



МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ЭТНОГРАФИИ И АНТРОПОЛОГИИ С С С Р

Л. А. ДИНЦЕС

ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ НОВГОРОДСКОГО КРАЯ

Среди образцов народного шитья Новгородского края, разнообразных по технике выполнения и тематике, восходящей к различным эпохам вплоть до древнейших, в собрании Государственного Русского музея останавливают на себе внимание две вышивки. Доставлены они были в 1938 г. участниками второй экспедиции Отдела народного искусства по Ленинградской области, первая — Кирой Александровной Большой, погибшей в 1941 г. в осажденном Ленинграде, вторая — автором данной статьи, руководившим экспедицией.

Несмотря на существенные отличия этих вышивок друг от друга в приемах выполнения, сюжете и их формальном строе, они могут быть сближены по признаку общности источника происхождения их мотивов, весьма отдаленного как территориально, так и хронологически.

Первая вышивка была приобретена в с. Черенцове, Глажевского сельсовета, Киришского района, в семье Гороховых. Она представляла собой два сшитых в виде небольшого подзора (ныне разъединенных) ветхих конца полотенца, которое сохранилось из приданого матери престарелой хозяйки и, очевидно, насчитывает около сотни лет (рис. 1). Техника исполнения узора на этих концах — строчка «по вырези» (или «по письму») с тамбурной обшивкой — для Новгородского края является не совсем обычной. Вероятно, если не самое полотенце, к которому подшито местное, так называемое «немецкое» кружево рисунка ведущей тесьмы и промежуточных решеток, которое типично для кружевных изделий Вологды — Белозерска — Кириллова — Киришей (своеобразная русская народная переработка западных гипюрных кружев второй половины XVII — начала XVIII в.)¹, то приемы его вышивания были занесены из соседнего Олонецкого края — Карелии. Там, особенно в Заонежье, строчка по вырези до последнего времени была широко распространена среди русских вышивальщиц. Это же подтверждается характерным для Карелии приемом заполнения фигур наборными рядами мелкогеометрического рисунка и подзоринами (мережкой).

Трехчастная сцена, как бы выявленная сохраненными участками

¹ Л. Динцес и К. Большева. Народные художественные ремесла Ленинградской области. «Советская этнография», II, 1939, стр. 118—120; М. Н. Левинсон-Нечаева. Золото-серебряное кружево XVII в. Тр. Гос. Историч. музея, вып. XIII. М., 1941, стр. 178.

полотна среди прoderнутого сквозного фона и частично не уместившаяся, изображает животных по сторонам срединной фигуры. Традиционно-народной, строго симметричной группировке, построенной в системе зеркального отражения, соответствует столь же традиционный прием линейного соответствования контуров силуэтных фигур, либо параллельных, либо продолжающих друг друга, чем достигается ритмическая спаянность их (особенно в средней части), а также манера характеристики фигур скупыми, но четкими признаками, своего рода изобразительными эпитетами (например, характеристика оленя ветвистыми рогами при крайней схематичности корпуса). Таким образом,

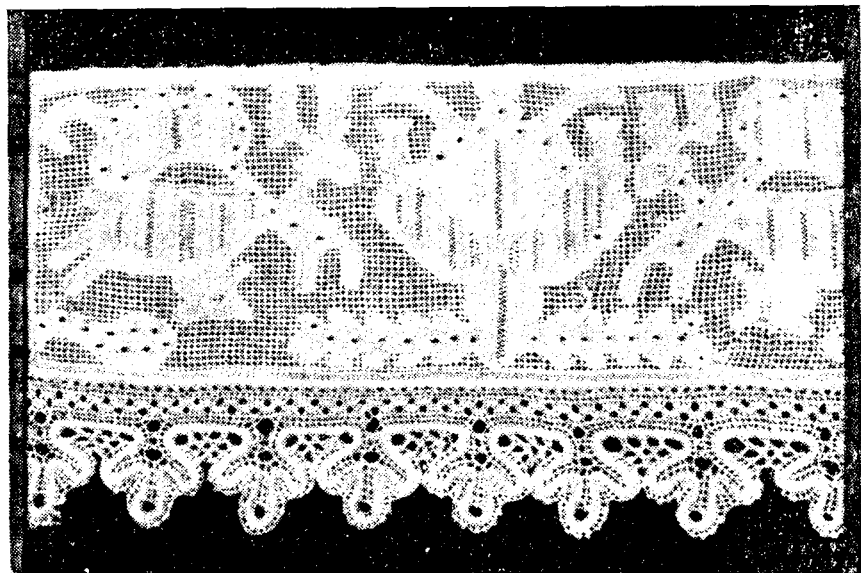


Рис. 1. Конец полотенца из с. Черенцова, Киришского района.
Собр. Гос. Русск. музея (1 РМ)

черенцовская вышивка наделена формальными чертами, свойственными древнейшим по типу сюжета и технике исполнения двусторонним или строчевым вышивкам, обычно изображающим сцены поклонения симметрично предстоящих всадников, коней и птиц женскому божеству или Древу². Но изображения на черенцовском полотенце отличаются от обычных трехчастных групп.

Срединная фигура, имеющая вид дерева, при внимательном рассмотрении оказывается изображением московского двуглавого орла, который подогнан под привычную народным вышивальщицам растительную фигуру. Проходящие по груди и хвосту птицы вертикальные подзорыны как бы намечают стержень — ствол; крылья и грудь сливаются в сомкнутую массу, напоминающую крону; острым концом крыльев придан вид растительной ветви; венчающая же герб корона обращена в трилистник. И только верхние, заостренные в концах, изогнутые полоски, т. е. шея и головы орла, более явственно выдают его геральдическую сущность.

Откуда же явилась в наше народное искусство эта фигура?

Еще в 1871 г. в предисловии к альбому русского народного орна-

² В. Городцов. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. Тр. Гос. Историч. музея, вып. I, М., 1926, стр. 7—36; Л. А. Динцес. Историческая общность русского и украинского народного искусства. «Советская этнография», V, 1941, стр. 24—30.

мента В. В. Стасов писал: «Очень часто можно услышать, ...что такие фигуры, как двуглавые птицы, оттого так часто встречаются на полотенцах и проч., что они скопированы прямо с двуглавых орлов на медных пятаках... Утверждают, что двуглавые птицы — это царские двуглавые орлы, доказывающие (свое.— Л. Д.) происхождение не ранее XVI века... Все это неверно и не имеет ровно никакого значения при объяснении наших узоров. Происхождение их совершенно другое... По времени они не принадлежат ко времени царскому, потому что...встречаются у нас гораздо ранее учреждения царского достоинства и принятия двуглавого государственного орла на многих памятниках совер-



Рис. 2. Буква «О» из Псалтири XIV в., хранящейся в Гос. Публ. Библиотеке, № 2, кол. Фролова.

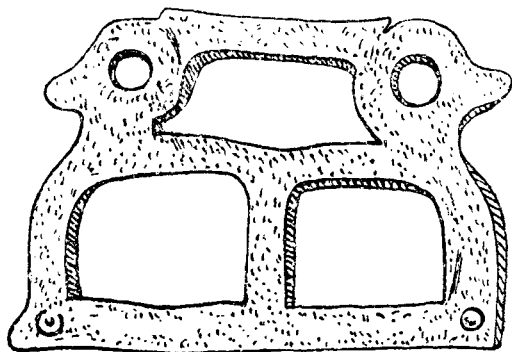


Рис. 3. Медная бляха из кургана у дер. Шиловки, на Смоленщине.

шенно иного содержания и значения. По месту — наши узоры не могли произойти специально в нашем отечестве, потому что существуют у других народов с незапамятных времен гораздо раньше появления Руси на исторической почве...»

Исходя из того, что «главнейшие и характернейшие фигуры наших вышивок имеют свое близкое сходство с орнаментами и заглавными буквами наших рукописей XII—XIV вв.», Стасов полагал, что «наши многочисленные двуглавые птицы имеют своих прототипов в изображениях двуглавых птиц, сильно распространенных в нашей древности и, между прочим, много раз повторенных в заглавных буквах XIII и XIV века» вроде приводимой буквы «О», взятой из Псалтири XIV в. (рис. 2). «Но так как,— заключал свои рассуждения Стасов,— невозможно предположить, чтобы орнаменты и заглавные буквы, встречаемые в рукописях этих двух веков, были изображены именно только в течение этих столетий,... то из этого выходит, что и вышивки наши, совершенно однородные с орнаментами и буквами рукописей, восходят по рисункам своим до первых столетий исторической древней Руси»³.

В своих рассуждениях Стасов был в некоторой мере прав, когда утверждал, что мотив двуглавой птицы был известен нашему народу задолго до установления царского герба, но заблуждался, обращаясь в поисках русского первоисточника этого народного мотива исключительно к памятникам раннефеодальной культуры древней Руси и начисто вместе с тем отвергая возможность последующего воздействия более поздних образцов. Действительно, не только в украшениях рукописей XIII—XIV вв., но и в других категориях наших раннефеодальных памятников, как, например, в рельефах Дмитровского собора во Вла-

³ В. В. Стасов. Русский народный орнамент. Собр., соч., т. I, отд. 1, СПб., 1894, стр. 191—197.

димире конца XII в.⁴, представлен идущий из глубин веков мотив двуглавой птицы. Но не этот явившийся к нам извне мотив лег в основу русских народных изображений — он был известен в ином облике восточнославянским племенам на заре их формирования.

Уже в скудном инвентаре одного из курганов (не позднее VII—VIII вв.) старой Кривичской земли, являющихся бесспорно раннеславянскими, была найдена медная прорезная бляха в виде слитых корпусом разнообращенных птиц (курган у д. Шиловки на Смоленщине, раскопки И. С. Абрамова, рис. 3)⁵. Эта фигура являлась, очевидно, одним из видов слитых парных зооморфных изображений. Из таковых в материальной культуре восточных славян особенно была распространена фигура слитых корпусом разнообращенных коней и птиц. Она представлена на славянских гребнях и многочисленных медных привесках XI—XV вв. В дальнейшем эти фигура сохраняется в пережиточных

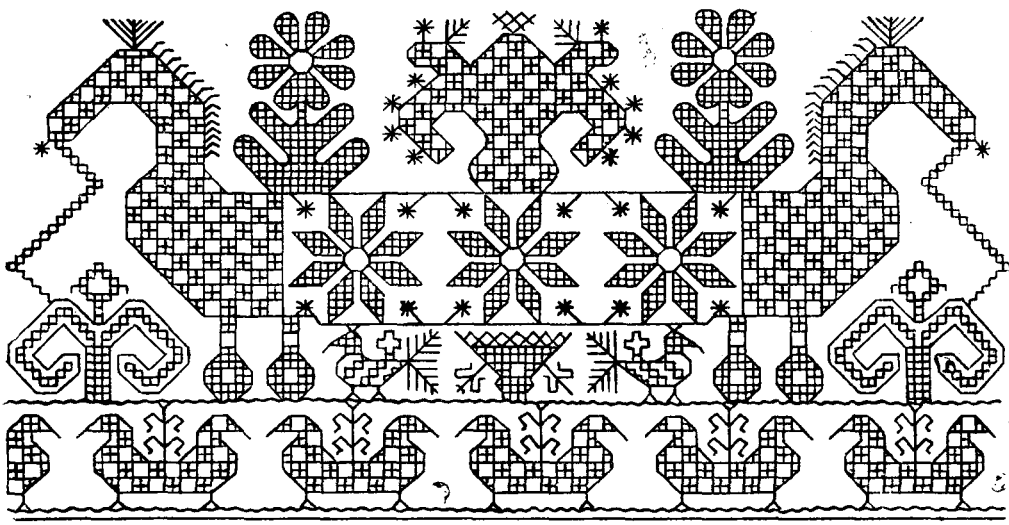


Рис. 4. Конец полотенца Архангельского края (ГРМ)

формах народного искусства — медных гребнях и узорных тканях. Входя обычно в вышивках в сцены поклонения Древу жизни либо Великой Матери⁶, фигура слитых корпусом коней, называемая ладьей⁷, особенно связана с женским божеством.

Очевидно, в подобном же аспекте первоначально воспринимались более всего распространенные в привесках слитые корпусом разнообращенные птицы, в большом числе сохранившиеся в русской народной вышивке, особенно северной. На одном шитом двусторонним швом архангельском полотенце такая фигура разнообращенных пав-петухов, узнаваемых по характерному признаку — гребню-хохолку, особо насыщена (рис. 4). В средней своей части она заполнена соллярными розетками и служит основанием для двух кустов и срединной фигуры, в которой можно предполагать деформированную женскую. Очевидно, это изображение соответствовало народным представлениям о связи крылатой богини — Весны с птицами (равно как и конями), отразившимся в обы-

⁴ А. А. Бобринский. Резной камень в России, вып. I, М., 1916, табл. 9, 10.

⁵ М. Н. Третьяков. Северные восточнославянские племена. Этногенез восточных славян, т. I, Л., 1941, стр. 43; см. также Записки Отд. русск. и слав. археол. Русск. Археол. об-ва, т. VIII, в. I, стр. 194.

⁶ Отчасти в коньках на крышах изб. См. В. Стасов. Коньки на крестьянских крышах. Собр. соч., т. II, СПб., 1894, стр. 105—114.

⁷ Она действительно напоминает ладью с конскими головками на носу и корме, представленные в русских миниатюрах, например, к «Задонщине» (см. «Сказание о Мамаевом побоище» с пред. С. Шамбиного, СПб., 1907, табл. XIX).

чае заклинания ее 9 марта ст. ст. с пряниками в виде птиц-жаворонок (или проводов с чучелом лошади) ⁸?

Помещенные ниже в углах архангельской вышивки две менее деформированные схематичные полуфигуры как бы держат каждую птицу на поводу, т. е. повторяют деталь, обычную для групп богини с предстоящими конями, которых она держит под уздцы. Нижний же ряд вышивки составляется из обычных слитых птичек со срединной растительной осью.

Таким образом, изображение двуглавой птицы со срединной фигурной осью было некогда связано с древнейшими религиозными представлениями восточных славян и является в нашем народном искусстве автохтонным.

Но из этого никак не следует, что фасное изображение двуглавого коронованного орла с широко распростертыми крыльями в нашем народном искусстве непосредственно развилось из древнеславянской фигуры двуглавой птицы. Между строго профильной и бескрылой птичьей ладьей и московским гербом отличия весьма существенны. Двуглавый орел был, конечно, взят нашими вышивальщицами, если не с медного пятака, то с каких-то иных, более ранних предметов, меченных московским гербом. Но привился двуглавый орел в нашем народном искусстве в силу того, что был понят не как государственная эмблема, а как новый вариант привычного народного мотива двуглавой птицы, который к тому времени утерял свое первичное культовое значение, сохранился в силу традиции и сделался самодовлеюще-декоративным.

Именно в силу замещения автохтонного древнего мотива фигура двуглавого орла получила широкое распространение в народной орнаментике, от русского Беломорья до Украины (например, в тканых королевских рушниках на Сумщине). Являясь замещением чисто декоративного порядка, фигура двуглавого орла претерпела в народной передаче самые разнообразные изменения, выражающиеся то в сохранении ее геральдически-птичьего облика, то в приближении к растительной фигуре, то в сведении ее, как будет показано далее, к совершенно произвольным мотивам.

Так определяется формирование срединно-осевой фигуры черенцовской вышивки. Время формирования (если положить некоторый отрезок времени на нисхождение фигуры двуглавого орла из «высокого» источника в обиход народного искусства) падает на XVII—XVIII вв. На это время указывает и тип орла с поднятыми крыльями, тонкими, изогнутыми шеями и широко расставленными головками, увенчанными одной крупной короной (малые надглавные утеряны).

Обратимся к боковым фигурам вышивки. Они представляют сцену борьбы оленя с прыгнувшим на его спину львом. Желая передать стремительный бег испуганного животного, что, кстати, необычно для древнего типа народных изображений, вышивальщица как бы расчленила его корпус надвое — на заднюю, округленную к хвосту половину с далеко откинутыми назад ногами, и переднюю в виде параллелограмма с приставленными прямыми ногами. Такое расчленение корпуса на направленные в противоположные стороны части придало оленю, изображенному в положении, близком «летающему галопу», особую динамичность.

Передача фигуры льва с маскою в фас для русской вышивальщицы, привычной к строго профильным изображениям зверей, оказалось особо трудной. Взяв общий криволинейный абрис льва с характерным гибким хвостом и особо его выявивши, она слила воедино корпус, маску

⁸ А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. I, М., 1865, стр. 608; т. III, М., 1869, стр. 690; Л. Диньес. Изучение русского народного искусства и наследие Марра. Краткие сообщения ИИМК, XII, стр. 148.

и волнистую гриву и силуэтно очерченный участок украсила по краям «дырами», а корпус, как и фигуру оленя, заполнила дробногеометрическим узором из наборных рядов и подзорин.

Откуда же в севернорусском народном шитье появилась эта группа с непривычной местному населению фигурой льва?

Сцены борьбы оленя, лани, быка со львом присутствуют в искусстве народов Евразии уже в глубокой древности⁹. Но с особо высоким совершенством они были разработаны в искусстве сасанидского круга. Эрмитажное серебряное блюдо из Половодова, Пермской губ., с изображением льва, терзающего лань (рис. 5), и фрагменты шелковых тканей с заключенными в круги изображениями парных всадников по сторонам дерева, а ниже — парных групп львов, терзающих дикого осла (ткань из раки св. Гуниберта в Кельне) или оленя (ткань из Трира), дают разновидности интересующей нас сцены борьбы зверей. Они чрезвычайно компактны и строго подчинены общей круговой композиции.¹⁰



Рис. 5. Серебряное блюдо из Половодова, Пермской губ. Гос. Эрмитаж.

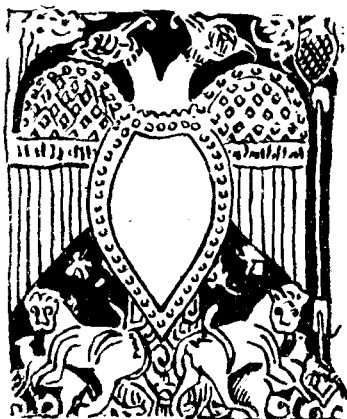


Рис. 6. Сицилийская ткань. Худ.-пром. музей в Берлине.

Традиция сохранила интересующий нас мотив борьбы льва с оленем или ланью на протяжении последующих веков в культуре самого Ирана, в областях Византии, где он проявился в каменной резьбе и тканях¹¹, и в других очагах Средиземноморья. Из сицилийских тканей, в узоре которых имеются группы борющихся животных, следует упомянуть о ткани, сделанной мастером Абд-эль-Азисом для короля Вильгельма II (1169—1189, рис. 6)¹². По сюжету — двуглавному орлу с парными группами львов, терзающих лань, — она аналогична черенцовской вышивке, но по стилистическим, строго-геральдическим качествам не имеет с нею ничего общего. В дальнейшем мотив борьбы животных наследуется сельджукским искусством (в широком понимании этого термина, включающего, кроме мусульманского, и искусство христианского Закавказья)

⁹ См., например, Б. В. Фармаковский. Архаический период в России. Петроград, 1914, стр. 4, табл. VI—2.

¹⁰ Я. И. Смирнов. Восточное серебро. СПб., 1909, №№ 278, 96, 106, 289. И. А. Орбели. Сасанидское искусство. Восток, кн. 4, 1924, стр. 148; Н. Н. Соболев. Очерки по истории украшения тканей. М., 1934, стр. 92—94; Phyllis Ackerman. Some problems of seljuq and safavid textiles. III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии, М.—Л., 1939, стр. 1—5.

¹¹ David Talbot Rice. Iranian elements in Byzantine art. III Международный конгресс, стр. 203—208.

¹² Н. Н. Соболев. Очерки, стр. 216—220.

и приходит к особо многообразной разработке в текстиле сефевидского периода XVI—XVII вв. В общем процессе возрождения сасанидских мотивов в искусстве вернувшего свою независимость Ирана группа льва, терзающего оленя-лань, была широко использована в декорировке тканей и продолжает жить до наших дней¹³.



Рис. 7. Ковер XVI в. Victoria and Albert Museum, Лондон (деталь).

Многочисленные лицевые шелковые, парчевые, бархатные и ковровые ткани XVI—XVII вв. искусно украшены жанровыми сценами охоты, поединков, пиршеств и другими, часто на литературный сюжет, которые повторяются среди растительных разводов. Следуя сасанидской тради-

¹³ И. Орбели. Проблема сельджукского искусства. III Международный конгресс, стр. 150—154; А. Ю. Якубовский. Культура и искусство Востока, Л., 1937, стр. 53—54.

ции в сюжете, мастера трактуют эти сцены несравненно жизненное, оживляют иератическую условность и строгую замкнутость композиции и переходят к свободному расположению фигур. На смену традиционному среднеазиатскому «героическому реализму» с его суровым ритмом, слившимся художественные достижения эллинских и древневосточных мастеров, явился реализм жанрового порядка с сильным уклоном в сторону затейливого, легкого орнаментализма. Интересующая нас сцена борьбы льва с оленем или ланью дается в самых различных моментах и положениях. Так, на атласной ткани Брюссельского музея или на так называемом лобановском исфаханском ковре XVI в. лев изображен подкрадывающимся к насторожившемуся оленю¹⁴, а на ковре XVI в. из Victoria and Albert Museum в Лондоне (рис. 7) лев дан в том же положении и вскочившим на свою жертву со спины или с головы¹⁵.

Таким образом, при выяснении времени вхождения в русское народное искусство мотива борьбы оленя со львом предстоит сделать выбор на тысячелетнем отрезке — от зарождения русской государственности до последних веков.

Проникновение в русское народное искусство элементов феодальной художественной культуры началось весьма рано. Замещение, например, в трехчастных древнего извода сценах Древа жизни акантовым кустом, а животных — барсом восходит еще к поре Киевской Руси, которой были широко известны привозимые из Византии и восточных стран драгоценные узорные паволоки и аксамиты, а также набойки¹⁶.

Но из этого процесса замещения своих изображений сходными пришлыми были абсолютно исключены мотивы борьбы зверей. Они были чужды искусству земледельческого населения восточнославянских земель на той ступени развития, при которой животное ставилось в связь с почитаемой природой в рамках ее производственно-земледельческого значения. В этих условиях замещение динамической группой борющихся зверей недвижных фигур животных или птиц, покорно предстоящих пред животворящим объектом поклонения, было немыслимо. Хотя мотивы борьбы зверей просачивались в искусство местных феодалов и с романского Запада, и с византийского Юга, и с Востока (вроде крылатого зверя, терзающего лань на средних пряслах южной и северной стен Дмитровского собора)¹⁷, но в народном искусстве этой ранней поры они не получили признания.

Таковое могло произойти лишь ко времени полного забвения культовых начал в исполняемых по традиции композициях и переосмысления фигур в направлении жанрово-декоративного восприятия, т. е. на сравнительно поздних этапах развития русского народного искусства.

Уже в так называемых местных школах народного искусства, формирование которых восходит к эпохе феодальной раздробленности, наблюдается использование древних, теряющих свое смысловое значение изображений для чисто орнаментальных построений¹⁸. В этих новых построениях не только нарушается традиционная система расположения фигур, прежде обусловленная культовым содержанием, но допускается переформирование и деформация самих фигур (как это видно на приведенной архангельской вышивке). Однако прямолинейный строй и система ритмического соответствия в основном еще соблюдаются.

С эпохой же сложения единой культуры русского народа, сбросив-

¹⁴ Phyllis Ackerman. Op. cit., табл. VIII; Мусульманский Восток, Л., 1925 стр. 6—9, табл. XVI—XVII.

¹⁵ Carl Norf. Old persian carpets, Мюнхен, 1913, стр. 3, 11, 12.

¹⁶ Л. Динцес. К. Большая. Народные художественные ремесла Ленинградской области, ст. 110, 111, 118.

¹⁷ Бобринский. Указ. соч., табл. 12—1, 17—2.

¹⁸ Л. Динцес. Изучение русского народного искусства..., стр. 148—149.

шего иго завоевателей, и интенсивного развития искусства, древние нормы преодолеваются. Наряду с сохранившимися по традиции каноническими композициями в нашем народном искусстве XVI—XVII вв. (особенно в шитье, резьбе и росписи) получили широкое распространение иные, близкие живой действительности мотивы свободного, плавно текущего криволинейного рисунка и новые приновленные к ним построения. Именно в этот период, наряду с разработкой и переформированием собственных мотивов, русскому народному искусству оказалась особенно пригодной сокровищница декоративного искусства Ирана в ее сефевидской редакции, так же как и позднеренессансное искусство Запада.

Историческая обстановка вполне благоприятствовала такому обогащению русского народного искусства. Оживившиеся с XIV в. торговые сношения Руси со странами Востока (по волжскому и донскому путям) особенно возросли после завоевания Казанского царства. Являясь не только посредником в торговле между Европой и Азией, но и одним из главных потребителей восточных товаров, Московская Русь широко пользовалась в быту зажиточных слоев и церкви высокосортными иранскими тканями. По свидетельству немца Генриха Штадена, служившего при Грозном опричником, «Персия — Кизилбаши, Бухара, Шемаха — все эти страны постоянно торгуют с Русской Землей; обычный их товар — золотые изделия разных сортов, шелковые ткани и многое другое»¹⁹. Узорные иранские парчи, шелка, бархат и вышивки, шедшие на шубы, опашни, ферязи, кафтаны, пологи, церковные облачения, ковры и пр., хранящиеся в наших музеях, позволяют судить о широком их распространении в XVI—XVII вв. Их узор вызывал многочисленные местные варианты не только в текстиле, но и в росписи стен, эмалях и т. п.

Наряду с дорогими тканями в Московскую Русь в таких же, если не более широких, размерах ввозились дешевые сорта их, которые находили сбыт в народной среде. В «Кратком известии о русской торговле» 1674 г. Иоанн-Филипп Кильбургер, перечисляя ввозимые из Ирана в Россию товары, наряду с коврами и шелками, отмечает выбойку и особо широко потребляемые набойчатые одеяла и скатерти²⁰, а Родес в «Размышлениях о русской торговле» 1653 г. доносит шведскому правительству, что «русские, а особенно простонародье, не могут обходиться без киндяков, потому что главным образом одеваются в них; это были легкие, красивые и прочные ткани, которые можно было купить за недорогую цену»²¹.

Реальным подтверждением письменных известий о распространении в простонародье набоек Кизылбашской земли, привозимых с Гилянского берега (Каспия), служит факт приобретения одним из участников экспедиции 1937 г. по Ленинградской области в колхозе «Новый путь», Волосовского района домотканного ковра, который был подшит половиной старого иранского набивного покрывала. На этом покрывале, наряду с эмблемами Ирана (лев и солнце), павлинами и растительными мотивами, имеется группа, изображающая льва в момент его прыжка на круп оленя, который упал на передние ноги (рис. 8). Таким образом,

¹⁹ Генрих Штаден. О Москве Иоанна Грозного — записки немца-опричника. М., 1925, стр. 39—40.

²⁰ В. Г. Курц. Сочинение Кильбургера о русской торговле. Киев, 1915, стр. 151—152, 236, 161.

²¹ Бумажная ткань граденалевого переплетения называется миткалем. Миткаль, окрашенный в красную краску, называют кумачом, а в иную — киндяком. Белый же миткаль с набивным узором получает название набойки или выбойки (В. Клейн. Иноземные ткани, бытовавшие в России до 17-го века, и их терминология. Сб. Оружейной Палаты. М., 1925, стр. 70). Киндяком же, очевидно, называлась и крашенная выбойка по цветному фону, в отличие от травчатой (по белому) выбойки (Курц. Указ. соч., стр. 361).

вышивальщицы отдаленного от Востока Новгородского края в качестве образца для своих работ могли пользоваться бытовавшими в их среде дешевыми сортами иранских лицевых тканей, т. е. непосредственно первоисточником.

Однако находившиеся перед их глазами и ставшие привычными изображения не были ими механически скопированы. Своеобразная передача на черенцовской вышивке фигуры льва, изображенного не в мо-

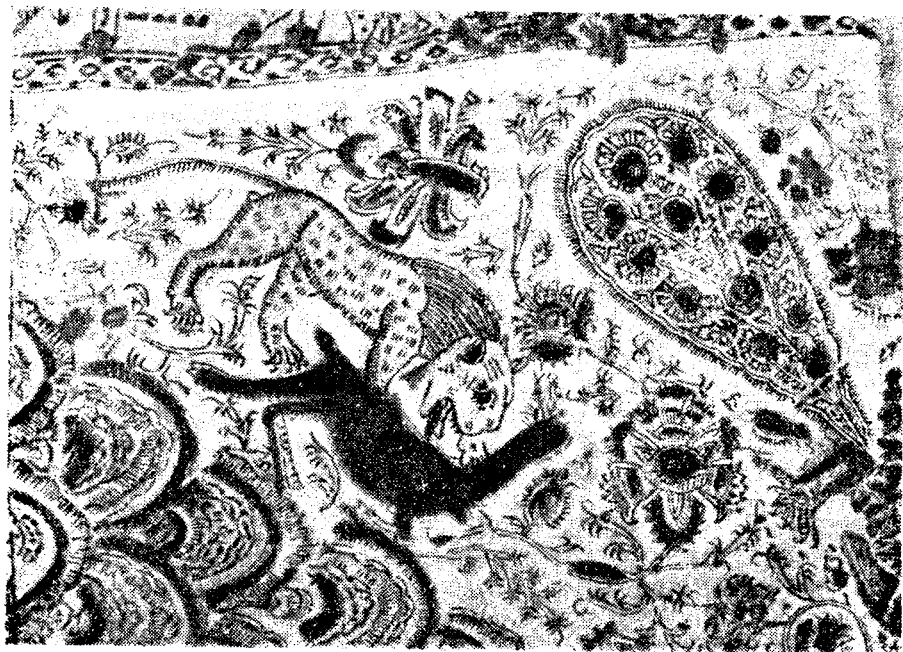


Рис. 8. Деталь иранской набойки, обнаруженной в Ленинградской обл. (ГРМ).

мент прыжка, а прочно утвердившимся на спине жертвы, т. е. в устойчивой позе, наиболее подходящей для строя русского народного шитья, была уже нами рассмотрена. Что же касается оленя, то отмеченное нами раздвоение его корпуса следует объяснить той же устремленностью к максимально устойчивому, равновесному положению фигур.

Изображение поверженного на передние подогнутые ноги животного, как на приведенном набойчатом покрывале, подверглось особо значительной переработке. Вышивальщица наново приделала к фигуре оленя переднюю часть с головой и ногами, выдержанную в прямолинейных формах, обычных для местных изображений оленя, т. е. поставила его на ноги. Эту новоприставленную часть она привела в ритмическое единство с передней частью фигуры льва, а ставшие лишними подогнутые передние ноги оленя обратила в подпорку под брюхо животного.

Стремление придать максимальную устойчивость нововводимым в традиционную трехчастную композицию мотивам вызвало такие детали черенцовской вышивки, как отходящие от хвоста орла прямые ветви, служащие основанием срединной фигуре, или боковые вытянутые криволинейные полосы вида пузырей (вероятно, деформация иранских растительных разводов), как бы подпирающие сзади фигуры скачущих оленей.

Совмещение древних недвижных прямолинейных и новых криволинейных начал определяет строй черенцовской вышивки, отмеченной

знаком эпохи — эмблемой Московской Руси, обогатившей наше родное искусство новым живым содержанием и свободной формой.

Характерным для этого этапа развития русской народной вышивки

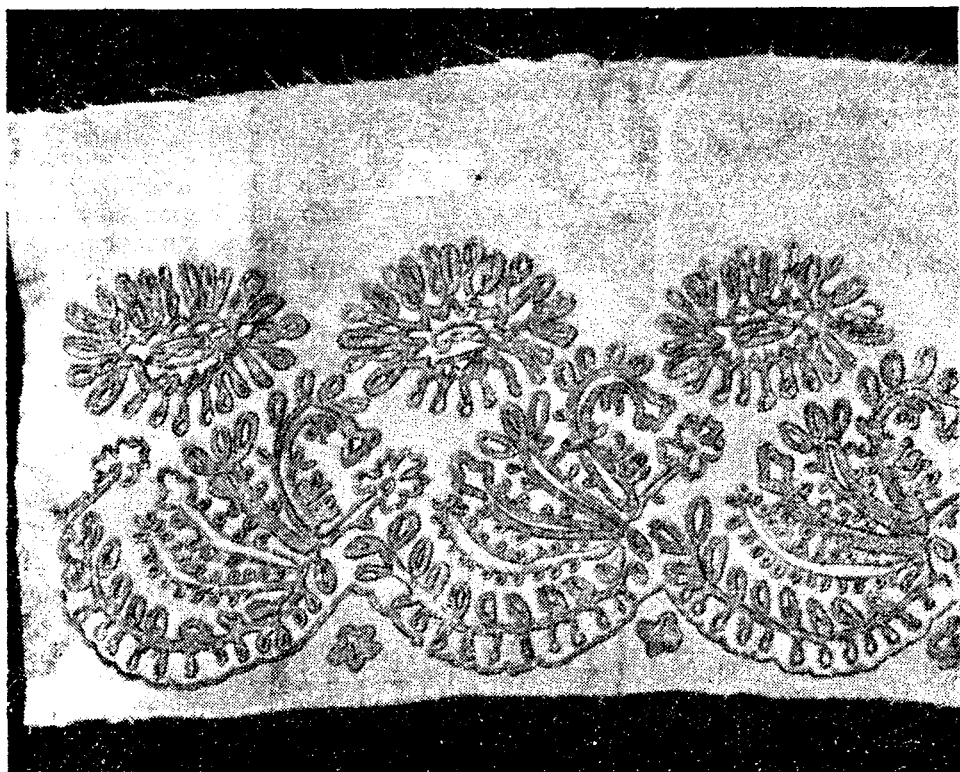


Рис. 9. Конец полотенца из с. Старого Рахина, Крестецкого района (ГРМ.)

явился новый прием ее исполнения. Введение криволинейных мотивов, естественно, вызвало замену старинного шитья прямыми стежками тех-

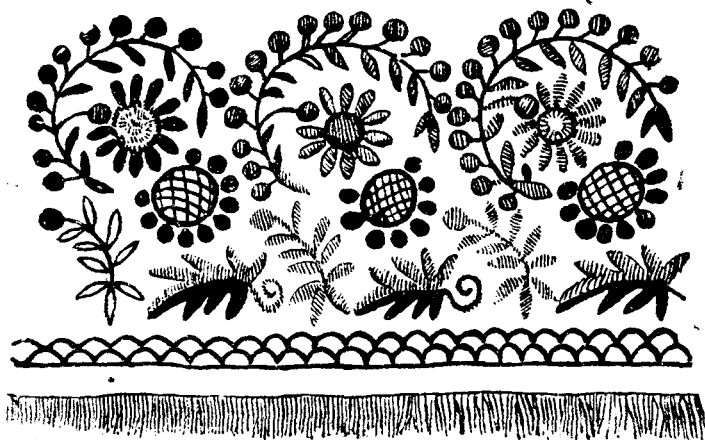


Рис. 10. Вышивка казанского чупрака (часть).
Центральный музей ТАССР, Казань.

никой нанесения более гибкой линии. Такой и явилось шитье тамбуром. Тамбур, т. е. шитье в петлю иглой с загнутым концом, весьма древнего

происхождения. Он представлен, например, на тканях, добытых П. К. Козловым в ноин-ульских курганах Северной Монголии. Ткани эти, сходные с тканями в скифских и боспорских погребениях нашего Юга, датируются последними веками первого тысячелетия до н. э.²² Бытуя в новое время почти повсеместно, тамбур особенно распространен в вышивках турецко-монгольских народностей, а в наших восточно- и южно-европейских областях — у казанских и ногайских татар и в Крыму. «У казанских татар, — пишет Н. Воробьев, — где тамбур является абсолютно доминирующей техникой шитья, сохранились наиболее древние и чистые формы орнаментации тканей... Казанские татары... сохранили свою древнюю технику вышивки в более чистом виде, чем другие турецкие и монгольские народности»²³. Очевидно, теми же юго-восточными путями, которые в Московскую Русь были занесены иранские мотивы, явилась и связанная с ними техника тамбура, преимущественно через казанских татар. Это не исключает вероятности воздействия крымского и особенно астраханского (ногайско-татарского) шитья, в котором, однако, тамбур не является господствующим²⁴. Как известно, Астрахань была крупнейшим рынком, откуда в Россию поступали товары Ближнего Востока, далее следующие по Волжскому пути²⁵. Поэтому астраханский очаг татарского шитья не мог не оказать влияния на русское, хотя, конечно, Казань, как непосредственно примыкающая к русским землям, была в этом отношении более действенна.

Соответственно казанскому очагу, из великорусских земель вышивание тамбуром более всего распространено в Прикамье, Ярославской и Нижегородской (Горьковской) областях. Там оно зачастую выполняется разноцветными шерстями или шелками. Далее на запад тамбур становится преимущественно одноцветным, чаще всего выполняется льняной или бумажной нитью (белой или красной) и доходит, как мы видим, до Русской Прибалтики.

В черенцовской вышивке, своеобразно совместившей древние и новые стилевые начала, тамбур лишь окаймляет рисунок. Декорировка же внутренних участков выполнена прямолинейными подзоринами и наборными рядами. Второй образец шитья Новгородского края не дает этой промежуточности в стиле и технике исполнения, а целиком выдержан в новой манере.

Домотканное бумажное полотенце, украшенное по концам неширокой полосой красной вышивки, происходит из церкви Старого Рахина, Крестецкого района, большого села, помнящего себя со времен Грозного (рис. 9). Узор этого полотенца составляется из сомкнутого ряда исполненных тамбуром повторяющихся и направленных в одну сторону кустов и расходящихся влево дугообразных стеблей. Верхний ряд вытянутых округлых мотивов типа цветочных розеток заполняет свободные промежутки между этими кустами, а нижняя цепь дужек с мелкими розетками в углах связывает их в ряд, придавая им устойчивость. Рисунок старорахинской вышивки совершенно свободный, не счетный и отличается динамичностью округленных, гибких форм. В отличие от недвижных древних народных растительных мотивов, всегда одинаковых по сторонам прямого стебля или ствола, основные фигуры старорахинской вышивки ассиметричны. Их левая, перегруженная стеблями часть уравнивается далеко выдвинутой вправо гвоздикой и

²² Н. Н. Соболев. Очерки по истории украшения тканей, стр. 35—39; Н. Воробьев. Некоторые данные о технике орнаментации тканей у казанских татар. Материалы Центрального Музея ТАССР, № 2, Казань, 1929, стр. 18.

²³ Н. Воробьев. Указ. кн., стр. 16—19.

²⁴ А. Чепурина. Орнаментное шитье Крыма. М., 1938, стр. 40—42.

²⁵ Русская история под ред. Довнар-Запольского, т. III, Киев, 1912, стр. 340—341.

склоненным в ту же сторону цветком колокольчика на верхнем стебле.

И по общему рисунку растительных мотивов, и по их деталям (как цветок гвоздики) старорахинская вышивка может быть сближена с тамбурными вышивками казанских татар вроде приводимого ряда дугообразных, наклоненных вправо ветвей на чупраке, также заполненных в промежутках (только не в верхних, а в срединных) цветочными розетками (рис. 10), но отличающихся пестротой расцветки, особенно при исполнении шелками²⁶. Однако при всем этом наша вышивка таит в себе особенности, в силу которых ее приходится выделить из категории обычно растительных. Усложненность старорахинской фигуры сравнительно



Рис. 11. Деталь сасанидской ткани. Victoria and Albert Museum. Лондон.

с ветвью казанской вышивки, выражающаяся в спаянности куста и своеобразии склоненной верхушки и выдвинутой гвоздики, вызывает более пристальное рассмотрение, в результате чего вскрывается зависимость ее формы не столько от растительного, сколько от чудовищного образа Сэнмурва.

Образ упоминаемого уже в Авесте Сэнмурва, объединившего в себе разностихийные признаки птицы (крылья, хвост), собаки (голова, лапы), а иногда и козла (бородка) и изукрашенного рыбой чешуей и растительными мотивами, как олицетворение трех космических начал, а затем как сказочный образ, представлен в искусстве греков, скифов, Ирана, Китая и др. Особенно он был разработан в искусстве империи Сасанидов, где, как полагает К. В. Тревер, приобрел значение царского герба династии²⁷. В тканях, металлических изделиях и в резьбе по камню и кости сасанидского круга профильное изображение Сэнмурва, так же, как изображение льва, терзающего оленя, обычно рассчитано

²⁶ Е. Адольф. Вышивки казанских татар. Материалы Центрального музея ТАССР, № 1, стр. 5—10.

²⁷ К. В. Тревер. Собака-птица Сэнмурв и Паскудж. Из истории докапиталистических формаций. Об., посвященный Н. Я. Марру. М.—Л., 1933, стр. 293—321; То же. Л., 1937; К. В. Тревер. Серебряное навершие сасанидского штандарта. Тр. Отд. Востока Гос. Эрмитажа, т. 3, Л., 1940, стр. 169—174.

на помещение в круге или овале²⁸; когда же для него отводится некруговая площадь, оно сохраняет округленность общего абриса, особенно в нижней части и в изгибе хвоста и крыльев.

Из единообразных изображений Сэнмурва на серебряных блюдах, чаше и кувшинчиках, на ткани (рис. 11) и на каменных рельефах Так-и-Бостана, воспроизводящих узор одеяний царственных героев (рис. 12), для нашей цели особенно подходит изображение на серебряном с позолотой блюде, вывезенном из Кытманова, Вятской губ. (рис. 13). При сопоставлении изображения Сэнмурва на этом блюде (если его переориентировать вправо) с кустом старорахинской вышивки совпадение абрисов обеих фигур представляется наиболее очевид-



Рис. 12. Деталь рельефа
Так-и-Бостана.



Рис. 13. Серебряное блюдо из Кытманова, Вятской губ. Гос. Эрмитаж

ным. Место головы чудовища с оскаленной пастью занял цветок колокольчика, уши и завитки крыла оставили свой след в листиках на верхнем и смежном стеблях, хвост (менее, правда, пышный) замещен расходящимися нижними стеблями, а на месте вытянутых вперед лап пришелся выдвинутый цветок гвоздики (рис. 14). Округленность абриса Сэнмурва целиком сохранилась в абрисе куста старорахинской вышивки.

Когда же и где такое превращение зверя в растение могло иметь место?

В материальной культуре древней Руси изображение Сэнмурва фиксируется весьма рано. В большом Гнездовском кургане на Смоленщине, начала X в., была обнаружена намеренно разбитая при совершении погребального обряда поливная тарелка с изображением на белом фоне Сэнмурва, выполненным в темнокоричневых и золотистых тонах (рис. 15). По мнению исследователя могильника В. И. Сизова, эта «тарелка с изображением дракона» является привозной, доставленной волжским путем и принадлежит к арабским изделиям, представляющим новую редакцию сасанидских изображений. Находки в Гнездове преимущественно диргемов X в., при наличии лишь одной византийской и

²⁸ G. Migeon. Les arts du tissu. Paris, 1910, p. 10; Н. Н. Соболев. Очерки по истории украшения тканей, стр. 84—95.

полном отсутствии западных монет, подтверждают господство здесь арабского привоза²⁹.

Далее факт находки в одном из монастырей Новгорода шитого в XII в. распятия на ткани VIII—IX вв. с сасанидским изображением крылатого с львиным туловищем быка³⁰ позволяет считать возможным привоз в древнюю Русь тканей с изображением Сэнмурва.

Точно так же представляется вероятным, что в эпоху феодальной раздробленности среди проникавших к нам с Запада и Юго-востока мотивов Кавказа и романского мира, особо ярко представленных в «прилепах» владимиро-суздальских храмов XII—XIII вв. (т. е. наряду с грифонами, сиринями, драконами, китоврасами и т. п.), мог быть и



Рис. 14. Схема совмещения абриса изображения Сэнмурва и растительной фигуры староракшинской вышивки.



Рис. 15. Тарелка из Большого Гнездовского кургана. Гос. Исторический музей.

Сэнмурв. Его мы находим, например, на романской капители 1114 г. Norte Dame в Булони (рис. 16), где он сведен к чисто декоративной, валютообразной фигуре³¹, и в росписи церкви Тиграна h'Оненца в Ани 1215 г. (рис. 17).

Настаивая на максимально раннем освоении образа Сэнмурва древней Русью, К. В. Тревер отождествляет по признаку звучания Сэнмурва с именем божества Владиморова пантеона Симурга-Симарьгла Начальной летописи, хотя мифологическое значение этого божества на Руси остается невыясненным³². «Тарелка из Гнездова дает основание (и независимо от имени), — утверждает она, — говорить о наличии в кругу ми-

²⁹ В. И. Сизов. Курганы Смоленской губ., в. 1. Гнездовский могильник. Материалы по археол. России, № 28, СПб., 1902, стр. 9—10, 61—62, 116—120, табл. VIII—I; М. А. Тиханова. Золотая византийская подвеска-монета из женского погребения в Гнездове. Краткие сообщения ИИМК, XI, стр. 28—30.

³⁰ Л. И. Якунина. Древняя иранская ткань из собрания Гос. Историч. музея. «Вестник древней истории», № 1(2), 1938, стр. 104—107; Н. Н. Соболев. Очерки по истории украшения тканей, стр. 61—62.

³¹ Camille Enlart. Manuel d'archéologie française. Architecture religieuse, partie I, Paris, 1919, pp. 406—407, 448, fig. 203 b.

³² Другими исследователями Симарьгл расшифровывается как искаженное название упоминаемых в Библии (IV Кн. Царств, 17, 30) ассирийских божеств Асимафа (ас'идаф) и Ергела (ер'гел) (см. статью Прейса в Журнале Министерства на-

фических представлений населения Верхнего Приднепровья образа собаки-птицы»³³.

Однако, едва ли наличие образа иранской мифологии на бесспорно привозных изделиях — тарелке и шелковой ткани — может служить доводом в пользу столь глубокого освоения его древней Русью. На дошедших до нас в немалом числе местных памятниках древнерусского феодального искусства, широко использовавшего зарубежные мотивы, изображений Сэнмурва мы не находим. И если даже считаться с допустимостью наличия его в репертуаре «романских» мотивов, проникших на Русь, то он мог играть лишь чисто декоративную роль подобно Сэнмурву на капители булонской церкви.



Рис. 16. Романская капитель (Булонь).

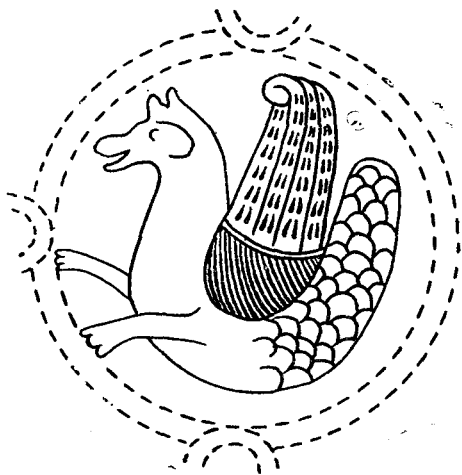


Рис. 17. Деталь росписи церкви Тиграна h'Оненца в Ани.

К тому же, между нашим феодальным искусством и искусством народным, насыщенным на ранних этапах развития сравнительно несложными геометризированными образами одухотворяемой земледельцем природы, дистанция весьма внушительная. И, конечно, чудовищный образ собаки-птицы древнерусскому народному искусству должен был остаться чуждым.

Сохраняясь в искусстве стран Востока (особенно в низовой струе) вплоть до последних веков³⁴, этот мотив мог быть использован нашим народным искусством лишь на позднем этапе декоративно-криволинейных построений.

родного просвещения, ч. XXIX, 1841), либо богов Сима и Регла, известных по древнегреческой надписи понтийской царицы Комосарии, III—II вв. до н. э., открытой на Тамани (Забелин. История русской жизни, ч. II, М., 1879, стр. 293). В разных списках «Слова некоего Христороубца» XIV—XV вв. это имя пишется как «Сима и Рьгла», «Ерьгла», «сима и ворхгла», «воргла», «рыгла», «ргла». Фаминцын выдвинул догадку, что позднейшим переписчиком в слове «Ерьгла» была допущена описка вместо буквы Ы (еры) он написал Б (ерь) и Г (глагол). По исправлении правописания второе имя читается как «Ерыл», т. е. Ярыло (Фаминцын. Божества древних славян, СПб., 1884, стр. 227). Соколов же, пытаясь объяснить оставшуюся непонятной первую часть «Сим», толкует все слово как Семп-Ярыло, т. е. семилыкий Ярыло (Соколов. Старорусские солнечные боги и богини. Симбирск, 1887, стр. 24—26). См. Н. М. Гальковский. Борьба христианства с остатками язычества. Харьков, 1910, стр. 31—33.

³³ К. В. Тревер. Собака-птица. 1933, стр. 321—325.

³⁴ Как, например, в опубликованной К. В. Тревер деревянной курительной трубке Пермского (Молотовского) музея (Сб., посвященный Н. Я. Марру, стр. 325—326).

Связь старорахинской вышивки по характеру растительного узора и по технике выполнения с татарскими вышивками не позволяет относить ее сложение к отдаленным временам и снова приводит нас к XVI—XVII вв., т. е. к эпохе наиболее интенсивного использования русским народным

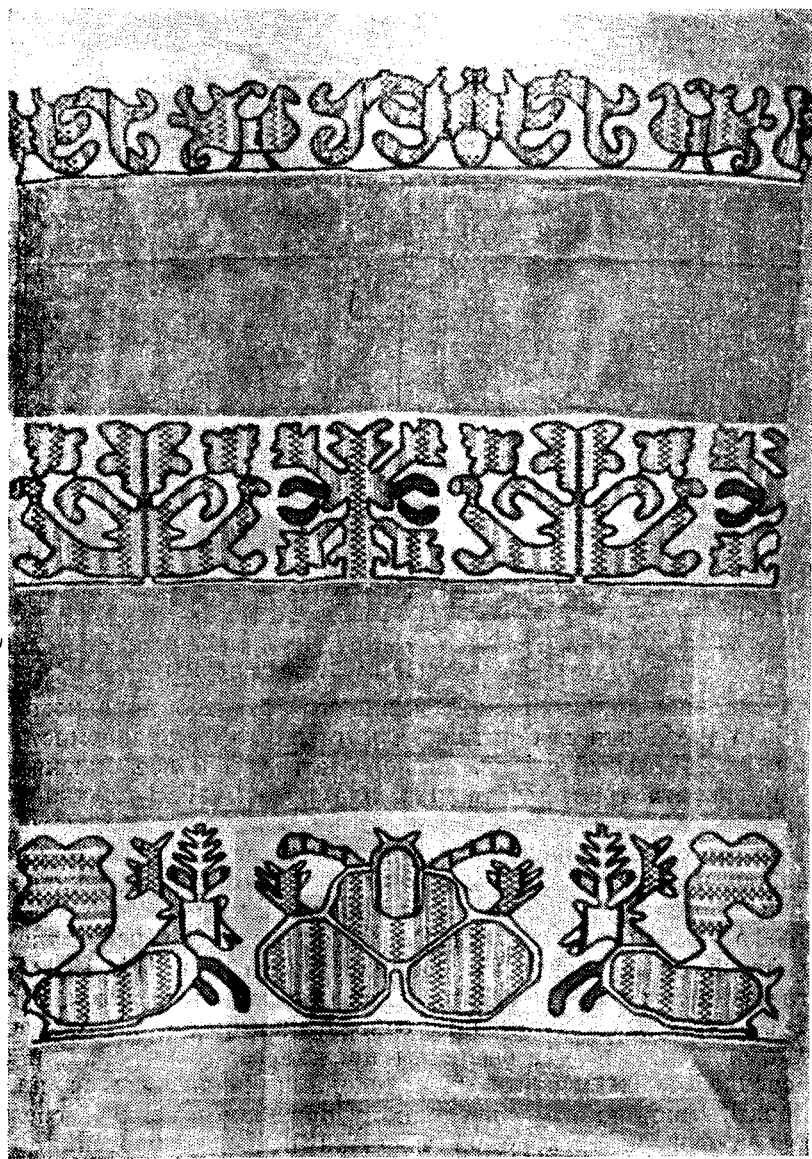


Рис. 18. Конец полотенца из Заонежья (ГРМ).

искусством иранских мотивов, воспринимаемых чисто декоративно при игнорировании сюжетной стороны. О том же, что произвольное превращение Сэнмурва в куст произошло, вероятнее всего, на русской почве, говорит поразительная точность замещения отдельных частей чудовищного образа соответствующими растительными элементами. Едва ли это могло бы иметь место в случае занесения этой фигуры в уже замещенном, готовом виде.

Очевидно, ознакомившись с сохранным по традиции на дешевых иранских тканях XVI—XVII вв. узорным фантастическим сасанидским зверем, наши вышивальщицы отбросили непонятную им тератологическую сущность изображения. Исходя из растительной обработки его, они заместили основной образ сопровождающими его деталями и создали на основе приглянувшихся криволинейных построений новую растительную фигуру.

Близость абриса растительной фигуры ее тератологическому образу придает староряхинской вышивке особую познавательную цен-

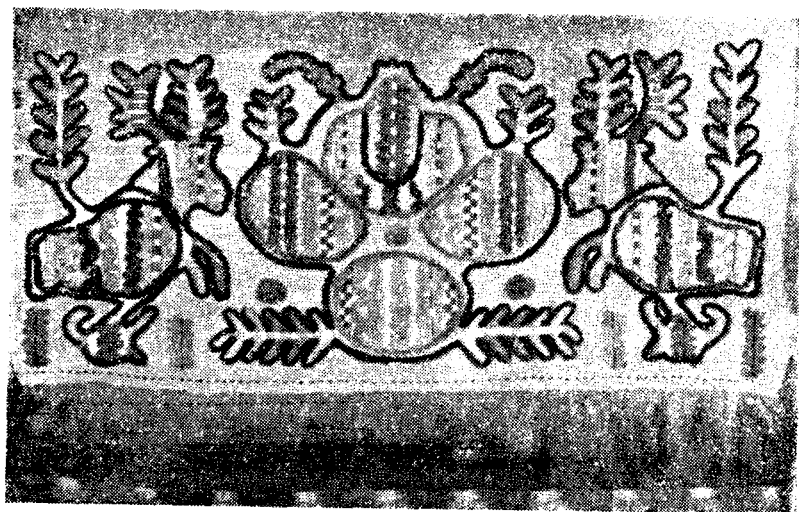


Рис. 19. Конец полотенца из Заонежья (ГРМ).

ность. Обычно же характерная для нашего позднего народного искусства свобода трактовки декоративных мотивов до неузнаваемости изменяла их первоначальный облик. Даже в мотивах, более близких пониманию народа, эта трансформация зашла чрезвычайно далеко. Иллюстрацией тому могут служить вышивки на концах двух полотенец из русского Заонежья первой половины прошлого века. Шиты они тамбуром и набором. Являясь как бы производными от черенцовской композиции, они многоцветны (признак так называемого олонецкого шитья, испытавшего воздействие западнофинского народного искусства), а в рисунке фигур дают полное изживание сюжета (рис. 18, 19).

Двуглавые орлы на обоих полотенцах обратились в гнезда трех или четырех округленных участков с совершенно уже неосознаваемыми расходящимися жгутиками, бывшими прежде головами орла, и зубчиками в средней верхней части, т. е. следами полагавшейся на этом месте короны. Лишь по этому последнему признаку в верхней срединной растительной фигуре трехрядной вышивки первого полотенца, выполненной цветными шелковыми и бумажными нитями (черной, красной, желтой, зеленой и голубой), можно распознать ее геральдический прототип. Головы орла вовсе исчезли, а крылья замещены листовыми завитками, то ли западного барочного рисунка, то ли восточного. Впрочем продольное сечение цветов в среднем ряду этой вышивки более говорит о восточном источнике, откуда, очевидно, происходят и затейливые птицы по сторонам видоизмененного до неузнаваемости орла (вспомним фантастических птиц на иранских тканях XVI—XVII вв.)³⁵.

Что же касается группы борющихся зверей, то в первой вышивке (нижний ряд) уже слабо осознаваемая на черенцовском образе фигура

³⁵ Соболев. Очерки, рис. 69, 74.

льва обратилась в крыловидный придаток к оленю, а на втором полотно, шитом красной, малиновой, лиловой, голубой, бледнозеленой и желтой шерстями, была заменена вертикальным, вырастающим из спины усеченного оленя хвостом-елочкой. Зато подпорка в этой фигуре животного сохранилась полностью. Представляется вполне вероятным, что уцелевшие на заонежском олене рудименты иранской группы борьбы зверей, как крыло или вырастающий из спины хвост-елочка, могли быть сохранены не в качестве произвольных декоративных придатков, но переосмыслены как признаки волшебного оленя-лося карело-финского эпоса, слившегося в представлении давних русских поселенцев Беломорья с собственным образом сказочного оленя «золотые рога»³⁶.

В отношении строя этих заонежских вышивок, по сравнению с черенцовской, они, сохраняя внутреннее заполнение фигур мелким прямолинейным узором, в своем абрисе более плавны и далеки от прежних форм «геометрического стиля». Достаточно сопоставить рога и передние ноги у черенцовского оленя и у заонежских. Соответственно этому в стилистически более поздних заонежских изображениях изжит прием ритмического соответствия прямолинейных контуров смежных фигур. Место его заступил иной композиционный прием взаимного уравнивания частей вышивки при чрезвычайной сомкнутости их, своего рода «боязни пустоты».

Таково решение поставленной образцами новгородского и отчасти олонечского народного шитья задачи с тремя неизвестными — двуглавым орлом, львом, терзающим оленя, и Сэнмурвом.

Помимо достойного внимания факта присутствия изобразительных мотивов Востока в народном художественном обиходе Русской Прибалтики, рассмотренные явления заставляют с большей осмыслительностью относиться к суждениям о времени и характере их внедрения. Обычно мало учитывается протяженность развития целиком самобытного в своей основе русского народного искусства и использование им чужеземных образцов лишь по мере соответствия их назревшим на местной почве проблемам содержания и формы. Как мы установили, в рассмотренных вышивках древние сасанидские образы оказались пригодными в сравнительно позднюю эпоху, в их сефевидской редакции, и к тому же послужили лишь материалом для творческой переработки, в которой свое, русское, восторжествовало над чужеземным.

В одной из своих статей И. А. Орбели, очерчивая ареал распространения сасанидских мотивов, впервые указал на их присутствие в резьбе русских пряничных досок³⁷. Действительно, резные звери и птицы на некоторых плитах собора в Юрьеве Польском 1234 г., в наружной декорировке которого влияние Востока выступает особо выразительно, близки фигурам пряничных народных форм. Но, судя по древнему северному резному тяблу Государственного Исторического музея³⁸, такого рода изображения в XIV—XV вв., как правило, были чужды низовым народным резчикам, которые перекраивали их на свой лад, упрощая и лишая узорной разделки. Что же касается пряничных досок, в которых действительно можно усмотреть во многих вариантах узорно разработанные образы сасанидского круга, то появление их относится к иной эпохе. Это частично сохранившиеся в подлинниках XVII в. и стилистически близкие к рассмотренным нами вышивкам формы, которые более всего свойственны Средней России, особенно Поволжью. Резанные на

³⁶ А. Я. Брюсов. История древней Карелии. М., 1940, стр. 116—120, 165.

³⁷ И. А. Орбели. Албанские рельефы и бронзовые котлы. Сб. «Памятники эпохи Руставели». Л., 1938, стр. 326.

³⁸ В. Н. Щепкин. Резное деревянное тябло XIII в. Сб. статей, посвященный Е. И. Ламанскому, ч. II, М., 1908, стр. 186—191.

этих досках изображения богаты и разнообразны. Тут и затейливые, в духе Москвы XVI—XVII вв., палаты с башнями, украшенными по шатровым верхам флагами и протоганами, и двуглавые, допетровского рисунка, орлы, и скачущие кони, и полуфантастические птицы и хищники, по своему виду действительно напоминающие сасанидских, и сирины, также близкие иранским изображениям на керамике и коврах, и львы, и единороги, заимствованные из английского герба, которыми в России в качестве декоративного мотива стали пользоваться с XVI в., и пышные растительные побеги, и т. п.³⁹ На многих пряничных формах эти фигуры образуют излюбленные народом трехчастные группы, в которых, так же как и на рассмотренных нами вышивках, двуглавному орлу отводится срединное место.

Сложившись в конце XVI—XVII вв., эта категория пряничных форм объединила в себе собственные русские мотивы украшения со своеобразно переработанными западноевропейскими и азиатскими, среди которых имеются и сасанидские, но в поздней сефевидской редакции. Такого характера русская народная декорировка, сложившаяся путем творческого использования ею элементов искусства позднеренессансного Запада и возрожденного Ирана, наблюдается повсеместно в различных воплощениях. Широкое распространение и развитие она получила в областях, по которым некогда проходил транзит западных и восточных товаров, т. е. по артериям Волги, Сухоны и Сев. Двины — от Нижнего к Вологде, а затем к Холмогорам и Архангельску. Особую творческую роль принадлежала северным землям с их сравнительно свободными общинами черных крестьян, создавших свое относительно благосостояние на эксплуатации промысловых угодий и торговле.

Нижегородская резьба на пряничных формах, различных предметов утвари, избах, телегах и барках, вологодская роспись, богато украшенные вологодские строченые подзоры, северодвинская роспись, равно как и народное шитье тамбуром, гладью и золотой нитью, — все это принадлежит единой стилиевой категории узора русского народного ренессанса, который в последующие века был усложнен элементами барокко и классицизма. Очевидно, подобная декорировка, вовсе не похожая на западноевропейскую, поразила англичанина Джерома Гарсея, который в 1584 г., описывая строившийся в Вологде флот Грозного, особо упомянул о странной обделке судов в виде «изображений львов, драконов, орлов, слонов и единорогов, так отчетливо сделанных и так богато украшенных золотом, серебром, яркой живописью»⁴⁰.

Интенсивно слагавшийся в восточной половине Московской Руси новый декоративный стиль сказался на северо-западе, в народном искусстве русской Прибалтики, в ту эпоху утерявшей свое бывшее экономическое и культурное значение. В силу этого новая декорировка не дала там такого богатства и разнообразия. Новгородский вариант русского народного ренессанса более консервативен, отличается большей приверженностью к традиционным трехчастным построениям, повторяемостью одинаковых фигур и, наконец, своеобразным компромиссным совмещением прямолинейных и криволинейных начал.

Эта заторможенность процесса декоративного обновления объясняется наличием среди памятников народного искусства Новгородского края образцов «промежуточного стиля», которому особенно отвечает череповецкая вышивка. На такого рода образцах еще можно различить чужеземные мотивы, в том числе иранские. В последующих же фазах освоения их нашим народным искусством они видоизменены до такой степени, что при отсутствии образцов «промежуточного стиля» их источник уже не может быть раскрыт.

³⁹ Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву. М., 1934, стр. 436—444.

⁴⁰ Джером Гарсей. Записки о Московии XVI в. СПб, 1909, стр. 44.