



МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ЭТНОГРАФИИ И АНТРОПОЛОГИИ С С С Р

Л. А. ДИНЦЕС

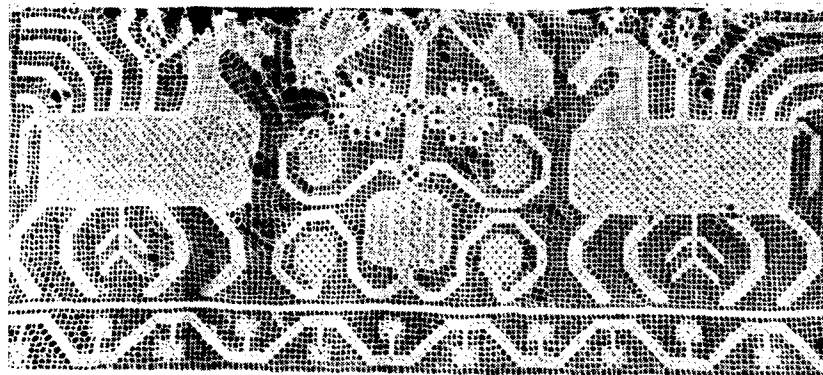
ИЗОБРАЖЕНИЕ ЗМЕЕБОРЦА В РУССКОМ НАРОДНОМ ШИТЬЕ

Древнейшие типы тканей и народной вышивки двусторонним швом и строчкой по перевити, сохранившиеся в наименее нарушенном позднейшими наслоениями виде, чаще всего на русском севере, принадлежат к формам так называемого геометрического стиля, строго согласованного со структурой холста. Как указали В. А. Городцов и другие исследователи, в этих вышивках и тканях воспроизводятся сцены поклонения Великой богине земли и всего живущего, которая одета в своеобразную, расширяющуюся книзу верхнюю одежду (рис. 1а), либо Древу жизни (рис. 1б). По сторонам от них располагаются птицы, кони, иногда крылатые, реже олени и медведи, а также другие обычно конные, воздымающие руки, либо представленные подбоченившимися, в своеобразно молитвенной позе. Заполняющие свободное поле, а также пронизывающие самые фигуры кресты, иногда с загнутыми концами, равно как и круги, колеса, розетки, ромбы, квадраты и т. п., определяются как знаки высшего божества огня — солнца, оплодотворяющего своими живительными лучами Богиню земли или Древо жизни — изобилия.

Эти многократно воспроизводимые в народном искусстве схематичные изображения наделяются скупыми признаками, которые лаконично, но точно определяют каждый объект. Так, например, кони легко узнаются по характерному профилю головы и крутой шее, олени — по ветвистым рогам и т. п. Таким же образом определяются разновидности женского божества, представленного то держащим под уздцы предстоящих коней, то воздымающим в вытянутых руках растения или птиц, то окрыленным, о чем речь будет далее, то с тщательно выявленными кистями рук, переходящими иногда в гребни от прялок (очевидно, некогда Мокошь, покровительница женского труда) (рис. 2а), то со змеевидными признаками либо плавниками (очевидно, берегиня), то как бы проросшим, иногда органически слившимся с образом плодоносного дерева и т. п. Эти изображения, олицетворяющие великие и малые силы стихий и скомпанованные в особо выразительные для выяснения их соподчиненности трехчастные сцены, либо расположенные в ряд, были рождены миропониманием восточнославянского родового общества, определившим характер его земледельческой религии.



а

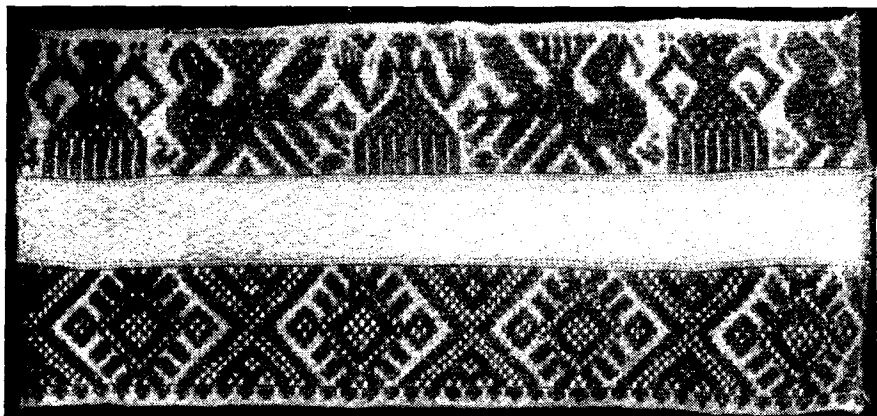


б

Рис. 1. Севернорусские узоры с мотивами Богини земли (а) и Древа жизни (б)

Естественно, что по мере того, как начала христианства стали все глубже внедряться в сознание народных масс древней Руси, образы, рожденные язычеством, должны были постепенно тускнеть в их первичном смысловом значении. Особо крепкая привязанность народа к своим коллективно разработанным изобразительным формам неминуемо должна была привести к коренному переосмыслению древних изображений, т. е. к использованию их при изобразительном воплощении новых сюжетов, либо к явлению, особо распространенному, — превращению их в чисто декоративные мотивы, по неопознаваемой уже традиции помещаемые на полотенцах, вроде узора из видоизмененных фигур Мокоши (рис. 2б) на определенных частях одежды, в архитектурной резьбе и т. п.

Пример весьма позднего использования древних видоизмененных образов для чисто жанровых изображений, по содержанию не имеющих ничего общего с культовыми изображениями, дают калязинские красные изразцы XVI—XVII вв., происходящие, повидимому, из Макарьевского монастыря (рис. 3). Оттиснуты эти образцы были в формах, резанных малоискусным мастером-крестьянином в характерно народной манере плоского рельефа. Всадник на первом из этих изразцов совпадает с типовым изображением конного прибога. Схематичность корпуса конька с подчеркиванием наиболее характерных его особенностей — крутой шеи, гривы, согнутых в беге ног, столбообразный корпус всадника, его воздетые руки, а особенно прием наложения человеческой



а



б

Рис. 2. Узоры на вологодских полотенцах. Изображения богини Мокошь, покровительницы женского труда



Рис. 3. Калязинские изразцы XVI—XVII вв.

фигурки на профиле конька, — все это генетически приводит к древним изображениям конного прибога. Но вместе с тем, наивная, правда, трактовка лица с усами и рожками и передача деталей кафтана (пуговиц) знаменуют направленность к развлекательному жанру и обнару-

живают преодоление религиозного содержания. Таким же является и второй калязинский изразец, на котором изображена женщина, подносящая своему подбоченившемуся, видимо, пляшущему партнеру стопу. При общей схематичности фигур, из коих лишь женская наделена чертами лица, да и то весьма примитивно, в них, как отметил еще Султанов, наблюдается передача резчиком местных особенностей одежды. На женщине надет высокий головной убор рода кики, на мужчине — шапка с тульей и утолщенным, очевидно, меховым околышем, на одежде обоих показаны пуговицы¹. И все же столбообразный корпус женщины с наивно трактованными руками, протянутыми к пляшущему, и поза последнего с дугообразно согнутыми «фертом» руками выдают далекие связи их облика с фигурами языческого «чина».

Калязинские изображения XVI—XVII вв. значительно примитивнее более ранних изображений на рельефных глазурованных плитках псковской церкви Георгия со Взводу 1494 г. (рис. 4). Они были выполнены знакомыми с мотивами «высокого» искусства ремесленниками — резчиками деревянных форм и гончарами из пригородов Пскова либо близлежащих селений, чья продукция (вроде надмогильных глазурованных плит XVI в.) имела весьма широкий сбыт. На приводимой псковской плитке конный знаменосец в остроконечном шлеме, при всей непропорциональности большеголовой фигуры, представлен в сравнительно сложном ракурсе и носит признаки моделировки, равно как и (особенно в конике) характеристики в целом, а не единичными признаками. Однако и в этом изображении, для своего времени совершенном (особенно в килевидном растительном обрамлении), проступает традиция древней техники изображения всадника, как бы наложенного на конька, вынесенная ремесленником из среды, откуда он вышел и с которой сохранил живые связи.



Рис. 4. Рельефная глазурованная плитка из псковской церкви Георгия со Взводу, 1494 г.

Но только ли под воздействием таких мастеров, не порывавших связей с деревней, последняя разработала в своем искусстве жанровые мотивы? Конечно, нет. В народном искусстве, всегда отражающем существующую действительность, с изменением ее появляется новое содержание, при художественном воплощении которого только лишь частично использовалась традиционная техника изображения. Показ жанровых сцен в народном искусстве — явление очень старое. В своем развитом виде жанрово-бытовые сюжеты народных вышивок передаются в узорчатых барочных формах XVI — начала XVIII в.; простейшие композиции, кстати, целиком крестьянской тематики, выдержанные в формах геометрического стиля, сложились задолго до этого.

¹ Н. Султанов, Древнерусские красные изразцы, М., 1895, стр. 15—17; А. В. Филиппов, Древнерусские изразцы, I, М., 1938, стр. 25, 56—57; а то же, Русские поливные изразцы XVI в., М., 1915, стр. 6—7.

В период распада национального единства и гнета иноземных поработителей народное искусство в обстановке творческой заторможенности не было в силах при изменении содержания коренным образом преодолеть традиционные геометрические формы. К тому же замена новыми этих исконных форм, противопоставляемых чуждым, противоречила охранительным тенденциям отстаивания своей самобытности. Поэтому, бесконечно варьируя привычные формы и лишь в меру необходимости видоизменяя их, наш народ создал в период феодальной раздробленности множество местных школ (не по племенному, а по территориальному признаку), своеобразных изобразительных говоров и наречий, передающих и бессюжетно-декоративные и жанрово-бытовые мотивы. Лишь с возрождением национального единства, т. е. в московский период, народное искусство оказалось в состоянии решительно перейти к новым, более гибким формам, создаваемым русским народом; одновременно с разработкой новых художественных приемов творчески осваивались художественные и технические приемы Запада и Востока



Рис. 5. Заглавные буквы из смоленской псалтири 1436 г.

и бережно сохранялись, особенно в северных заповедниках, окостеневшие формы геометрического рисунка. Видимо (как косвенно подтверждают изделия ремесленников), наличие жанрово-бытовых изображений в народном искусстве уже фиксируется в XIV—XV вв.

И не из этого ли народного источника во временные переплетения заставок и заглавных букв наших иллюминированных рукописей проникли изображения из крестьянского быта? Особенно примечательны заглавные буквы смоленской псалтири 1436 г. вроде представляющей букву М группы из двух рыбаков, которые тянут сеть и перебраниваются. Как сюжет изображения, так и особенно подпись к нему — «Потяни, корвин сын» — «Сам еси таков» (рис. 5), говорят о простонародном его происхождении². Формальная сторона таких заглавных букв и заставок намного совершеннее народных изображений, которым не известны ни сложные положения, ни детализация рисунка. Но простонародная тематика, внесенная миниатюристами вразрез с содержанием рукописей, несомненно подсказана народным искусством, — повидимому,

² А. Некрасов, Очерки из истории славянского орнамента, Памятники древней письменности и искусства, СХХХ, СПб., 1913, стр. 13, 68—69; его же, Древнерусское изобразительное искусство, стр. 145—151, 211—214.

не дошедшими до нас в подлинниках жанровой народной росписью того времени и шитьем.

Жанровые мотивы в формах древнего геометрического стиля более всего сохранены нашей пережиточной народной вышивкой. Наиболее распространенными (от русского Севера до Украины) являются изображения хороводов (рис. 6). Исполняются такие вышивки двусторон-

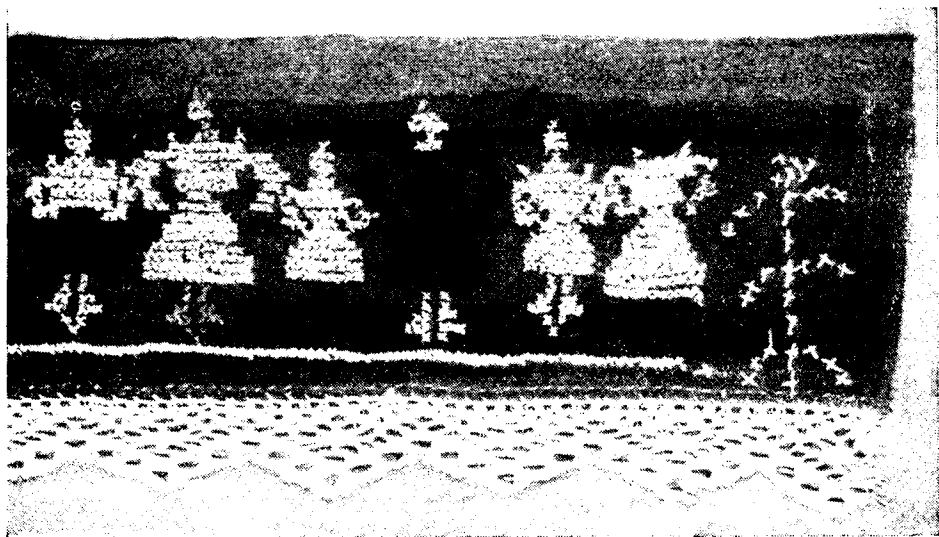
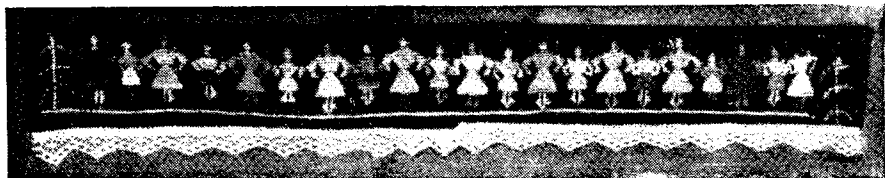


Рис. 6. Вышивки с изображением хороводов в древнем геометрическом стиле

ним русским швом, близкой ему украинской «штопівкой», строчкой, а также счетным крестом, сложившимся, видимо, вслед за двусторонним. Поставленные в ряд безликие фронтальные женские фигурки, на которых одежда никак не детализирована, образуют шеренгу пляшущих. По облику эти фигурки точно повторяют древние изображения женского божества. Объединение достигается сближением согнутых некогда в адоративном жесте крюком рук смежных фигур, как это видно на приводимом небольшом кумачовом подзоре из Устюжнинского района, шитом разноцветными нитями в крест — типичной средне-русской манерой. На вышивке фиксируется место, где происходит пляска, — узкой полоской намечена земля; по краям изображены два дерева³. Построенные традиционным приемом симметрии деревья эти сильно упрощены по сравнению с древними священными деревьями, возникающими из треугольного основания, с ветвями, усыпанными розетками и отягощенными плодами. Судя по расцветке, деревья на устюжнинской вышивке изображают березки, среди которых часто проводились народные игрища, например в сёмик.

³ Л. Динцес, Историческая общность русского и украинского народного искусства, сб. «Советская этнография», V, 1941, стр. 41.

Наряду с использованием переосмысленных фигур нашего языческого Пантеона для изображения народной пляски наблюдается также использование их для любовного сюжета. Помещаемые в вышивке рядом, как на калезинском изразце, мужская и женская фигурки передают первично народный чувствительный сюжет, который упоминается, между прочим, в былине. Щегольский наряд Щурилушки Пленковича описан так:

Кунью шубку он надел на плечика на могучии,
Еще строчка строчена то чистым серебром,
Друга строчка строчена так красным золотом,
Петелки-то вшиваны шелковыми,
Пуговки положены на золочёныи;
Ай во этии во петелки шелковыи
А то вылетено по красной по девушке;
В эвты пуговики-то в золочёныи
Ай то вливано по доброму по молодцу:
Как застенутся, так и обоймутся.
Поростенутся, так поцелуются⁴.

Не лишне отметить, что эти характерные для вышивки геометрического стиля простонародно-жанровые сюжеты — пляски и любовный — встречаются также и в описаниях древних календарных обрядов. В сёмик, как сказано в Стоглаве, «сходятся мужи и жены на жальниках и плачются по гробам с великим кричанием, и егда начнут играти скоморохи, гудцы и прегудницы, они же от плача преставше, начнут скакати и плясати и в долони бити и песни сотонинские пети на тех же жальниках, обманщики и мошенники»⁵. Точно так же весенняя обрядовая хоровая песня рассказывает о любовной тоске по возлюбленному; купальская же песня рисует торжество любви, любовно-сатирические состязания влюбленных⁶.

Но при всем этом считать, что при изобразительном оформлении подобного рода жанровых сцен в народном искусстве для них были непосредственно, чисто механически использованы древние фигуры языческих божеств, т. е. предполагать, например, прямое превращение древнеславянской Великой богини в плясунью, конечно, не приходится. Здесь имело место творческое использование народной традиции. В некоторых дошедших до нас произведениях народного изобразительного искусства совершенно отчетливо можно увидеть такое использование в бытовых и героико-сказочных сценах традиционных приемов языческих культовых изображений. «Светское» содержание при этом определяет принципиально новый характер показываемого. Примером такого произведения может быть вышивка из собрания Гос. Русского музея, фрагмент старинного строчёного стланью конца полотенца, который был доставлен из Симбирской губернии (ныне Куйбышевской области) (рис. 7), но по манере исполнения более связывается с землями древнего Новгорода. Нижний край конца, к сожалению, оборван. В левой половине вышивки помещен конь, уцелевший по копыта, со стоящей на его крупе фигуркой с согнутыми руками; основание, на котором стоял конь, оборвано. Ближе к середине, у головы коня, изображена фигурка, подол расширяющейся книзу одежды которой также утрачен. И, наконец, правая половина вышивки занята фигурой мощного крылатого дракона — змея с частично уцелевшими когтистой

⁴ А. Ф. Гильердинг, *Онежские былины*, т. II, М.—Л., 1938, стр. 118.

⁵ Стоглав, СПб., 1863, стр. 23 и сл.

⁶ История русской литературы, т. I, изд. АН СССР; А. И. Никифоров, *Фольклор Киевского периода*, М.—Л., 1944, стр. 228.

лапой, свернутым хвостом и длинной, изогнутой в верхней части шеей, как бы обрубленной. Над змеем, между его шеей и крылом, изображен срезанный в углах квадрат, зашитый в косую решетку.

Естественно возникает вопрос: что изображает эта композиция? Первое, что может представиться, это то, что здесь в народной интерпретации изображено «Чудо св. Георгия о змие», хотя в отличие от народной поэзии, знающей духовные стихи, церковные сюжеты в народном изобразительном шитье типологически древней манеры исполнения встречены не были. Но ни по группировке, ни по деталям вышивка из собрания Гос. Русского музея не имеет ничего общего с

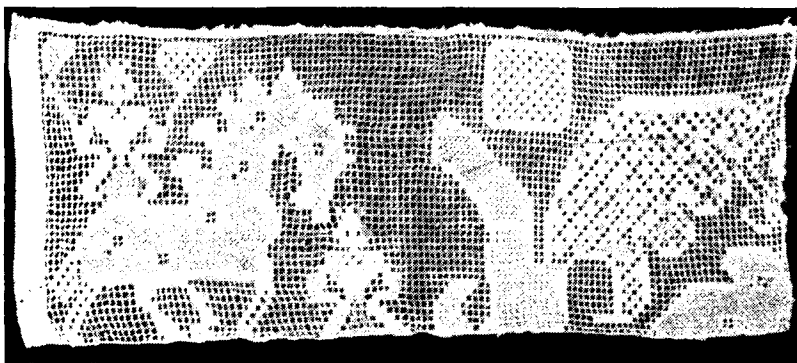


Рис. 7. Фрагмент старинного строчёного стланью конца полотенца из Симбирской губ. Гос. Русский музей

церковным изображением. На протяжении многовекового развития русской иконописи, начиная от фрескового изображения Георгия в Старой Ладогe (конец XII в.) до XV—XVI вв. и позднейших, змей всегда изображался пресмыкающимся, с очень небольшими крыльями, а то и вовсе бескрылым, именно «гадом», всегда под топчущим его конем и поражаемым в пасть копьем святого воина⁷. Пресмыкающийся гад церковных изображений и мощное, противостоящее всаднику крылатое обезглавленное чудовище нашей вышивки никак не могут быть сближены. Точно так же освобождаемая Георгием отроковица никогда не занимает в церковных изображениях срединного места. Она, как правило, помещается ближе к правому или левому краю уводящей, как на старолადожской фреске, на своем поясе укрощенного змея, либо стоящей в стороне от поединка, а иногда вовсе опускается.

Остается предположить, что наша вышивка изображает не сцену из жития христианского святого, а народный былинно-сказочный образ змеборца, высвобождающего из полона девицу. Наиболее ярко представлен он в былине о Добрыне Микитинце (в вариантах о Дунае Ивановиче, Алеше Поповиче, Козарине Даниловиче), который борется со Змеиным Горынычем (или Тугарин-змеем, или просто лютой змеей), похитившим у Владимира племяннику любимую Запавушку Путятишну (в былине о Дунае — просто царскую племяннику хрѣсную, в былине о Козарине — его сестру)⁸. Народный сюжет о змеборце представлен также и в так называемых «чудесных» и «волшебнo-авантюрных» сказках, сохранившихся в сравнительно поздних вариантах.

⁷ См. Муратов, Русская живопись до середины XVII века, История русского искусства, под ред. И. Грабаря, т. VI, стр. 35, 63, 123, 254; см. также Charles Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris, стр. 531—532.

⁸ А. Ф. Гильфердинг, Онежские былины, т. II, М.—Л., 1938, стр. 53—60, 183, 641; т. III, стр. 224; «Сказки Карельского Беломорья», т. II, Петрозаводск, 1939, стр. 464—467.

По своим формальным признакам изображенная на вышивке из собрания Гос. Русского музея композиция во всяком случае воспроизводит древний, а не поздний извод мотива о змееборце. Изображение не носит признаков повествовательно-бытовых подробностей и узорчатости и почти целиком выдержано в лаконичных формах геометрического стиля. Все фигуры, входящие в строго симметричную композицию вышивки, традиционно плоскостны, статичны и охарактеризованы типическими признаками. Взаимосвязь их достигается обычным для вышивок архаического типа ритмическим соответствием контуров, параллельных либо дополняющих друг друга (например, грива коня — правая половина фигурки всадника или передняя часть коня — левая половина фигурки пленницы).

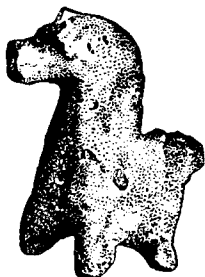


Рис. 8. Глиняные фигурки-свистульки IX—X вв. из Киева

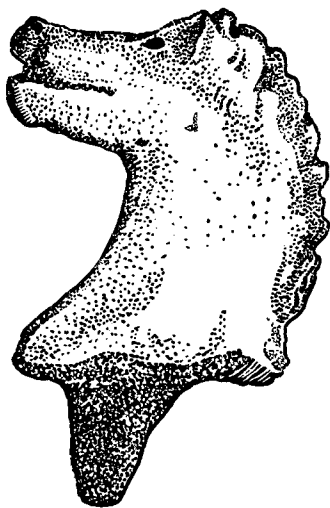


Рис. 9. Коник из Тверского кремля, XIII—XIV вв.

Будучи по стиливым особенностям столь близка изображениям языческого «чина», наша вышивка близка последним и по облику своих персонажей. Так, фигурка пленницы целиком без каких бы то ни было изменений повторяет фигуру женского божества. Точно так же конь на нашей вышивке почти идентичен коням, предстоящим пред Богиней или Древом жизни; на нем сохранена даже такая деталь (ср. рис. 15), как усыпавшие корпус крестообразные солярные знаки. Что же касается шеи и головы коня, передаваемых в народном искусстве с сугубой четкостью, то они выполнены здесь с долей некоторой детализации: пасть коня раскрыта, а пышная грива передана как бы буклями. Это сравнительно поздний извод древнего народного изображения коня. Датированные IX—X вв. глиняные фигурки-свистушки коников, найденные в Киеве (определенно датированный IX—X вв. обломок подобной глиняной фигурки был найден в Гнездовском кургане № 74 С. И. Сергеевым), такого рода подробностей еще не передают⁹ (рис. 8). На датированных же XIII—XIV вв. кониках из Тверского кремля или Дмитровского городища эти подробности в передаче, допускаемой народной пластикой, уже налицо (рис. 9). Таким же представлен конь на калаязинском изразце XVI—XVII вв. (рис. 3, слева).

Несколько неожиданной на нашей вышивке оказывается сохранив-

⁹ Л. Динцес, Русская глиняная игрушка, М.—Л., 1936, стр. 29—30.

шая подобно коню древний облик фигура всадника. Дело в том, что они почти ничем не отличаются от помещенной у головы коня фигуры пленницы. Доходящая до низа и полностью прикрывающая ноги одежда фигуры на коне не позволяет считать ее мужской.

Изображения конной фигуры женщины-прибога представлены на многих образцах народного шитья и ткачества, например, на приводимой тканой вологодской проставке со сценой поклонения всадниц священному дереву, выполненной в характерно местной манере (крапчатый фон) (рис. 10). Так же, как на симбирской вышивке, на вологодской проставке подбочившаяся всадница изображена стоящей на крупе животного в отличие от изображений наложенного, как бы сидящего всадника-прибога, с ногами, свешивающимися ниже брюха коня.



Рис. 10. Тканая вологодская проставка. Поклонение всадниц священному дереву

Какое же божество олицетворено в этой конной женской фигуре? Устанавливая из древнерусской обличительной литературы и пережиточной народной обрядности тесную связь почитания солнца с почитанием коня и всадника, исследователи обращали внимание на то, что олицетворялось это конное божество и в мужском и в женском виде — в последнем случае в образе кобылки, которую еще в XVII в. водили на святочных игрищах, или в образе всадницы в белой мантии, вокруг которой в Белоруссии водили в Ярилинь день хороводы¹⁰.

«Русалкой» в русской народной обрядности одинаково называлось чучело лошади, представленное несколькими ряжеными, накрывшимися парусом, из которых передний нес лошадиный череп (Саратовская губ.), и соломенное чучело, одетое в женские уборы (Рязанская губ.)¹¹. Почитание восточными славянами этого женского солярного божества, в некоторых случаях единого («матушка-солнце»), а чаще раздвоившегося на весеннее (закликаемое 9 марта и на Благовещение и проводимое на сёмик и Троицу) и летнее (празднества в честь которого вместе с Ярилой начинались после Троицы на Русальной неделе)¹², находит подтверждение во многих народных обычаях и верованиях.

Объясняя изображенную на симбирском полотенце женскую фигуру на «кобылке» как олицетворение «солнцевой девы» (известной, как

¹⁰ «Не может не показаться странным, что представителем солнечного бога Хорса в русском народном маскараде является не конь (жеребец), а кобылка», — писал А. С. Фаминцын. — «Кобылка, вероятно, служила эмблемой не самого бога Хорса, а солнечной сестры Х'рсалки или Русалки» (А. С. Фаминцын, Божества древних славян, СПб., 1884, стр. 209—211).

¹¹ О «вождении русалки» см. статьи Н. П. Гринковой и Т. А. Крюковой в журн. «Советская этнография», 1947, № 1.

¹² История русской литературы, т. I, стр. 223, 227.

отметил еще М. Касторский, мифологии «братственных» нам литовцев)¹³, следует остановиться на парных придатках к ее согнутым рукам, отличающим ее от «пленницы» змея. С первого взгляда их можно принять за удвоенную «палицу булатную», которой Добрыня «бьет змею лютую по змеиным по хоботищам», за «колпак земли греческой», за «саблю вострую» ил иза «копье муржамецкое»¹⁴. Но это не так. За разгадкой следует обратиться к новгородским вышитым изображениям крылатых, обязательно женских существ, с ромбовидным, а не округленным ликом, которые стоят в некоторых изводах на слитых корпусом

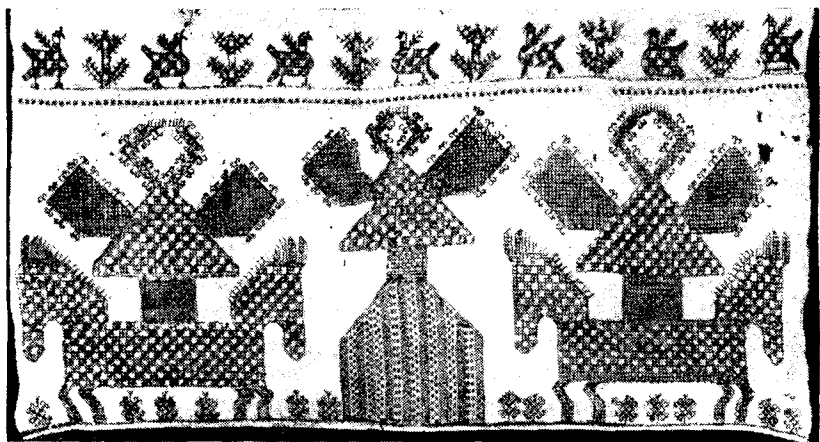


Рис. 11. Новгородская вышивка: крылатые женские существа на парных коньках

парных коньках (рис. 11). Генезис этих женщин-птиц, подобно изображенной в глине и шитье Богине земли, также, возможно, восходит к одному из типов скифских изображений крылатой богини, вроде представленных на золотых и бронзовой контурных пластинах из александропольского кургана «Луговая могила»¹⁵.

Из новгородских крылатых богинь можно выделить такие, которые по структуре крыльев (с костяком внизу, а не наверху) идентичны симбирской фигурке всадницы. Одну из них, представленную на конце новгородского полотенца (рис. 12), шитого двусторонним швом, опубликовавший ее Стасов описал так: «Дерево или столб, стоящий на двух подпорках наподобие человеческих ног, и с веточками и цветочками наверху; на середину столба наложен большой восьмиугольник, где представлена фигура, у которой есть грубое изображение верхней половины человека, а низ — деревцо с цветочками и листьями. От среднего восьмиугольника идут направо и налево род крыльев, покрытых узором в шахмат, среди которого представлено по маленькой птичке»¹⁶.

Этой до конца не понятой Стасовым новгородской фигуре окрыленной и проросшей богини с птицами в ногах, под глухим одеянием которой угадываются согнутые руки, близка фигура на конце псковского полотенца из собрания Гос. Русского музея (рис. 13). Она отличается от новгородской лишь тем, что не имеет срединного внутреннего изображения процветшей богини (своеобразное языческое «Знаменье») и медальонов с птицами на крыльях, но зато вся усыпана восьми- и

¹³ М. Касторский, Начертание славянской мифологии, СПб., 1841, стр. 54—55.

¹⁴ А. Ф. Гильфердинг, Онежские былины, т. II, стр. 59, 161, 296, 406, 477.

¹⁵ Л. А. Динцес, Русская глиняная игрушка, стр. 40—44, табл. VII.

¹⁶ В. Стасов, Русский народный орнамент, СПб., 1872, стр. 23, табл. 69, № 204.

четырёхлепестковыми розетками, чем обнаруживает свое не столько растительное, как новгородская, а солярное естество.

Повидимому, подобные крылатые женские существа, на конях или без оных, являлись прибогами небесного солнечного божества, весной ниспосылающего через них на оживающую землю светозарную благодать либо летом — изобильное произрастание. Навстречу прилетающим с небес на землю, 9 марта или в Благовещение, пеклись или делались

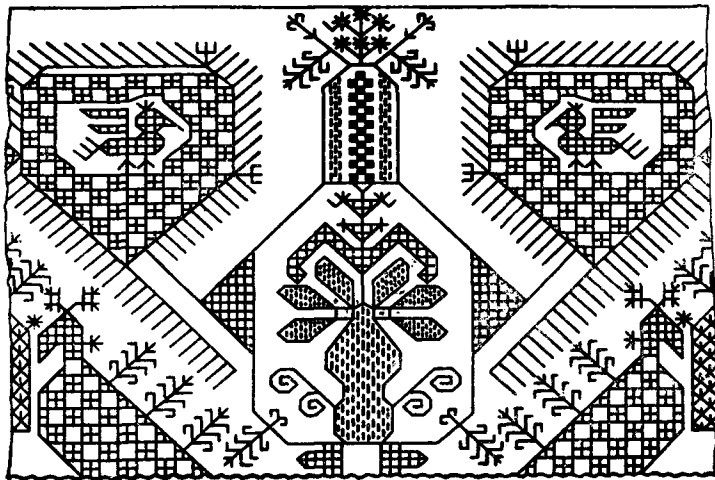


Рис. 12. Конец новгородского полотенца, шитого двусторонним швом

из тряпок изображения жаворонков, которые, согласно песне «Закликаяния», должны были прилететь и принести весну красную¹⁷, и выпускались на волю птицы, изображенные, кстати, на крыльях новгородской фигуры.

Таким образом, окрыленную женскую фигуру симбирской вышивки, стоящую на меченом солнечными знаками коне, следует сопоставить с женским солнечным прибогом.

Перейдем к змею. Змей, изображенный на нашей вышивке и далекий, как было указано, от типа, принятого в христианской иконографии, по облику имеет много общего с мощным былинным образом крылатого чудовища с когтистыми лапами и хоботами-хвостами¹⁸. Но некоторые особенности этого тератологического образа понуждают нас для раскрытия его сущности опять-таки обратиться к персонажам восточнославянских культовых сцен. Дело в том, что туловище змея трактовано квадратом, от верхней стороны которого отходит слева шея, а справа — крыло, выше которых опять-таки изображен квадрат со слегка срезанными углами. Видимо, все это не является случайностью формы.

Как уже упоминалось, среди распространенных у восточных славян знаков, знаменующих солнечное начало и представленных на археологических подлинниках и на пережиточных образцах народного искусства, наряду с крестами, колесами, кругами и т. п., имеются ромбы и

¹⁷ А. С. Фаминцын, Указ. раб., стр. 299—301; см. также М. Е. Шереметьев, Земледельческий обряд «Закликаяния весны» в Калужском крае, Калуга, 1930.

¹⁸ См., например, А. Ф. Гильфердинг, Онежские былины, т. II, стр. 297, 406, 477; т. III, стр. 270; «Сказки Карельского Беломорья», т. II, стр. 226.

квадраты. Однозначимость изображения кругов и ромбов-квадратов, внутри которых часто помещается крест, иногда в свою очередь переkreщенный, доказывается клеймами на днищах славянских сосудов IX—X вв., в том числе найденных в Гнездовском могильнике, которым В. И. Сизов придавал значение религиозных символов и отвергал толкование их как знаков собственности или мастерской¹⁹. На днищах

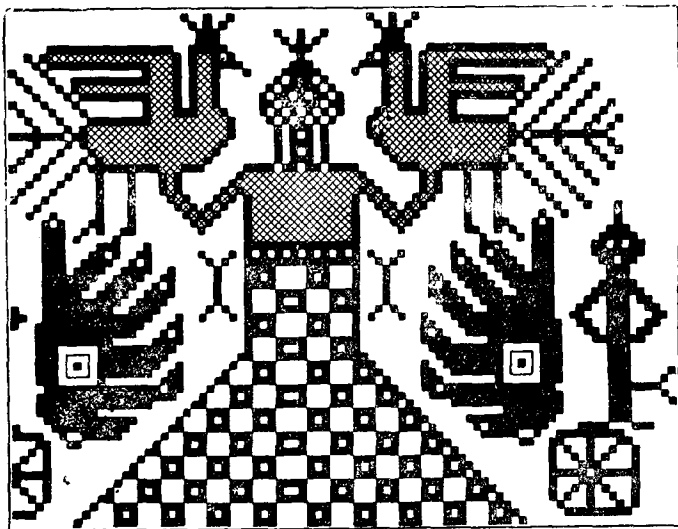


Рис. 13. Конец псковского полотенца. Гос. Русский музей

в равной мере оттискивались как круги, так и ромбы и квадраты²⁰. Правда, как указал Б. А. Рыбаков, некоторые иного рисунка (трезубцем) клейма на днищах оказались княжескими знаками, которыми гончары-холопы метили изготовленную ими на князем дворе продукцию²¹. Но днища с княжескими клеймами, появившиеся не ранее второй половины X в., были обнаружены исключительно на территории древнерусских городов, а не в родовых деревенских курганах. Поэтому разъясненная Рыбаковым группа княжеских клейм вовсе не опровергает толкования широко распространенных среди славян клейм в виде круга, ромба и квадрата как знаков огня-солнца, которыми естественно метились именно днища сосудов, наиболее припекаемые огнем²². Укажем, кстати, что у белоруссов сохранилось наименование ромба — основного мотива вышивки кругом, видимо, как геометризованного варианта круга-кола (вспомним новгородскую вышивку с рядом крылатых богинь, имеющих ромбические лики).

Но, кроме простых геометрических начертаний, солнце-огонь олицетворялось в усложненных изводах. К таким принадлежит фигура, представленная на строченой кайме простыни из дер. Рясницы, Гдовского района (рис. 14). На вышивке изображена традиционная трех-

¹⁹ В. И. Сизов, Курганы Смоленской губернии, вып. I, МАР, № 28, стр. 111—114.

²⁰ Л. Динцес, Русская глиняная игрушка, стр. 57.

²¹ Б. А. Рыбаков, Знаки собственности в княжеском хозяйстве Киевской Руси XI—XII вв., Советская археология, VI, 1940, стр. 248—250.

²² Проводя аналогию между древнерусскими княжескими знаками и боспорскими династическими, Б. А. Рыбаков считает возможным установление прототипа последних из схематизированного ритуального изображения с непременным участием коней, напоминающего «известные дако-сарматские элементы в русском народном искусстве» (там же, стр. 234).

частная группа из центральной фигуры Великой богини с птицами в воздетых руках и расположенных справа и слева от нее двух меньших фигур, которые Стасов определял как «два крылатых колеса, на которых стоит по идолу, состоящему из неотесанного столба с человеческой головой и с подбоченившимися руками»²³ (вспомним описанную ибн-Фадланом «высокую деревяшку, у которой имеется лицо, похожее на лицо человека»²⁴). Нет сомнения, что в так описанном Стасовым изображении следует видеть солнечное божество, стоящее на окрыленном квадрате со слегка усеченными углами, олицетворяющем парящее небесное светило. Квадратами, как знаками солнца, здесь мечено и крыло: большим, concentрическим — посередине и мелкими — по краю.

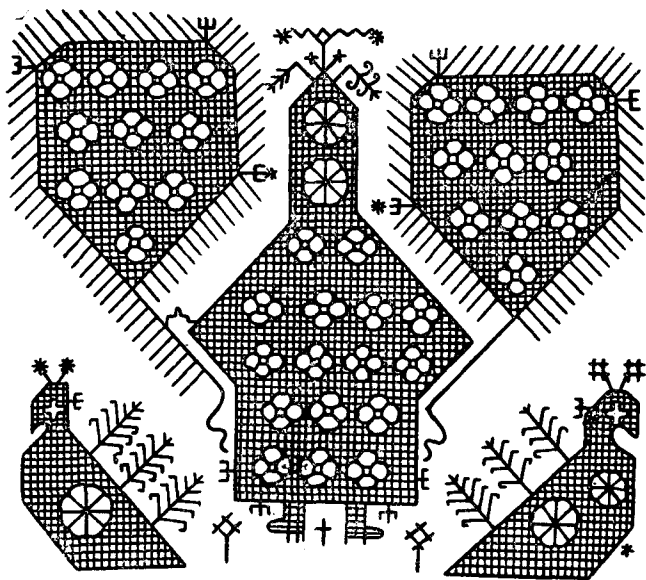


Рис. 14. Строчёная кайма простыни из дер. Рясница
Гдовского района

Археологические подлинники X—XII вв., главным образом бляшки, привески и гребни, часто украшены изображениями солнечного круга с предстоящими конями или конскими головками, что говорит о тесной связи в представлении славян солнца с конями. Подобную же композицию мы находим и в пережиточной народной вышивке.

Но наиболее выразительно этот мотив раскрывается в народной скульптуре. Это — ныне выполняющая роль игрушки, резанная из цельного куска дерева и обязательно окрашенная в красный цвет «каталка» с задней в виде квадрата со срезанными углами (восьмиугольника) стенкой, также обязательно расписанной знаком креста или кола, и с органически слитыми со стенкой парными коньками (рис. 15). В прошлом эта группа, видимо, являлась у нас культовым изображением солнца, влекомого небесными конями, подобно известной бронзовой солнечной колеснице в виде диска и впряженного в него коня, найденной в Дании (Seeland) в I тысячелетии до н. э.²⁵

И, наконец, третий из известных изводов древнеславянского изображения движущегося солнца представлен на костяном гребне, найден-

²³ В. Стасов, Указ. раб., стр. 17, табл. III, № 160.

²⁴ Путешествие ибн-Фадлана на Волгу, М.—Л., 1939, стр. 79.

²⁵ Sophus Muller, Uergeschichte Europas, Strassburg, 1905, стр. 116—117, табл. II.

ном Н. Н. Чернягиным при раскопках Псковского кремля в 1936 г. и датируемом (слой В) не моложе X в. (рис. 16). На пластинке гребня вверху нарезаны парные разнообращенные кони, а ниже ладья с парусом, как полагает Чернягин, и двумя схематичными фигурками, напоминающими человеческие. Внизу намечены два деревца²⁶. Принимаемая за парус деталь трактована как укрепленный на прямом шесте четырехугольник с перекрещенными диагоналями, причем оснащение не пока-

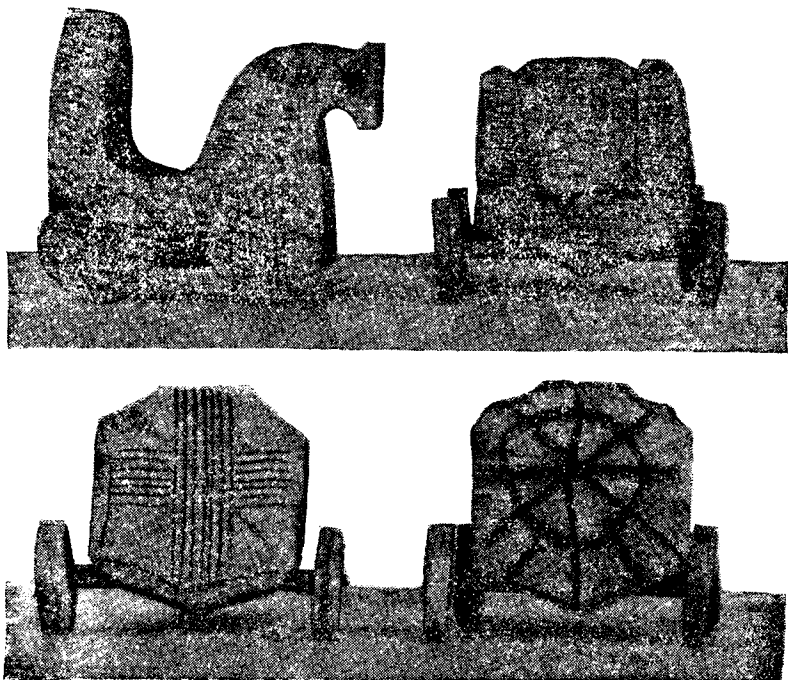


Рис. 15. Деревянная игрушка — каталка

зано. Видимо, это вовсе не парус, а знак солнца, и ладья с круто загнутыми кормой и носом — солнечная ладья, на которой небесное светило свершает свой путь. Присутствие в изображении на псковском гребне фигур коней над ладьей легко объясняется: они как бы предназначены включиться в бег солнца после того, как оно совершит свой путь по нижнему небу в ладье.

Из трех приведенных восточнославянских изводов изображений солнечного божества — окрыленного, влекомого небесными конями и плывущего в ладье — первое из них оказывается наиболее подходящим для сближения с изображенным на симбирском конце драконозмеем. Туловище в виде квадрата и крыло (в опрокинутом начертании) идентичны первой солярной фигуре. Что же касается столбообразного стоящего на квадрате идола, то он не столько заменен, сколько видоизменен в длинную загнутую вверх шею чудовища. Лишь когтистая лапа и свернутый хвост-хобот, трактованные, кстати, не в строго геометрическом стиле, а в более свободных формах, являются добавлением к первоначальной солярной фигуре. Наличие же над драконозмеем изображения квадрата, как и то, что хвост змеи, подобно ко-

²⁶ Н. Н. Чернягин, Раскопки Псковского Кремля, Советская археология, IV, 1937, стр. 327—328; «Археологические исследования в РСФСР 1934—1936 гг.», М.—Л., 1941, стр. 28.

ню, мечен небольшими квадратами с внутренними крестами, доказывает, что начальная значимость этого чудовищного образа как олицетворения небесного огня еще не была окончательно забыта.

Сопутствие летающего по небу змея грозовому губительному огню отмечено летописцем. Так, под 1215 г. записано «февраля, в неделю сыропустную, был гром в Новгороде после заутрени и летал змей». «Главное разгулье огненных змиев,— заметил М. Касторский в «Начертании славянской мифологии»,— во время града; тогда они кубарями, плетеницами катаются по полям, по гумнам, по кровлям». Им же отмечено, что Перун, изображаемый литовцами держащим в одной руке громовыи стрелы, «восседит на змее, делая его своею принадлежностью»²⁷.

Огневое начало змея в народной поэзии, особенно былинной, проступает весьма выразительно. В былине о Добрыне

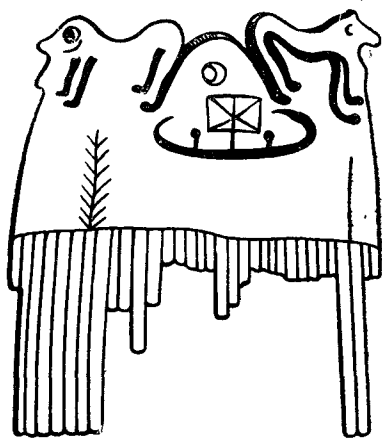


Рис. 16. Костяной гребень XVI в. из Пскова

Змеиныщо-Горынищо проклятое,
Она стала на Добрыню искры сыпати,
Она стала жгать до тела белого...²⁸

Как контраст животворному характеру конной солнечной богини крылатый змей олицетворяет губительную силу небесного огня, опаляющего землю, иссушающего ее. Вспомним то место из кенозерской былины о Добрыне (сказитель Андрей Гусев), где рассказывается, как:

....во пещерах во глубоких...
Сидят старушки-то поседатели,
У грудей висят маленькие змеенышки²⁹.

Здесь представление народа об иссушающей силе змеев отражено весьма выразительно.

Таким образом, в изображении нашей вышивки противопоставляются образы двух начал: первого — светозарного, живительного, и второго — палящего, смертоносного, которое родилось в результате расщепления древнейшего космического образа солнца-огня.

Передаёт ли наша вышивка изображение религиозно-космического порядка, сложившегося на базе почитания славянами антропоморфизированных повелителей стихий, либо на ней изображена сцена сказочно-повествовательного характера, далекая от смысла старого мифа? Некоторые особенности изображения подтверждают второе.

Первая и решающая особенность — это масштабы персонажей и их расположение. Как известно, фигура Великой богини в сценах поклонения ей обычно изображается более значительной и выше предстоящих коней, всадников, птиц и т. п., либо в крайнем случае одинаковой

²⁷ М. Касторский, Указ. раб., стр. 57—58.

²⁸ А. Ф. Гильфердинг, Онежские былины, т. II, стр. 53.

²⁹ Там же, т. III, стр. 437.

с ними высоты, и всегда занимает центральное место. Такая композиция зависит от содержания мифа. На нашей же вышивке фигурка Богини земли вдвое ниже фигур змея и всадницы на коне и, кроме того, сдвинута влево, находясь у головы коня, как бы под защитой светозарной посланницы и композиционно образуя с ней нечто единое. Наша сцена строится не на взаимосвязи центральной фигуры божества с подчиненными ей предстоящими, а на противопоставлении боковых фигур, изображенных как основные.

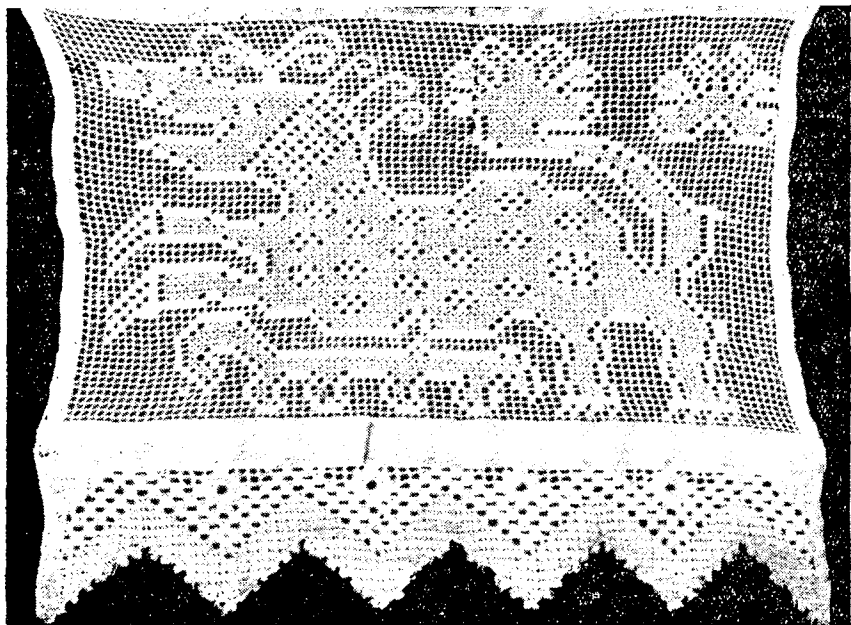


Рис. 17. Конец полотенца с изображением зверя

Вторая особенность — это изображение не извечной, неизменной соподчиненности языческих божеств, а определенного момента борьбы светлого образа с демоническими. Дракон-змея показан обезглавленным, с обрубленной шеей. Объяснять это бессилием мастерицы, не сумевшей преодолеть трудностей передачи головы чудовища, не приходится. Мастерская передача крыла змея, а также его свернутого хвоста, свидетельствует о полной возможности, если бы понадобилось, воспроизвести в вышивке голову змея, хотя бы в той манере, в какой переданы морды хищников (вепрей, барсов и т. п.), перенесенные в народное искусство из раннефеодального декоративного искусства (паволок, набоек, и т. п.)³⁰ (рис. 17). Утрата нижнего края вышивки делает неразрешимым вопрос о том, была ли отрубленная голова змея показана упавшей на землю либо вовсе упущена как излишняя деталь? Вероятнее второе, так как на утраченной нижней части вышивки вряд ли, помимо базы для коня (пригорка?) и лап и хвоста змея, могла бы уместиться еще голова. Но факт фиксации в нашей вышивке момента одоления змея остается несомненным.

³⁰ Л. Динцес и К. Большева, Народные художественные ремесла Ленинградской области, сб. Советская этнография, II, 1939, стр. 110—111, 118.

То, что победителем змея на нашей вышивке представлена женщина (в противоположность тому, что мы имеем в былинах, например, о Добрыне, и в сказках, где обычен мужчина), не должно нас смущать. Ведь и в религиозных изображениях наряду с солярным женским божеством (и чаще, чем оно) наши предки показывали солнечных богов, воспроизводимых в образе всадников, правда, бескрылых, но иногда на крылатых конях (см. рис. 2).

В изобразительном народном искусстве мы находим различные сюжеты. Встречающиеся в нем религиозные сцены — только частность, а не основа, как то утверждали многие исследователи; реалистическое начало искусства народа заставляло мастеров его обращаться к бытовой сюжетике, к устно-поэтическому творчеству и их ставить во главу угла. Живое реалистическое отношение к изображаемому рисунку ломало и те условные композиции, которые обосновывались религиозными рассказами; оно подчиняло их изображению жизни, следовательно, разрушало их. Вышивка, темой которой является героически-сказочный сюжет «змееборца», — только один из многочисленных примеров преодоления религиозной композиции. Этот пример нам интересен также потому, что он имеет параллели в устном (былевом и сказочном) творчестве. Былина о Добрыне-змееборце, сказка о Луке-водоносе и тому подобные произведения фольклора, а также анализируемая вышивка — явления одного порядка. Это явления очень старые в истории русской культуры. Датировка былин указывает по крайней мере на XI век, как на время создания таких произведений. Надо думать, что русские сказки ничуть не моложе. Не моложе и эпико-героическая трактовка сюжета, использованного вышивальщицей, видимо, сохранившей традиционное изображение сказочного героя, освобождающего девушку от чудовища.
