальным положением мужчины и женщины.

Интересно отметить и еще одно обстоятельство. Как правило, искусство не является привилегией отдельных мастеров. Конечно, среди каждой народности мы найдем более талантливых, пользующихся заслуженной славой, наиболее искусных резчиков, вышивальщиц и проч., но лишь в редких случаях они являются лицами, исключительно занимающимися той или иной отраслью искусства и снабжающими продуктом своего творчества других. Мы склонны думать, что появление таких мастеров есть результат позднейшего времени, результат отмирания родового быта и внедрения новых экономических факторов (товарное хозяйство).

Когда гольдка говорит: «теперь не делают таких халатов — много времени надо», — становится понятным, что принцип «время — деньги» проникает и в ту среду, для которой течения времени до сих пор не существовало. Туземка, месяцами и годами создававшая какую-нибудь сложнейшую вышивку одежды, теперь принуждена постепенно от этого отказываться совершенно или передавать это в руки специалиста-кустаря. Так, нам кажется, у одних племен раньше, у других позже, начался этот процесс перехода народного, в подлинном смысле слова, искусства в руки специалистов.

Еще ряд причин способствует и все более и более продолжает способствовать уменьшению количества лиц, отдающих свой досуг творчеству. Прежде всего — переход к новым хозяйственным формам выбрасывает из обихода целый ряд вещей, которые раньше служили объектами творчества. Затем, появление дешевых фабрично-заводских материалов и предметов все более и более вытесняет предметы собственного изготовления. Так, на наших глазах расшитые халаты, узорные шапочки и унты сменяются проникающими в леса, тундры и степи продуктами швейпромов, кустипромов и прочих организаций. Резные ложки, блюда, деревянные и берестяные коробки, покрытые сложными орнаментами, заменяются дешевыми жестяными ложками, эмалированной посудой, жестяными банками из-под керосина, сала, монпансье и других продуктов.

В некоторых случаях само искусство, как, напр., скульптура и рисунок чукоч и коряков, теряет свою свежесть и самобытность, пропитываясь влияниями европейского и американского рыночного «искусства».

Уже сейчас можно насчитать целый ряд племен или их отдельные группы, которые утратили свое национальное искусство. Исчезло искусство тунгусов,

перешедших к земледелию, исчезло искусство алеутов, ительменов (камчадал), мелецких турок и проч.

Если мы ценим всякое положительное проявление национальной культуры, мы должны задуматься о судьбе туземного искусства и найти способы не только сохранить его, но и поставить на путь развития и процветания.

Е. Шнейдер.

СЕВЕРНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ ЛЕНИНГРАДСКОГО ВОСТОЧНОГО ИНСТИТУТА И НАРОДЫ В НЕМ ОБУЧАЮЩИЕСЯ.

Северный факультет, организованный в 1926 году имеет своей целью подготовку специалистов средней квалификации по линии советского строительства, хозяйственно-кооперативной и педагогической деятельности для северных окраин Советского Союза. Для этой цели на Северный факультет командируются почти из всех, даже самых отдаленных, уголков советского севера, туземцы, происходящие из среды коренного населения местности и знающие свой родной язык. Представители 24 народностей севера обучаются на Севфаке для того, чтобы, получив необходимые знания, стать руководящими советскими работниками-борцами за социализм, за культуру среди национальных меньшинств, разбросанных на огромной территории северных окраин Советского Союза. Нужда в советских работниках, вышедших из среды коренного населения, прямо колоссальная. Нетрудно убедиться в этом, если взглянуть на ту огромную работу, уже сделанную в деле советизации севера, и на ту еще большую работу, которая предстоит в дальнейшем в этом же направлении.

Пять лет назад был организован Комитет Севера при президиуме ВЦИК, главной задачей которого было содействие материальному благосостоянию, культурному росту и советизации малых, еще не сложив-

шихся в оформленные самостоятельные политические и административные организации, народностей, живущих на северных окраинах, а также народностей, сходных с северными по своему хозяйству и быту. Для советизации районов, населенных северными народностями, и вовлечения их в общее русло социалистического строительства потребовалась затрата громадного количества усилий и средств. Результаты этой напряженной, пятилетней работы Комитетов Севера, которые были организованы на местах вслед за организацией Комитета Севера при президиуме ВЦИК, получились огромные. Народности севера объединены в родовые или туземные советы, которые в свою очередь объединены в туземные рики. Проводится в отдельных районах землеустройство, организовано судопроизводство и т. д.

Вместе с ростом советских организаций в туземных районах севера постепенно укрепляются и общественные организации: кооперация и туземные комитеты взаимопомощи. Своеобразный уклад жизни туземца потребовал создание интегральной кооперации, выполняющей на местах функции всех кооперативных систем вплоть до распределения кредитов. Там же, где интегральная кооперация еще не совсем окрепла, параллельно с ней заготовительную и снабженческую работу ведут государственные организации. На ряду с ростом советских и хозяйственных организаций широко развернулась и внедряется в самую гущу туземного населения советская культура. Основными проводниками советской культуры на севере среди туземных народностей являются организованные Комитетом Севера культурные базы. В настоящее время их построено уже 6: на Чукотском полуострове, на острове Сахалине, на Охотском побережье, в Якутии, в Туруханском крае и в области Коми. В будущем году намечено построить еще ряд культбаз, например,

на Камчатке для коряков, на реке Казым Тобольского округа и т. д. Появление таких культурных центров в совершенно некультурных местах было встречено большим одобрением и энтузиазмом со стороны северных народностей.

Постепенно развивается школьная сеть, растет количество школ-интернатов. За пять лет на народное просвещение на окраинах севера отпущено 2.660 тысяч рублей. На эти деньги содержатся 58 школ первой ступени. Кроме того, в разных местах имеются 82 такие же школы, содержащиеся на местном бюджете.

На ряду с коллективизацией сельского хозяйства и созданием совхозов в европейской части СССР, создаются советские хозяйства и колхозы на северных окраинах. В прошлом году колхоз-центр взял курс на развитие оленеводческих колхозов, организовав их в 12 пунктах северной части Советского Союза. Теперь число колхозов достигает 27. Всего же в течение будущего года будет создано 90 колхозов. На севере Камчатки Пушгосторг и Охотсоюз создали 4 совхоза по 25 — 30 тысяч голов оленей, на Гадьяме и Надыме — совхозы по 5 тысяч голов и т. д.

Весь этот огромный темп строительства социализма на севере еще резче подчеркивает необходимость скорейшей подготовки сотен и тысяч квалифицированных советских работников, кооператоров, педагогов, оленеводов и т. д., вышедших из среды туземного населения и знающих язык, быт и культуру своего народа и поэтому могущих наиболее успешно проводить политику партии и советской власти.

Северный факультет является своеобразным ВУЗ'ом, готовящим квалифицированных работников, на долю которых падет ответственная и почетная задача — проводников коммунизма в тайгах и тундрах советского севера. Несомненно, что для выполнения таких от-

ветственных задач нужны люди, подходящие в классовом, идеологическом отношении, поэтому на Северный факультет не может попасть кулак, сын кулака, шаман, пьяница и тому подобный классово-чуждый элемент.

Вопросом отбора достойных кандидатов, для обучения на Севфаке, занимаются местные Комитеты Севера, которые и посылают туземцев учиться согласно разверстке, присланной из центрального Комитета Севера.

Обучение на Севфаке четырехгодичное, но так как зачастую на Севфак прибывают слушатели малоподготовленные, обучение растягивается до пяти-шести лет.

Начиная с 3-го курса, Севфак образует уклоны: 1) Советского строительства, 2) Хозяйственно-кооперативный и 3) Педагогический.

Так как на Севфаке обучаются помимо северных народностей и народы востока (наиболее отсталые категории из них: белуджи, таджики с Памира, буряты и т. д.), а также и по договору с правительством Союза зарубежные восточники (монголы, тувинцы), то для них создано специальное восточное отделение, готовящее помимо указанной целевой установки и в ВУЗ.

Всего на Севфаке обучается 41 народность. В возрастном отношении среди обучающихся преобладает категория от 18 до 25 лет, но есть и 15-летние мальчуганы — это нужно отнести к разряду недостатков комплектования, так как 14 — 15-летний паренек безусловно не в состоянии справиться должным образом с предъявляемыми к нему требованиями.

Все народности Севфака представляют следующие лингвистические группы: наиболее многочисленной группой народностей, обучающихся на Севфаке, является группа народов тунгусо-манчжурских: 1) тун-

гусов (собственно), эвенки, обучается 73 чел., часть тунгусов, живущих в Бурято-Монгольской АССР и в Забайкальской области, носит название орохонов (т.-е. „оленных“) — таковых на Севфаке обучается 3 чел., 2) ламуты, эвен 4 чел., 3) негидальцы 1 чел. Манчжурская подгруппа: 1) гольды 25 чел., 2) ульчи или ольчи 4 чел., 3) удэ 4 чел., долгане 1 чел.

Второй, наиболее многочисленной представленной группой на Севфаке является группа финно-угро-самоедских народов: 1) лопари 7 чел., 2) остяки 19 чел., 3) вогулы 3 чел., 4) самоеды 24 чел.

Наименее многочисленной группой, представленной на Севфаке, является группа палеоазиатских народов: 1) чукчи 3 чел., 2) коряки 6 чел., 3) камчадалы (ительмены) 2 чел., 4) юкагиры 4 чел., 5) чуванцы 1 чел., 6) гиляки 11 чел., 7) эскимосы 2 чел., 8) алеуты 2 чел.

Помимо этих трех групп на Северном факультете еще обучаются народности севера, примыкающие к турецкой группе народов: 1) якуты 1 чел., 2) шорцы 3 чел., 3) карагасы 1 чел.

Помимо северного отделения на Севфаке, как мы уже упоминали, имеется еще восточное отделение, занимающееся по рабфаковской программе и готовящее, главным образом, восточников зарубежных стран, как то: Монголия, Танну-Тува, в ВУЗ. Кроме монголов, насчитывающих 15 чел. и танну-тувинцев, насчитывающих 25 чел., на восточном отделении Севфака, учатся следующие народности: бурятов 8 чел., казаков 3 чел., киргизов 1 чел., туркменов 1 чел., узбеков 1 чел., уйгуров 5 чел., калмыков 5 чел., курдов 12 чел., белуджей 3 чел. и таджиков 1 чел.

Все эти студенты, представители указанных народностей, командированы на Севфак, главным образом, Ученым Комитетом ЦИК СССР и готовятся на Севфаке частью к практической работе, а частью к ВУЗ'ам СССР.

В текущем учебном году Севфак пополнился новыми слушателями, прибывшими с далеких северных окраин. Прибыло уже на севфак 42 человека новых студентов, но это еще не все, многие из прибывших находились по месяцу и больше в пути, так что неудивительно, что еще не все новые студенты, сплошь и рядом со скверным знанием русского языка, съехались во-время на учебу.

С каждым годом растет и крепнет Севфак. Уже три с лишним сотни питомцев имеет он в своих стенах. Уже не один десяток студентов Севфака работает сейчас на, так называемой, производственной практике. В прошедшие летние каникулы подавляющее большинство студентов было на производственной практике; они привезли в Ленинград богатый материал, заключающийся в их личном опыте, который они получили, участвуя, во время летних каникул, в практической работе по линии советского и хозяйственного строительства. Но есть, конечно, в этой работе и недостатки, которые исправляются дружными усилиями со стороны руководящего персонала Севфака и со стороны студенческих организаций, студенческих кружков.

И так растет новый советский актив из среды освобожденных Октябрем народов, ныне объединяемых Союзом Советских Социалистических Республик.

И. Сукоркин

МАТЕРИАЛЫ К СТАТЬЕ

1. Советский Север. 1-й сборник статей. Изд. Комитета Севера при Президиуме ВЦИК 1929 г.
2. Список народностей СССР. Под редакцией Н. И. Зарубина. Изд. КИПС. 1927 г.
3. «Советский Север оживает» (Беседа с председ. К-та Севера тов. П. Г. Смидовичем) «Известия ЦИК и ВЦИК № 235 (3771) от II/X — 1929 г.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

	СТРАН.
1. Ходжер, Борис. Гольд. «Портрет отца» . . . Гипс, на обложке	
2. Талеева, Клавдия. Самоедка. Карандаш	5
3. Талеева, Клавдия. Самоедка. Цветные карандаши .	7
4. Яднэ, Матвей. Самоед. Тушь, карандаш	9
5. Яднэ, Матвей. Самоед. Карандаш	11
6. Яднэ, Матвей. Самоед. Тушь	13
7. Ногатысый, Семен. Самоед. Тушь	15
8. Ледкова, Ульяна. Самоедка. Акварель	17
9. Дьячковский, Прокопий. Тунгус. Тушь	19
10. Яковлева, Надежда. Тунгуска. Тушь	21
11. Трынкин, Трофим. Тунгус. Карандаш	23
12. Вахрушев, Леонид. Вогул. Тушь	25
13. Никитин, Гавриил. Ламут. Карандаш	27
14. Беляев, Пантелеймон. Коряк. Тушь	29
15. Амуленка, Очочка. Удэ. Тушь	31
16. Кимонко, Кандоли. Удэ. Тушь, акварель	37
17. Жаргал, Салджак. Танна-тувинец. Акварель, тушь	39
18. Жаргал, Салджак. Танна-тувинец. Цветные каран- даши, чернила	41
19. Бюрбу, Жадомба. Танна-тувинец. Акварель	43
20. Азнаметова, Шариван. Танна-тувинка. Цветной карандаш, чернила	45
21. Бекеров, Прокопий. Ительмен. «Портрет Калинина». Гипс	47
22. Ходжер, Борис. Гольд. «Портрет гольдки». Гипс .	50
23. Ходжер, Борис. Гольд. «Портрет гольдки». Гипс .	51
24. Намунка, Савелий. Ороч. «Портрет». Гипс	55
25. Голова лося на конце шаманской трости (дерево) $\frac{1}{2}$ н. в. Орочены, р. Нерча	63

26. Олени, преследуемые собаками (резьба по дереву) 1/5 н. в. Анадырь	65
27. Женский халат из рыбьей кожи. Гольды	69
28. Деревянные изображения духов с шаманского де- рева Тун. 1/9 н. в. Удэ. р. Кусун. (по рис. с экспо- ната Хабаровского Музея)	71
29. Деревянная коробка (резьба) 1/7 н. в. Гиляки. Са- халин	73
30. Часть нагрудного женского украшения (гравировка по серебру) 1/3 н. в. Якуты	81
31. Статуэтка верблюда (агальматолит) н. в. Тувинцы	85
32. Женская обувь (раскраска по ровдуге и рыбьей коже) Остяки	89
33. Медведь, несущий зверька (кость) н. в. Коряки . .	93
34. Резьба по кости. 1/4 н. в. Эскимосы. Аляска	95

О Г Л А В Л Е Н И Е

	СТРАН.
Н. Н. П у н и н. Искусство примитива и современный рисунок	3
Л. А. М е с с. Работы художественных мастерских Севфака	35
Г. М. П р е с н о в. Скульптура Севфака	53
Е. Р. Ш н е й д е р. Искусство народностей Сибири .	57
И. С у к о р [к и н. Северный Факультет Ленинградского Восточного Института и народы в нем обучающиеся	101
Перечень иллюстраций	107

ЦЕНА 1 Р. 25 К.