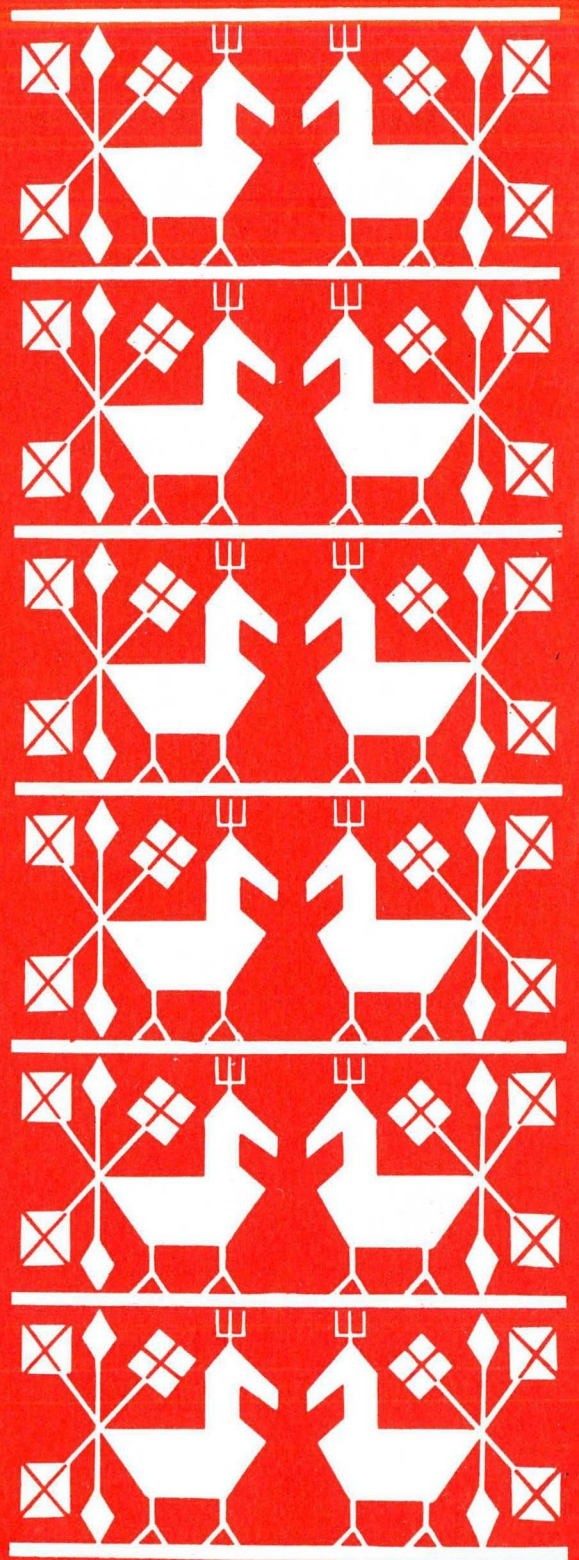




Г.С. МАСЛОВА

ОРНАМЕНТ
РУССКОЙ
НАРОДНОЙ
ВЫШИВКИ





АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая

Г.С. МАСЛОВА

ОРНАМЕНТ
РУССКОЙ
НАРОДНОЙ
ВЫШИВКИ

КАК ИСТОРИКО-
ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ
ИСТОЧНИК



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА

1978

Книга посвящена русской народной вышивке. В ней рассматриваются техника выполнения вышивки, ее сюжеты и семантика отдельных орнаментальных мотивов. Автором выделены основные типы вышивки и их ареалы, показана связь типов вышивки с различной социальной средой. Книга богато иллюстрирована и рассчитана на искусствоведов, этнографов, историков, а также на широкий круг читателей.

Ответственный редактор

С. В. ИВАНОВ

ОТ РЕДАКТОРА

Предлагаемая вниманию читателей монография принадлежит перу крупного специалиста по русскому народному искусству Г. С. Масловой и является итогом ее многолетних исследований в этой области.

Кроме обширного полевого материала, собранного автором во время многочисленных экспедиций в северные районы и отчасти в среднюю полосу СССР, Г. С. Маслова привлекает сравнительный материал по вышивке и тканью южнорусских областей. В книге использованы коллекции по вышивке, хранящиеся в центральных и местных краеведческих музеях Советского Союза, обширная литература по русскому народному искусству. Все это позволило автору написать исследование, являющееся пока единственным по широте охвата материала и глубине его анализа.

Эта работа имеет в то же время большое практическое значение и будет способствовать развитию современных художественных промыслов, опирающихся на лучшие традиции и достижения народного искусства.

В связи с Постановлением Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза о народных художественных промыслах от 17 февраля 1975 г. (Решения Партии и Правительства по хозяйственным вопросам, т. 10. М., 1976, с. 354) книга Г. С. Масловой приобретает особо важное значение и актуальность. Она окажет практическую помощь в деле повышения качества художественных изделий, над созданием которых трудятся в наши дни сотни талантливых мастериц.

Г. С. Маслова рассматривает искусство народной вышивки в историческом, этнографическом и искусствоведческом плане, раскрывает разнообразие и богатство этого искусства, его социальную значимость и место в художественном наследии русского народа.

Источники, которыми пользуется автор, охватывают период с XVIII до начала XX в., но историческая перспектива, раскрываемая в работе, помогает читателю заглянуть и в более далекое прошлое народного искусства. Кроме древнего «архаического пласта», в монографии исследуются мотивы феодального искусства, образы средневековых легенд в вышивке, показывается влияние города, усадебного быта. Интересны страницы, посвященные отражению в сюжетах орнамента народных обычаев и обрядов, поэтических образов, сказочных и мифологических персонажей.

Особое внимание уделяет Г. С. Маслова семантике орнамента и народным названиям узоров, а также роли художественных предметов в народном быту. Важное значение имеет раздел, посвященный распространению мотивов и локальных типов вышивки.

С. В. Иванов

ЗАДАЧИ И МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Исследование традиций бытового искусства народов — одна из важных задач современной этнографической науки. Часть этого искусства — орнамент — связана с назначением, конструкцией тех бытовых предметов, которые он украшает. Один из главных его признаков — ритмическая повторяемость мотивов. Орнамент называют «искусством ритма»¹. Термин «народный» применяют к орнаментальному искусству разных слоев трудового населения — как деревни, так и города. Творчество мастеров и мастериц, имена которых большей частью остались неизвестными, протекало в рамках выработанных народом художественно-декоративных традиций (хотя они не оставались неизменными). Орнаментальные формы отшлифовывались в течение веков народными художниками, представляя результат коллективного творчества.

Народное изобразительное искусство, и орнамент в частности, тесно связаны с бытовым укладом социальной среды его создателей, отражают их отношение к окружающей действительности, представления их о прекрасном. Орнаментальное искусство каждого народа имеет определенные этнические черты, в большей или меньшей степени отличные или сходные с орнаментикой других народов. Являясь элементом культуры народа, связанным с его историческими судьбами, орнамент представляет собой полноценный источник (наряду с другими) для освещения

некоторых вопросов этнокультурной истории.

Богатое русское орнаментальное наследие еще ждет своих исследователей. В советский период сделано немало открытий, опубликовано много интересных статей и книг о различных сторонах русского народного искусства, в частности о вышивке. Однако обобщающих, сводных работ по орнаменту русской народной вышивки, с учетом всего накопленного материала, пока еще нет.

Задача данной работы — создать на основе тщательного изучения, систематизации имеющихся источников обобщающее исследование о вышивке: рассмотреть технику исполнения, сюжеты орнамента, его семантику, генезис некоторых мотивов, определить связи вышивки с социальной средой, а также осветить вопросы этнокультурной истории отдельных групп населения по данным орнамента.

Объект монографии — вышивка XVIII — начала XX в. Исследование охватывает главным образом северные и частично центральные области — территорию расселения северной зоны русского народа (выделяемой по диалектологическим и этнографическим признакам), а также часть переходной полосы, непосредственно примыкающей к северным областям. Это русское население современных Новгородской, Ленинградской, Архангельской, Вологодской, Калининской, Псковской, Костромской, Ярославской, Влади-

мирской, Московской, Горьковской областей, Карелии и др. Ограничение этой территорией обусловлено поставленной задачей — изучения преимущественно изобразительных мотивов в вышивке. *Изобразительным* условно называем сюжетный орнамент. Мотивы — петухи, кони, утки, павы, куклы, барыни, солдаты и т. д. — встречаются в вышивках многих русских областей. Однако наибольшее распространение изобразительные мотивы получили, как известно, в северных и центральных областях европейской части России. По мере необходимости привлекался орнамент южнорусских областей, так как некоторые вопросы невозможно разрешить без рассмотрения русской вышивки в целом².

В круг исследуемых изобразительных орнаментов входят зооморфные мотивы, антропоморфные, растительные, архитектурные, бытовых предметов, небесных светил. Но и геометрический орнамент не мог полностью остаться вне поля зрения исследования, так как все перечисленные типы узоров тесно связаны друг с другом, и один тип орнамента часто переходит в другой. Ограничиться только сюжетной орнаментикой не представляется возможным. Однако геометрический орнамент, богатый и разнообразный, широко представленный в народной вышивке всех регионов (он является основным типом орнамента у южнорусского населения), составляет обширную область орнаментального искусства и должен послужить темой особого исследования.

Народное русское искусство становится объектом специального изучения примерно с середины XIX в., т. е. со времени формирования новых общественных отношений и возросшего интереса к народу и его национальной культуре. Открытие живой эпической традиции на Севере привлекло внимание широкой общественности к русскому народному творчеству. Исследователи фольклора на Севере — П. Н. Рыбников, А. Ф. Гиль-

фердинг, а позднее и другие изучали поэтическое творчество народа. Искусствоведы, художники, являвшиеся одновременно и этнографами (Л. В. Даль, В. В. Суслов, В. В. Стасов, И. Я. Билибин и др.), видели и понимали своеобразие русской народной архитектуры и искусства, призывали их изучать.

Интерес к вышивке и ее исследованию тесно связан с развитием музейного дела в России. Музеи сыграли большую роль в собирании, хранении и изучении народной одежды, ткачества, вышивки, кружева и пр. Большие коллекции накопили центральные музеи: Дашковский этнографический (Румянцевский), пополнившийся коллекциями со Всероссийской этнографической выставки 1867 г. (позднее реорганизованный в Центральный музей народоведения, а затем в Музей народов СССР в Москве); Государственный Исторический музей, созданный в 1872 г.; Кустарный музей, открытый в 1885 г. Московским земством (теперь Музей народного искусства). В начале XX в. сбор предметов народного искусства проводил созданный в 90-х годах XIX в. Этнографический отдел Русского музея, ныне Государственный музей этнографии народов СССР (в Ленинграде). Большой вклад в собрание коллекций вышивок внесли музеи губернских и уездных городов. Существенное значение имело и частное коллекционирование. Ценная коллекция была составлена известной собирательницей русской старины Н. Л. Шабельской (1880—начало XX в.)³.

Большую роль в изучении русского народного искусства сыграли исследования В. В. Стасова, особенно его книга-альбом «Русский народный орнамент» — первый серьезный научный труд по русской вышивке. В вышивке, по словам В. В. Стасова, сохранились многочисленные оригинальные и характерные «остатки национального русского художества». Русское шитье он рассматривал «как материал для изучения разных сторон древнерус-

ской национальности». Впервые им была подмечена связь сюжетов северной русской вышивки с дохристианскими верованиями. В них он видел «изображения древнего славянского богослужения и праздников русальных»⁴.

В орнаменте вышивки В. В. Стасов выделил финские и персидские влияния, правда сильно преувеличив их, утверждая, что «русская орнаментистика — это позднее эхо орнаментики азиатской»⁵. Общность русских и восточнофинских узоров несомненна для определенной части русских вышивок. Нельзя отрицать и связей с искусством Востока. Но не эти внешние влияния имели решающее значение для формирования характерных особенностей орнамента русской вышивки.

Во второй половине XIX—начале XX в. стали появляться публикации образцов русской вышивки, главным образом из частных собраний, — в виде альбомов⁶. В предисловии к альбому вышивок Шацкого у. Тамбовской губ. Ф. Буслаев отмечал сходство этих вышивок с искусством «необозримых степей и дебрей азиатского Востока», с искусством позднеримского времени, Германии языческих времен и, наконец, с искусством древнехристианским и византийским⁷. Поиски широких аналогий орнаменту русской вышивки, без учета его местных корней, носили несколько односторонний характер и приводили к недооценке самостоятельных путей его развития.

Альбом великолепных образцов русского, украинского и белорусского искусства был составлен на основе коллекции Н. Л. Шабельской⁸. Это богато иллюстрированное издание знакомило с русским народным искусством и этнографией в России и за рубежом.

Ценные сведения о вышивке как о ремесле собрали исследователи кустарных промыслов во второй половине XIX—начале XX в.⁹ Однако орнаменту в них уделено мало внимания.

Говоря об изучении русской вышивки в дореволюционный период, можно отметить, что это было время накопления фактов и начало их научного осмысления. Публикации по русской народной вышивке во второй половине XIX—начале XX в. были весьма малочисленны и носили отрывочный характер. Основным обобщающим трудом являлось упомянутое выше исследование В. В. Стасова, оказавшее влияние на последующих авторов.

В советское время начался новый этап в изучении народного искусства, который отличался от предшествовавшего периода методологией исследования, а также иными формами организации исследовательской работы. 1920-е годы характеризуются развитием краеведческого движения, созданием и бурным ростом музеев, что усилило собирательскую, исследовательскую работу по народному искусству.

Ученые обратились и к изучению русской народной вышивки. Статья археолога В. А. Городцова, опубликованная в «Трудах» Исторического музея, надолго определила пути исследования сюжетного орнамента северной вышивки¹⁰. Посвятив свою работу раскрытию смыслового значения сложных композиций в узорах вышивки, В. А. Городцов увидел в них изображение поклонения великой богинематери — женскому божеству земли и плодородия. Вместе с тем он указал на археологические параллели этим сюжетам, отыскав в них генетические связи с дако-сарматским искусством первых веков нашей эры.

Значительное место уделено русской вышивке в книге искусствоведа В. С. Воронова. Автор, определяя художественные особенности крестьянского бытового искусства (и вышивки, в частности), подчеркнул его коллективное начало и традиционность, сложный состав его сюжетов и образов. Называя искусство «крестьянским», В. С. Воронов тем не менее отметил его связи с искусством городских

слоев населения, проявившиеся отчасти уже в XVIII и полностью в XIX в.¹¹

В работах этнографов 20-х годов XX в. наметилось несколько разных направлений в исследовании орнамента вышивки. Е. Н. Клетнева в книге «Символика народных украшений Смоленского края», содержащей интересный фактический материал, следовала концепции В. В. Стасова, хотя и подвергала критике некоторые его положения. По мнению Е. Н. Клетневой, русские и финские узоры восходят к единому источнику, которым являлась «культура Востока и иранская преимущественно»¹².

Других методологических принципов в изучении орнамента вышивки придерживался костромской этнограф В. И. Смирнов, изложивший их в предисловии к альбому Н. Калиткина «Орнамент шитья костромского полушубка»¹³. В поисках генетических корней орнаментальных мотивов он обратился к местному археологическому материалу, обнаружив в нем немало параллелей геометрическим элементам вышивки XIX в. В. И. Смирнов, как и В. С. Воронов, отметил различные «напластования» в орнаментике (полушубков) — наличие в ней древних геометрических узоров, более поздних мотивов растительного орнамента средневековья, а затем проникновение элементов барокко и классицизма.

Развернувшееся в 20-е годы этнографическое изучение русской народной одежды, особенно южнорусских областей страны, содействовало изучению орнамента вышивки и тканей.

Исследователи зафиксировали терминологию, технику, материал, основные мотивы орнамента, обогатив науку новыми данными¹⁴.

В работах 30-х годов XX в. заметно усилилось внимание к культурной значимости орнамента. Нельзя не учитывать возможной связи орнамента с религиозно-магическими представлениями, которые он имел в далеком прошлом, и сохране-

ние некоторых пережиточных явлений в XIX в. В частности, Н. П. Гринкова весьма убедительно доказала культовое значение мотива руки в русском народном искусстве: вышивке и резьбе¹⁵.

Однако представители магической интерпретации орнамента несколько односторонне подходили к его трактовке, что вело к архаизации некоторых поздних явлений и забвению его эстетической значимости¹⁶. Попытка связать русскую вышивку с архаическими семантическими лучками и подвергнуть ее «палеонтологическому анализу» не дала плодотворных результатов¹⁷.

В послевоенный период началось активное изучение русского народного искусства, в том числе и орнамента вышивки. Развивая и уточняя положения В. А. Городцова, исследователи сделали немало для выявления генезиса и раскрытия семантики древних орнаментальных мотивов русской вышивки. Этому посвящены статья Б. А. Рыбакова «Древние элементы в русском народном творчестве»¹⁸ и статьи Л. А. Динцеса, особенно плодотворная деятельность которого приходится на 30—40-е годы¹⁹.

Л. А. Динцес рассматривал крестьянскую вышивку как явление изменяющееся, в котором наряду с образами, уходящими своими истоками в глубокую старину, существуют усвоенные и переработанные мотивы феодального искусства и заимствования извне. Последним он не придавал решающего значения, подчеркивая, что они определяются историческими условиями и мировоззрением народа. В статьях Л. А. Динцеса немало интересных исторических экскурсов, широких сравнений и смелых выводов. Но в ряде случаев Л. А. Динцес не смог отделить действительно архаические сюжеты культового значения от более поздних и иногда значительно искаженных.

В 50—60-е годы исследователи особое внимание обратили на неоднородность вышивки XVIII—XX вв., на необходи-

мость более четко дифференцировать архаические сюжеты и более поздние. Они стремились определить сюжеты вышивок во времени, т. е. выяснить их относительную и даже абсолютную хронологию²⁰. Критические замечания, сделанные в этой связи В. А. Городцову и Л. А. Динцесу, были вполне справедливы²¹.

Дифференциация архаических сюжетов и сюжетов жанровых явно более позднего характера при современной изученности вышивки стала вполне возможной. В 70-е годы в работах по изучению народного искусства, и в частности вышивки, все больше внимания уделяется раскрытию поэтической стороны образов народного искусства, для чего широко используются данные фольклора.

В советский период развилось и утвердилось изучение орнамента в качестве исторического источника. Яркими выразителями этого направления являются советские ученые С. В. Иванов и В. П. Чернецов, исследовавшие орнамент народов Сибири²². В отношении орнамента русской вышивки эта точка зрения развивалась автором данной работы²³.

Вопрос об орнаменте как историческом источнике был поставлен на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук, состоявшемся в 1964 г. в Москве. Были обсуждены многие теоретические и методологические вопросы, связанные с народным искусством, определена специфика искусствоведческого и этнографического аспектов исследования.

Цель этнографов и искусствоведов одина — всестороннее изучение народного искусства. Искусствоведа прежде всего интересует художественная природа явления в историческом развитии: анализ художественного образа — один из главных моментов исследования. Этнографы интересуют этнические особенности, присущие народному искусству (в частности, и орнаменту), и отражение в нем историко-культурных взаимосвязей народов.

Этнографам, как было замечено, не чуждо изучение и эстетических норм искусства. Но они их изучают «с точки зрения тех национальных специфических норм, которые имеются у каждого народа и которые, как и всякие другие народные традиции, являются следствием определенных условий исторических и социальных»²⁴. В своих исследованиях этнографы не ограничиваются изучением техники, материала, терминологии, сюжета орнамента, их интересуют также его семантика, композиция и стиль.

Говоря об изучении орнамента русской вышивки в советский период, надо отметить четко проявившееся стремление к историзму, которое характеризует исследователей разного профиля, занимающихся орнаментом.

На этом уровне по сравнению с прошлым находится методика изучения, сбор материала, его фиксация, научная обработка. Новыми в методике этнографических исследований орнамента являются применение картографирования и выявление количественных показателей в орнаменте. Исследователи, считая недостаточным метод визуальных наблюдений, применяют при анализе собранного массового материала статистический подсчет. Первый такой опыт с использовавшим счетно-вычислительных машин, примененный к вышивке Архангельской области, проведен на кафедре этнографии исторического факультета Московского государственного университета²⁵.

Также новым в методике этнографического изучения орнамента, его композиции является исследование на основе законов симметрии, изложенных в трудах А. В. Шубникова²⁶. Народы в процессе развития разработали свои виды и символы симметрии, и изучение их, бесспорно, может послужить также историческим источником²⁷. Впервые эта методика была применена С. В. Ивановым по отношению к орнаменту народов Сибири, а затем Г. П. Климовой к орнаменту коми²⁸.

Очень расширилась по сравнению с прошлым источниковедческая база исследований. Накопление музейных коллекций, полевых материалов о русской вышивке систематически проводилось и проводится музеями, научно-исследовательскими учреждениями.

Основными видами публикаций о русской вышивке являются статьи в журналах и сборниках и издания альбомного типа. Серия книг-альбомов, составленных Научно-исследовательским институтом художественной промышленности, явилась первым опытом изучения региональных особенностей русской вышивки²⁹. В 1972 г. вышел в свет альбом, посвященный русской народной вышивке в целом³⁰. Вышивке отведено место и в других изданиях альбомного типа³¹, а также в обобщающих трудах — многотомной «Истории русского искусства»³², в трехтомнике «Русское декоративное искусство»³³.

Успехи, достигнутые в изучении и публикации памятников других видов народного искусства, особенно резьбы и росписи по дереву, помогают выявить общие закономерности развития русского народного искусства XVIII—начала XX в. Работы археологов продвинули далеко вперед изучение ремесла и искусства Древней Руси.

Для исследования русского орнамента существенное значение имеют опубликованные труды по орнаментальному искусству других народов Советского Союза, с которыми русские связаны исторически³⁴. Новые материалы значительно расширили круг сравнительных данных, необходимых при анализе орнамента русской вышивки.

Несмотря на значительные достижения в изучении изобразительных сюжетов русской народной вышивки, многое в ней осталось невыясненным. Хотя исследователи уделяли большое внимание архаичским сюжетам, все их богатство выявлено еще не полностью. Антропоморфные изображения разнообразны и не ограничиваются образами богини со спутниками.

Кроме того, широко представлены другие сюжеты: животный и растительный мир, бытовые или жанровые сцены.

Все виды народного искусства органически связаны между собой, «одна и та же идея часто выражается в различных видах народного искусства»³⁵, поэтому автор стремился к комплексному изучению народной вышивки в сравнении с другими видами народного творчества и в связи с бытом и мировоззрением народа. В задачу входило рассмотрение вышивки в историческом плане — с учетом изменений, происходивших в ней в условиях изучаемого периода, в связи с социальной средой (вышивка крестьян и ремесленных и кустарно-промысловых центров, влияние на вышивку помещичьих и земских мастерских и т. д.).

В исследовании использован сравнительно-исторический метод. Применение его возможно в хронологическом плане (с использованием данных смежных наук) и в плане привлечения этнографических данных об орнаменте разных русских областей и других народов. Метод сравнительного изучения орнамента, открывающий большие перспективы для исследования, получил признание в этнографии. Его значение подчеркнул еще Л. Я. Штернберг: «Сравнение орнамента в пространственном отношении представляет такой же важный интерес, как сравнение его во времени»³⁶.

Орнамент может быть разным у соседних народов или распространен на широкой территории, охватывая целые континенты, в каждом конкретном случае исследователю предстоит решить, какого происхождения эта общность: типологическая, возникшая на основе сходства исторических и социальных условий, или генетическая — как следствие ранее существовавшей родственной близости и непосредственных контактов, или же результат культурных влияний.

Изучению «географии», т. е. распространения на территории орнамента вы-

шивки, в работе отводится видное место. Составить четкое представление о локализации основных типов орнамента и выявить связи их с определенными группами народа — одна из задач автора. Результаты ареальных исследований в сопоставлении с данными сравнительно-исторического анализа позволяют осветить некоторые вопросы взаимовлияний народов, отраженные в орнаментальном искусстве. Учет территориальной дифференциации характерен для методики современной этнографической науки. Он тесно связан с задачей создания обобщающих трудов и составления историко-этнографических атласов. И в настоящей работе он служит той же задаче — обобщению данных об орнаменте русской северной вышивки.

На основе систематизации массового материала выделяются характерные особенности вышивок отдельных областей. Принципом их группировки является не только близость сюжета, мотива, но и характер трактовки — стилистические приемы, при помощи которых выполнен орнамент. Значение имеют и такие признаки, как техника выполнения узора, его расцветка и материал. Таким образом, по возможности учитывается комплекс признаков, на основе которых возможно выделить локальные типы вышивки. Выработка типологии дает основание для определения ареалов орнамента. Однако и то и другое представляет существенные трудности, что связано с многообразием русского текстильного орнамента, сложностью исторических судеб разных групп народа, расселением его на обширной территории, а также с состоянием источников.

Источниками данной работы послужили главным образом коллекции музеев и полевые материалы автора, собранные им в течение нескольких лет. Обследованы наиболее обширные коллекции Государственного музея этнографии народов СССР, куда вошли в 1948 г. и фонды Музея народов СССР (Москва). Ценность коллекций Государственного музея этно-

графии народов СССР — в разнообразии вариантов вышивки (что важно при изучении ее орнамента) и в аннотациях к предметам. Просмотрены коллекции Музея антропологии и этнографии АН СССР, часть фонда вышивки Государственного Исторического музея, изучены фонды Музея народного искусства в Москве, Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника, областных и районных музеев Архангельска, Вологды, Череповца, Тотьмы, Великого Устюга, Сольвычегодска, Ярославля, Ростова (Ярославского), Рыбинска, Углича, Костромы, Калязина, Устюжны и др., а также Государственного музея этнографии Академии наук Эстонской ССР в Тарту. Автор выражает признательность сотрудникам всех музеев, содействовавших его работе над коллекциями. Особенно сотрудникам Музея антропологии и этнографии Академии наук и Государственного музея этнографии народов СССР.

Полевые материалы были собраны в Калининской обл. (б. Тверская губ.) в 1925, 1928—1929, 1931, 1937, 1945 гг. (у русских и карел); во Владимирской обл. — в 1927, 1951 гг.; в Ивановской обл. — в 1941—1943 гг.; в Ярославской обл. — в 1926, 1969, 1971 гг.; в Архангельской обл. (б. Олонецкая и Архангельская губернии) — в 1947—1949 гг.; в Карелии (б. Олонецкая губ.) — 1941, 1949 гг. (у русских, карел, вепсов); в Вологодской обл. — в 1966, 1970, 1971 гг.; в Новгородской обл. — в 1970 г.; в Смоленской обл. — в 1937 г.; в Калужской обл. — в 1945 г.; в Рязанской обл. (б. Рязанская и Тамбовская губернии) — в 1925, 1960, 1963 гг.; в Среднем Поволжье — в 1951 г.; в Московской обл. — в 1950—1951 гг.; в Приуралье и Кировской обл. (б. Пермская и Вятская губернии) — в 1954 г.

Зафиксированный материал составил основную базу исследования и позволил применить к некоторым орнаментальным мотивам картографический метод.

- ¹ Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.—Л., 1963, с. 6.
- ² Южнорусская вышивка освещена в трудах: Шаховская С. Н. Узоры старинного шитья в России. М., 1885, вып. 1; Яковлева В. Я. Рязанская народная вышивка. М., 1959; она же. Калужская народная вышивка. М., 1959; Работнова П. П. Тамбовская вышивка. М., 1963; Попова И. А. Народная вышивка юго-западных районов Воронежской области. — «Труды НИИХП». 1972, вып. 5, с. 276—285; Войкова Л. П. Тульская народная вышивка в собрании Загорского музея. — «Сообщения ЗГИХМЗ», 1960, вып. 3, с. 205—211; Богуславская П. Я. Русская народная вышивка. М., 1972.
- ³ Мологова Л. П. Н. Л. Шабельская и ее коллекция в Государственном музее этнографии народов СССР. — «Сообщения ГРМ», 1976, вып. XI, с. 168—173.
- ⁴ Стасов В. В. Русский народный орнамент, вып. 1. Шитье, ткани, кружева. СПб., 1872, с. XX.
- ⁵ Там же, с. XII.
- ⁶ Шаховская С. Н. Узоры старинного шитья в России; Сидамон-Эристов В. П., Шабельская Н. П. Собрание русской старини, вып. 1. Вышивки и кружева. М., 1910.
- ⁷ Шаховская С. Н. Узоры старинного шитья в России, с. 1—5.
- ⁸ Sidamon-Eristoff A., Chabelskja N. The Peasant Art of Great Russia. The Studio. London—Paris—New York, MCMXII.
- ⁹ Труды Комиссии по исследованию кустарной промышленности в России. СПб., 1883, вып. X; Кустарная промышленность России, т. 1. СПб., 1913; Кустарные промыслы, Статистический сборник по Ярославской губ. Ярославль, 1904, вып. 14; Арсеньев Ф. А. Очерк кустарных промыслов по изделиям, собранным Вологодским губерньским земством. Вологда, 1882; Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России, т. II. СПб., 1894; т. IV, 1897; Горбунова М. К. Женские промыслы Московской губернии. М., 1882, вып. IV.
- ¹⁰ Городцов В. А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. — «Труды ГИМ», 1926, вып. 1.
- ¹¹ Воронов В. С. О крестьянском искусстве. — Избранные труды. М., 1972, с. 103—106.
- ¹² Клетнева Е. Н. Символика народных украшений Смоленского края. Смоленск, 1924, с. 18.
- ¹³ Калиткин Н. Орнамент шитья костромского полушубка. Кострома, 1926, с. 1—7.
- ¹⁴ Кудьин Б. А. Материальная культура русской Мещеры. ч. 1. М., 1926; Лебедева Н. П. Народный быт в верховьях Десны и в верховьях Оки, ч. 1. М., 1927; Шерегетьева М. Е. Крестьянская одежда калужской Гамаюнщины. Калуга, 1925; она же. Женская одежда в б. Перемышльском уезде Калужской губернии. Калуга, 1929; Гришкова Н. П. Одежда юго-западной части Калужской губернии. Материалы по этнографии, т. III. Л., 1927, вып. 2, с. 17—36; она же. Одежда бухтарминских старообрядцев. Материалы Комиссии экспедиционных исследований, серия Казахская. — В кн.: Бухтарминские старообрядцы. Л., 1930, с. 313—396; Бломквист Е. Э. Искусство бухтарминских старообрядцев. — В кн.: Бухтарминские старообрядцы, с. 397—433.
- ¹⁵ Гришкова Н. П. Отражение производственной деятельности руки в русской орнаментике. — СЭ, 1935, № 1, с. 60—89.
- ¹⁶ Окладников А. П. К вопросу о происхождении искусства. (В связи с критикой взглядов П. Я. Марра на первобытное искусство). — СЭ, 1952, № 2, с. 3—22.
- ¹⁷ Динцес Л. А. Изучение русского народного искусства и наследие П. Я. Марра. — «Краткие сообщения ИИМК», 1946, XII, с. 141—152; Гришкова Н. П. Термины вышивания в русских диалектах. — «Учен. зап. Ленинградск. пед. ин-та им. А. П. Герцена», 1939, т. XX, с. 173—192. Фактический материал, имеющийся в последней статье, ценен.
- ¹⁸ Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном творчестве (железное божество и всадники). — СЭ, 1948, № 1, с. 90—106.
- ¹⁹ Динцес Л., Большева К. Народные художественные ремесла Ленинградской области. — СЭ, 1939, № 2, с. 104—148; Динцес Л. А. Историческая общность русского и украинского народного искусства. — СЭ, 1941, № 5, с. 21—58; она же. Восточные мотивы в русском народном искусстве Новгородского края. — СЭ, 1946, № 3, с. 93—112; она же. Дохристианские храмы Руси в свете памятников народного искусства. — СЭ, 1947, № 2, с. 67—94; она же. Изображение змееборца в русском народном шитье. — СЭ, 1948, № 4, с. 36—53; она же. О методе изучения и планирования экспозиции народного искусства в Государственном Русском музее. — «Сообщения ГРМ», 1976, вып. XI, с. 181—189.
- ²⁰ Богуславская П. Я. О трансформации орнаментальных мотивов, связанных с древней мифологией в русской народной вышивке. М., 1964; Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа. — СА, 1966, № 1, с. 61—76; она же. Раннеземледельческий культовый символ «ромб с крючками». — СА, 1965, № 3, с. 14—27.
- ²¹ Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки... с. 75.
- ²² Иванов С. В. Орнамент народов Сибири...; она же. Орнамент. Историко-этнографический атлас Сибири. М., 1961, с. 369—434. Черне-

- цов В. П. Орнамент лепточного типа у обских угров. — СЭ, 1948, № 1, с. 139—152.
- ²³ Маслова Г. С. Народный орнамент верхневолжских карелов. М., 1951 (в книге рассматривается частично и русская вышивка); она же. Северодвинская золотошвейная вышивка. — МАЭ, 1972, т. XXVIII, с. 32—61; она же. Орнамент русской народной вышивки как исторический источник. — СЭ, 1975, № 3, с. 34—44.
- ²⁴ Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук, т. 7. М., 1970, с. 360—361, 377.
- ²⁵ Громов Г. Г., Деоник Д. В., Плющев В. П. Применение метода количественного анализа орнаментальных образов русской народной вышивки. — «Вестник Московского университета», 1971, № 4, с. 69—97.
- ²⁶ Шубников А. В., Копчик В. А. Симметрия в науке и искусстве. М., 1972.
- ²⁷ Иванов С. В. Орнамент народов Сибири... с. 36.
- ²⁸ Климова Г. Н. Текстильный орнамент коми. Автореф. дис. Л., 1973.
- ²⁹ См., например: Яковлева В. Я. Архангельская народная вышивка. М., 1954; она же. Вологодская и ярославская народная вышивка. М., 1955; она же. Новгородская и псковская народная вышивка. М., 1954; она же. Калининская народная вышивка. М., 1955.
- ³⁰ Богуславская И. Я. Русская народная вышивка.
- ³¹ Богуславская И. Я. Русское народное искусство. Л., 1968; Попова О. С. Русское народное искусство. М., 1972.
- ³² История русского искусства, т. VII. М., 1961; т. VIII, кн. 2. М., 1964.
- ³³ Русское декоративное искусство, т. II. М., 1963; т. III, 1966.
- ³⁴ Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки. Київ, 1960; Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969; Беларускі народны арнамент. Мінск, 1953; Липиус Х. Вышивка в эстонском народном искусстве, ч. I. Северная Эстония и острова. Таллин, 1955; ч. II. Западная и Южная Эстония. Таллин, 1973; Королева Н. С. Вышивка народов Поволжья и Прикамья. М., 1960; Пикитин Г. А., Крюкова Т. А. Чувашское народное изобразительное искусство. Чебоксары, 1960; она же. Марийская вышивка. Л., 1932; она же. Мордовское изобразительное народное искусство. Саранск, 1968; она же. Удмуртское народное изобразительное искусство. Ижевск—Ленинград, 1973; Народное искусство башкир. Л., 1968; Чепурина П. Я. Орнаментное шитье Крыма. М., 1928; Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. М., 1968; Жданко Т. А. Народное орнаментальное искусство каракалпаков. — Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции, т. 3. М., 1958, с. 373—410; Чепелевская Г. Л. Сузани Узбекистана. Ташкент, 1961; Азербайджанские вышивки. М., 1971; Хохов А. Э., Берландина К. А. Осетинский народный орнамент. Дзауджикау, 1948; см. также работы С. В. Иванова и В. Н. Чернецова по орнаменту народов Севера.
- ³⁵ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 422.
- ³⁶ Штернберг Л. Я. Орнамент из оленьего волоса и игл дикобразов. — СЭ, 1931, № 3-4, с. 104 (статья была написана в 1909 г.).

ОРНАМЕНТИРОВАННЫЕ ПРЕДМЕТЫ И ИХ РОЛЬ В БЫТУ

Украшению текстильных бытовых предметов уделялось большое внимание как в крестьянской, так и в городской среде. Вышивка украшала русский традиционный костюм XVIII—начала XX в. Крестьянки вышивали женские и мужские рубахи, передники (*занавеска, запон*), юбки (*подолы*), иногда сарафаны, а в южнорусских областях — поневы и нагрудники (*навершник, шушпан*) (рис. 1, 2).

Повсюду особо украшали головной убор замужних женщин (*сороку, кокошник*) и девичьи уборы (*ленты, перевязки, чёлки, косники*), а также косынки и платки (рис. 3—5). На Севере были распространены вышитые шейные украшения в виде воротника — *наборушники* и в виде полоски ткани, обвивавшей шею, — *голуница*.

Украшали вышивкой верхнюю (выходную, праздничную) одежду из сукна или овчины. В некоторых местах вышивали *зарукавья* — наручники, рукавицы, перчатки и даже обувь (матерчатую и кожаную). Пояс чаще ткали, но были и матерчатые вышитые пояса.

В зависимости от назначения, размеров, формы, материала, покроя менялись характер вышивки, ее композиция, техника.

Изменение характера вышивки в зависимости от функций предмета хорошо отражают украшения крестьянских головных уборов XIX—начала XX в. Среди русских Тверской губ., где в некоторых местах сохранялся традиционный костюм

еще в начале XX в.¹, свадебную сороку — *золотоломку* молодая жепщица носила лишь два-три года, надевая в самые большие календарные и семейные праздники. Количество украшений, качество материала, узор очелья менялись в зависимости от того, предназначалась ли сорока для большого праздника или для будней, для ношения в великий пост, для последрового периода.

Сороки пожилых, а тем более старых женщин заметно отличались: количество блесок, позумента, золотых или серебряных нитей уменьшалось соответственно возрасту. Очелья старушечьих сорок вышивали шерстью (*жицей*) косым стежком, без просветов фона. Эта вышивка называлась *плотной, плотнущкой, шитёхой*. Белым цветом ткани и вышивки отличались *горевые* сороки, которые носили «по горю» вдовы в периоды траура.

Вышивка (и украшения в целом) наверхника, поневы в южных губерниях также отражала переходы из одного возраста в другой и семейное положение крестьянской женщины². Рубаху также, в зависимости от ее назначения, украшали по-разному: обычно лишь по плечевым вставкам — *мышкам* (отсюда ее название *мышница*); в праздничных рубахах молодых женщин узором покрывали весь рукав (она называлась *порукавной*); рубаха *подольница* отличалась широкой вышивкой по подолу³. Подольницы обычно предназначались для особого вида работ: по-

коса (особенно если косили сообща всем обществом; на Севере это называлось — косить *меснину*), жатвы, дня первого выгона скота в поле. Жатвенные и покосные рубахи нередко надевали без сарафана или же подол сарафана поднимали и затыкали за пояс, так что вышивка была видна.

В обычае было нарядно одеваться и нередко в традиционную одежду, которую уже повседневно не носили, для выполнения разных обрядов: при проводах масляницы, похоронах русалки и др. Нарядно одевались на семейные торжества, особенно на свадьбу. Одежда невесты и жениха была наиболее красивой, хотя существовал обычай (сохранившийся в некоторых русских областях до конца XIX — начала XX в.) до венчания одевать невесту «по-печальному» — в «беленькое» и «черненькое», в соответствии с первой — «горестной» частью свадебного ритуала, когда она оплакивала расставание с «вольной волей». После «окручивания» невесты (переметы прически и девичьего убора на женский) и в первые дни после свадьбы молодая одевалась особенно нарядно.

Обилие украшений в одежде молодых определялось и эстетическими стремлениями, и задачей показать ее трудолюбие, а также зажиточность. Но, видимо, были к этому и другие причины. Следует вспомнить, что время свадьбы и последующие первые годы супружества — весьма ответственный период в жизни молодых. В это время множество обычаев и обрядов было направлено на охрану молодых от вмешательства темных сил и на продолжение рода.

Кокоршик, особо украшенный, молодая носила в первый год замужества или до появления первого ребенка. Украшения, орнамент головных уборов имели определенную символику. Так, например, псковский кокоршик украшался своеобразными шишками, подобно шишкам свадебного каравая, символизировавшего плодородие⁴. На костромских, ярославских, соль-

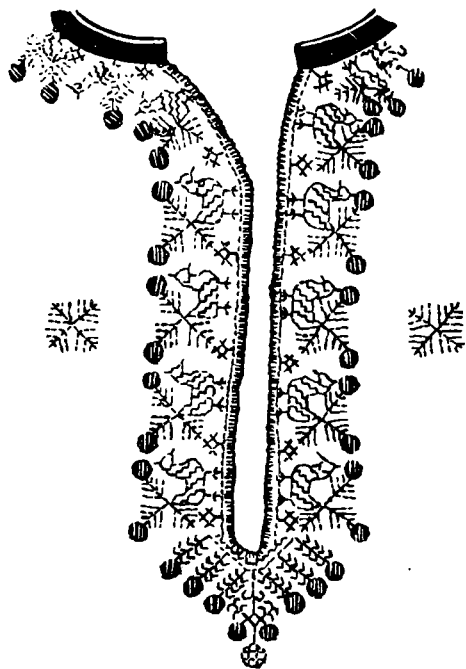


Рис. 1. Вышивка женской рубахи. Олонецкая губ. (ГМЭ, собр. И. Я. Билибин в 1904 г. Рис. Н. А. Юсова)

вычегодских кокоршиках устойчиво сохранялись определенные мотивы узоров (об этом см. ниже), как бы отражавшие добрые пожелания молодой.

Головной убор и пояс были наиболее связаны с древними религиозными представлениями и играли большую роль в обрядах⁵.

Заботливо украшали предметы и части одежды, связанные с рождением, а также смертью человека. «Наголовнички» в виде полуовала (вышитые техникой строчки или золотом) украшали детские пеленки, в которых носили детей к причастию (Вологодская, Олонецкая губернии). Крепильной пеленкой нередко служила венчальная красиво отделанная рубаха отца ребенка (Рязанская губ.). Смертной одеждой нередко служила венчальная или специальная одежда, заранее приготовленная



и в отдельных случаях имевшая особую вышивку (см. ниже).

Русский наряд с сарафаном носили не только крестьянки, но и горожанки в малых и средних городах России в середине, а кое-где и во второй половине XIX в. В Торжке, например, с сарафаном надевали кисейные рукава и передник, расширенные битью, сборник, платок, обувь — обильно расшитые золотом⁶. Также украшали традиционный костюм горожанки Галича, Сольвычегодска, Великих Лук, Старой Руссы и других городов.

Вышитые, чаще самодельные, ткани использовались для домашнего обихода и убранства крестьянского жилища, а в какой-то мере и горожан до второй половины XIX в., а в отдельных местах и позже. К ним относятся полотенца (*убрус*, *ширинка*, *рукотер*, *рукотерник*, *утиральник*, *плат*, *напшиник*, *постинник*), имевшие самое разнообразное применение в быту (рис. 6, а, б). Убрус, ширинка,

косынейка — полотенца составляли часть женского головного убора.

В некоторых русских областях сельские жительницы до сих пор различают *утирку*, или *рушник*, — чисто утилитарного назначения, для вытирания рук и пользования «зався» (т. е. повседневно), которые мало или совсем не украшали, и полотенца (*платы*, *платовья*), предназначенные для убранства избы в праздник, по случаю каких-либо семейных событий⁷.

Праздничные, в особенности свадебные, полотенца шили из лучшего *кужельного* холста. Длина полотенец была от 2 до 4 м (Весьегонский, Устюженский, Холмогорский уезды)⁸. Ширина их — это обычная ширина русского крестьянского холста — 36—38 см; реже делали их более узкими — 19—35 см или более широкими — 40—41 см. Холст тщательно отбеливали. В отдельных местах полотенце изготовляли из цветной ткани. *Рукотеры перебранные* шили из ткани с *перетькой*, про-



пуская в утку красные нити, или же из клетчатки, клетчатины — белой в красную клетку (иногда с добавлением нити желтого цвета) дмотканой материи (Холмогорский, Устюженский, Сольвычегодский, Великоустюгский уезды).

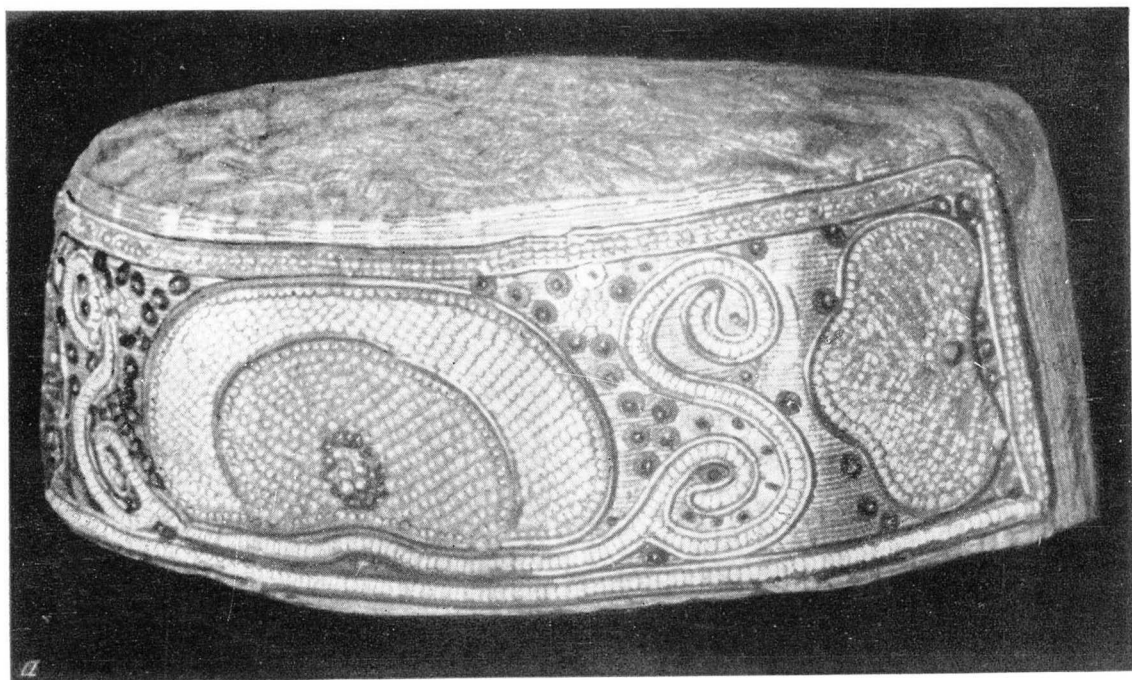
В первой четверти XX в. в селениях, где фабричный материал почти вытеснил дмотканину, полотенца стали шить из хлопчатобумажной покупной ткани разных цветов, вышивая их крестиком по канве (д. Косарево и другие селения Великоустюгского у.).

Особенно богато украшалось *большое рукобитное* полотенце, так называемое *стенное* (длинной в стену)⁹. Во время рукобитья его дарили жениху, вешая ему на шею. Это означало, что невеста просватана, и жених кидал полотенце своей родне. Им украшали божницу на все время свадьбы, а при поездке к венцу привязывали к дуге свадебной повозки. По другим сведениям, в некоторых селениях рукобитное полотенце уступало по

Рис. 2. Части женской одежды
 а — холщовая юбка-подол с вышивкой двусторонним швом и гладью (застилкой), с. Архангел Каргопольский у. Олонецкая губ. Середина XIX в. (ИЭ, собр. Г. С. Маслова в 1948 г. Фото В. И. Котовского); б, в, г — передники-нагрудники. Вологодская губ.; б, в — Сольвычегодский у. (ГМЭ, собр. А. К. Антонов в 1909 г.); г — Великоустюгский у. (ГМЭ, собр. А. В. Худорожева в 1904 г. Фото В. И. Агафонова)

украшениям полотенцу жениха, и его дарили свату после того, как «ударят по рукам», т. е. договорятся о свадьбе¹⁰.

Дарные полотенца, которыми невеста одаривала родню жениха, меньше украшались, чем рукобитные, и впоследствии они нередко служили утирками. По словам старых жительниц д. Кузминская, девушка раньше заготовляла к свадьбе обычно не менее 12 полотенец, а в состоятельных семьях на свадьбе раздавалось до 30 полотенец¹¹. По другим данным, в семье заготавливалось иногда до сотни



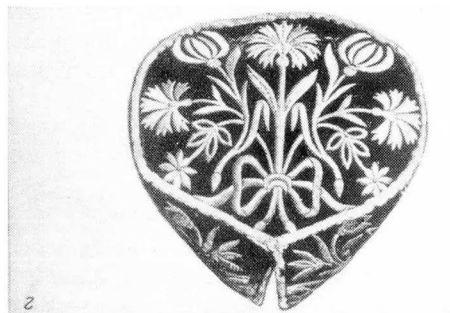
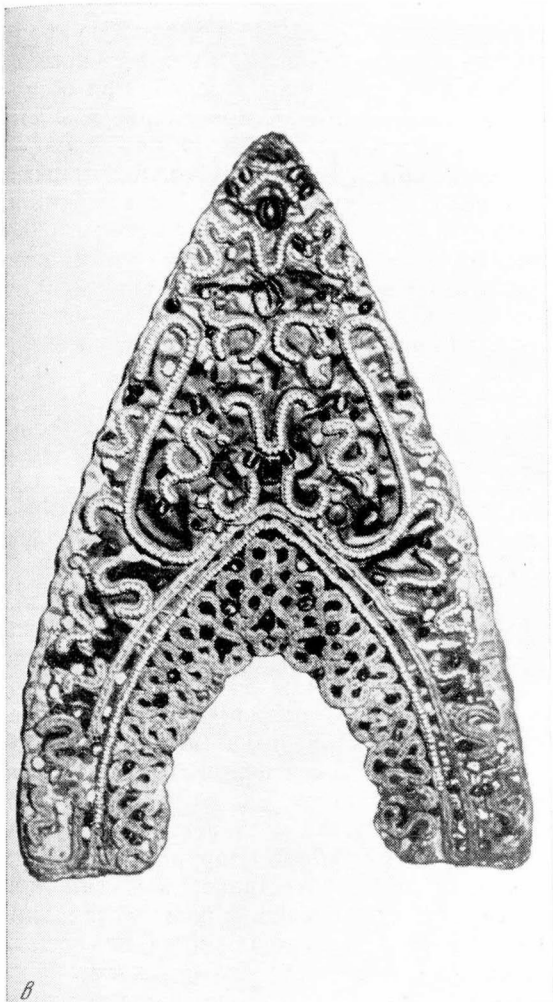


Рис. 4. Женщина в жемчужном подзоре-венце, г. Тихвин Новгородская губ. 1809 г. (альбом К. Бороздина, библи. им. М. Е. Салтыкова-Щедрина)

←

Рис. 3. Головные уборы
 а — кокошник, вышитый бисером. Кирилловский у. Новгородская губ. (ГМЭ); б — повязка девицья. Сольвычегодский у. (ГМЭ, собр. А. И. Антонов в 1909 г.); в — кокошник, XVIII в., Костромская губ. (Костромской музей); г — кокошник конца XVIII—начала XIX в. (вид сзади) (Костромской музей). Фото Аргиропуло

полотенец¹². Дарили также рубахи или «на рубаху», пояски, кисеты и т. п.

Полотенцем (а сверху шалью) покрывали невесту, когда везли в церковь. После «окручивания» следовало ее «открывать»: дружка снимал покрывало с молодой, получал полотенце и показывал его всем, приговаривая: «невеста не спала, не дремала, все вам дары припасала»¹³. Полотенцем связывали жениха и невесту, как бы символизировав этим крепость их семейной жизни. В Подвигне невесту, закрытую платком, брат выводит к столу, держа ее за расшитое полотенце, которое укреплялось на ее руке. Конец полотенца он подавал жениху, и тот трижды обводил невесту вокруг себя, а затем усаживал ее рядом с собой с левой стороны¹⁴.

Полотенца развешивали в избе. Их красочные узоры оживляли ее бревенчатые стены, придавая праздничность, делая жилище нарядным. Полотенцем окаймляли божницу в переднем углу, поэтому его называли *божийк*; вешали на окна, зеркала, фотографические карточки (распространившиеся в крестьянском интерьере в конце XIX—начале XX в.), на *спицы* по стенам. Отсюда названия полотенца: *наспишник*, *спишник* (Вологодская, Архангельская губернии), *постышник* (Великоустюгский у.), *накрючник* (Курская губ.). К свадьбе в доме устраивали своеобразную выставку рукоделний, по которой судили о состоятельности невесты, ее мастерстве и трудолюбии.

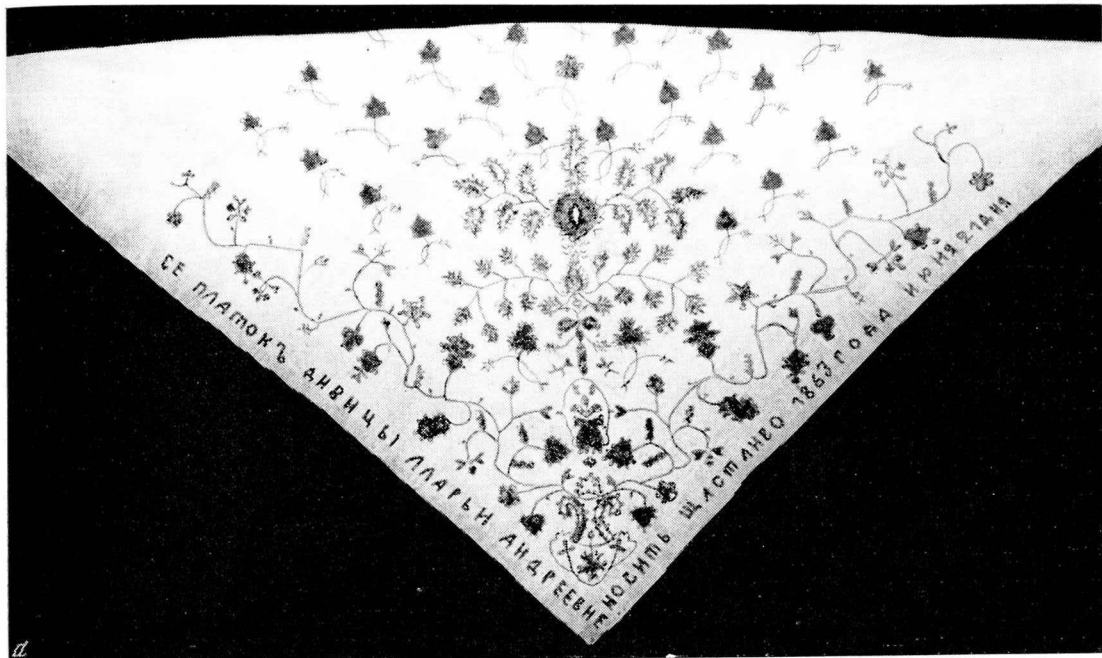
Значительную роль полотенце играло в родильных и крестильных обрядах, а также в похоронной и поминальной обрядности — по истечении 40 дней после смерти человека и в особые «родительские» дни в году, когда поминали умерших предков. Обычай жертвовать полотенца в церковь («по обету» в случае болезни или смерти близких), а также одаривание церковного притча за выполнение обрядности широко практиковались вплоть до первой четверти XX в. включительно.

Полотенце играло существенную роль не только в семейной, но и в общественной жизни у русских и их соседей: при общественных молениях¹⁵, при тканье *обыденных* полотенца. Обыденные полотенца — это полотенца, сделанные (коллективными усилиями жителей селения) в один день или в одну ночь (как и построенный обыденный храм). Оно считалось безупречно чистым, обладавшим силой сопротивления «нечистой силе»¹⁶. Изготавливали их в случаях эпидемических заболеваний людей и скота, а иногда для предотвращения засухи и града. Связь обыденного полотенца с аграрной магией выражена вполне определенно. Иногда только вышитое в один день полотенце считалось обыденным. Таким образом, вышивке на обыденном полотенце придавалось также известное значение.

О культовой роли полотенца в Древней Руси свидетельствует житийная литература, где упоминается о том, что славяне «дуплянам древянам ветви убрусцем обвешающе и сим поклоняющиеся»¹⁷. Перезитки культа деревьев (а также камней и источников) сохранялись на Севере вплоть до начала XX в. «Священные» рощи или отдельные деревья («ше шевелили», т. е. не рубили. Нарушение запрета рубить эти деревья вело, как считали, к несчастьям. Обычно в роще устанавливали крест или часовню, куда приносили и вешали полотенца, *тобу* — холст, лоскутки ткани, сороки — «по завету», чтобы излечиться от болезней. Приносили также шерсть, масло, а при заболевании скота резали кур. Рощи с часовнями, куда носили вышитые полотенца, были в селениях Кенозера, в Тверском крае¹⁸.

В связи с этим следует привести интересные данные о существовании специ-

Рис. 5. Платки вышитые
а — Олопецкая губ., 1863 г.; б — центральные губернии России (ГМЭ); в — Нижегородская губ. (ГМЭ, собр. П. Л. Шабельская); б, в — фото Ю. А. Аргиропуло



ально изготовленной «заветной» вышивки в селениях Волосовской вол. Каргопольского у. В начале XX в. «заветную» вышивку выполняли в случаях болезни: на куске ткани золотой нитью гладью (эта техника золотого шитья давно известна жителям Каргополя) вышивали изображение человека или большой части тела (ноги, например) и отдавали в церковь или часовню¹⁹. Вышивка, таким образом, являлась здесь votивным приношением.

К орнаментированным предметам относятся ширинки из четырехугольного куска холста (квадратной или продолговатой формы), вышитые по краям или углам. Ширинки, кроме того, что они дополняли женский головной убор (о чем упоминалось выше), имели разнообразное применение. На свадьбе ширинки (размером 36×52 см)²⁰ выполняли роль салфеток, их расстилали гостям на колени (Весьегонский, Бежецкий уезды). Ширинки служили подарками — невеста одаривала ими гостей на свадьбе — или играли роль платочка и затыкались за пояс. *Подножную ширинку*, или *подножник* (размером 48×83 см), расстилали в церкви под ногами жениха и невесты (Вологодская, Олонецкая губернии) (рис. 6, в).

Известно, какое значение придавалось примете: кто первым вступит на ширинку (или коврик) — жених или невеста, тот и будет главенствовать в доме. Ширинки-подножники делали из тонкого беленого холста, отделявая по краям тонкой строчевой вышивкой (*строкою*), с геометрическим, нередко зооморфным и антропоморфным орнаментом (Черевковская вол. Сольвычегодский у., ГМЭ, кол. № 508).

Ширинку *подбальную* (размером 55×57 см) в Черевковской вол., сплошь или частично вышитую, клали в шанку жениха, когда он приезжал за невестой в день свадьбы²¹, или же в знак почтения ею покрывали шанку гостя. Ширинку-*блѣнник*, вышитую по углам, молодая дарил родне мужа в знак благодарности за угощение блинами на масленицу. Упот-

реблялись специальные украшенные ширинки — *наблѣнники* (размером 41×82 см) для покрывания квашни с *раствором* — тестом (Устюженский у.).

Скатерти — *столешники* (*скатерейки*, *салфетки*) — спивали обычно из двух полотнищ холста. Размеры крестьянского столешника — примерно $0,75 \times 1,5$ м, иногда ширина их достигала 90—95 см, а длина почти 3 м. Ткань скатерти — была ли она белой или расцветенной другими нитками — обычно делали узорной с помощью браной техники тканья или способом многоремизного ткачества. Ткань называлась *браниной*; узоры были *кругам*, *пряничкам* (прямоугольниками) и др. Браная скатерть упоминается в былинах. Скатерти украшали вышивкой, чаще всего вдоль их узких сторон.

В прошлом крестьянский стол для трапезы, как правило, накрывался скатертью-столешником. После трапезы крошки со столешника вытряхивали в ведро, так как крошить хлеб и сорить крошками считалось грехом. Нарядные скатерти предназначались для свадьбы, праздника, особенно для пасхи, и постилались под иконы, когда священник обходил дома для совершения молебна. В Устюженском у. такая скатерть называлась *запасальной*, ее берегли и расстилали только под иконы. Намогильную скатерть постилали на могилу во время поминальной трапезы, совершавшейся на кладбище (Исковская губ.).

Подзор с тканым или вышитым узором украшал крестьянскую кровать, главным образом в избах северных областей, закры-

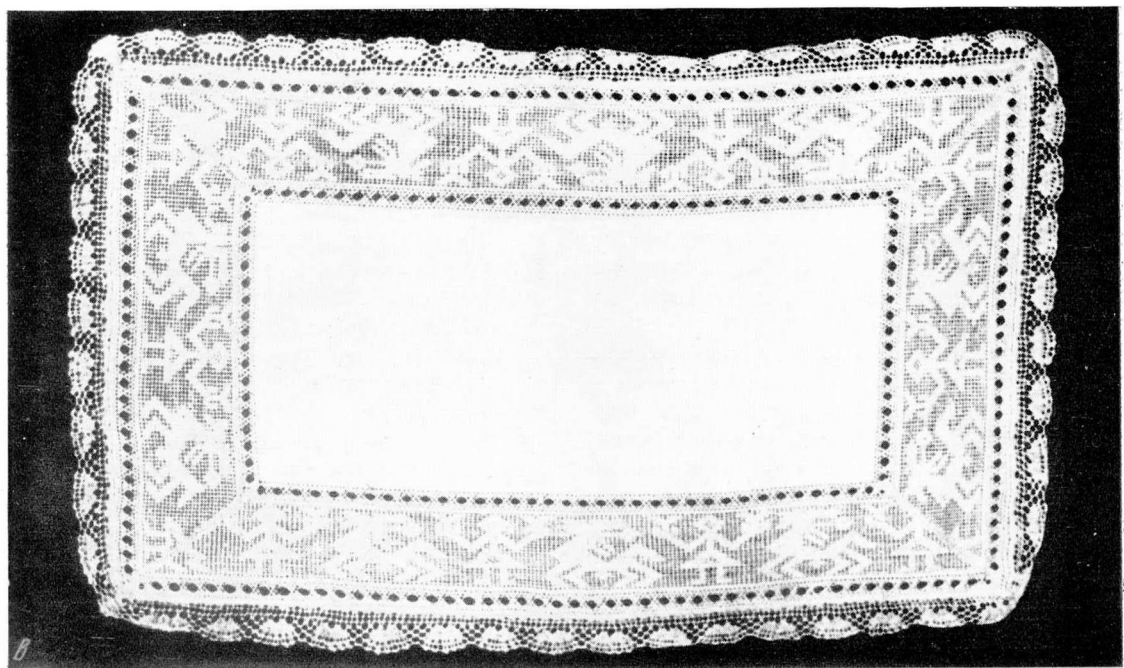
Рис. 6. Полотенца и ширинка. Полотенца, вышитые хлопчатобумажной красной нитью а — с. Старая Ладога Новолодожский у. Петербургская губ. (МАЭ, поступило в 1869 г. от В. А. Прохорова); б — Новгородский у. (МАЭ, поступило в 1861 г. от В. И. Лажанского); в — ширинка подножная, техника строчевая. Сольвычегодский у. (определено Г. С. Масловой; Ростовский музей)



11



6



8

вая нижнюю ее часть (рис. 7, 89). Подзор — полоса холщовой кумачовой или другой ткани (размер 37—38 см × 1,70—1,80 м) — пришивался к краю простыни — *настилальнику*, *постилальнику*. Отсюда его названия: *край настилальника*, *край простыни*, *закрайка*, *пристен*, *поднавес*, *подвес*. В Каргополье его именуют еще *трёстой* — так здесь называется полотнице холста.

Подзоры были приняты в помещицьем и купеческом обиходе в XVIII—начале XIX в., но и позднее во многих провинциальных городах России они были в употреблении у разных социальных слоев населения. В зажиточной городской среде Вологды еще во второй половине XIX в. было в обычае при подготовке постели повобрачным стелить несколько (до семи штук) постилальников²².

В деревенском быту подзоры чаще встречались в северных губерниях — в Новгородской, Олонецкой, Архангельской, Вологодской, Ярославской, Костромской и др. Они менее характерны для интерьера крестьянской избы-хаты южнорусских областей — Тульской, Калужской, Орловской, Рязанской, Воронежской и др. Убранство и меблировка преобладающего большинства крестьянских изб в этих губерниях, где долго сохранялись сильные крепостнические пережитки, были крайне скудны. «Пол» — настил из досок в виде рундука у печи, лавки — служили для сна, солома — подстилкой, а зипун, полушубок — одеялом.

В Рязанской губ. в мастерских изготовлялись подзоры, но не для крестьян. Подзоры были в обиходе у татар в Касимовском у. этой же губернии. Жилище касимовских татар сохраняло немало своеобразных черт в своем убранстве, хотя и подверглось городскому влиянию, так как среди татар было развито отходничество в столицы, на пароходы.

Интерьер северной избы отличался от избы-хаты южных областей. Сама изба была выше, просторнее. Чаще встречалась

роспись переборок, стен, шкафчиков и пр. Деревенская кровать (которую украшали подзором), правда часто весьма примитивного устройства, не была большой редкостью в северной избе. Иногда кровать делали неподвижной, и она была без спинок: две ее стороны опирались на бруски, вдолбленные в стены, а один угол поддерживала единственная ножка.

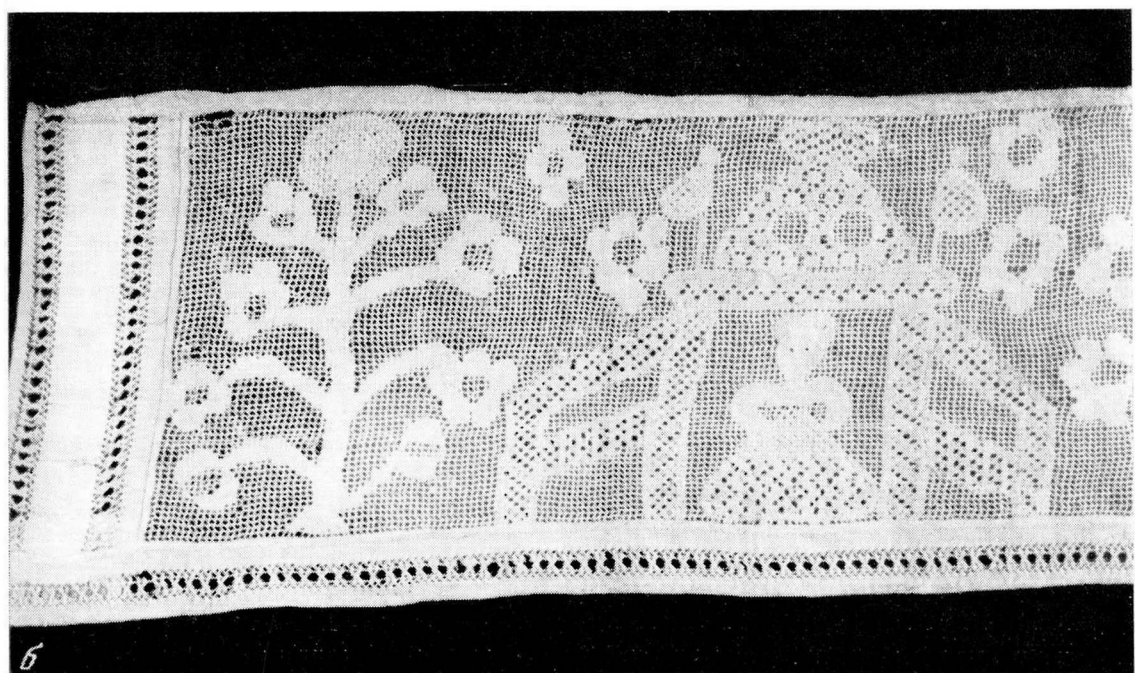
Простыни с подзором были далеко не в каждой семье. По словам колхозницы П. А. Игнатьевой (р. 1896 г.) из д. Корыново²³, «постилать простынь, чтоб спать, не было и моды. Стелили ее только в праздничек», а также на свадьбу. Специальная простыня-покрывало изготовлялась для покрытия саней (или телеги), когда невесту везли в церковь, и на другой день свадьбы, когда молодые ездили кататься. Покрывало шили из трех полотниц холста, и украшенная вышивкой часть спускалась с задка саней (Тверская, Новгородская губернии) (рис. 8).

Части одежды или декоративные предметы из текстиля, красиво отделанные, вышитые, нередко служили в качестве подарков. Такое их назначение подчеркивалось и надписями, сделанными на них. Обычай делать надписи на бытовых предметах — древнего происхождения. Их писали на ковшах, братинах; тексты, выполненные славянской вязью, включали в орнамент лицевого шитья XVI—XVII вв. В народной вышивке надписи встречаем на предметах XIX—первой четверти XX в. В некоторых областях включение текстов в вышивку распространилось раньше, в других — позднее (преимущественно в начале XX в.) и главным образом в тамбурной технике и крестиком по канве, реже в строчевой или другой технике.

В надписях отмечалась дата изготовления вещи, имя мастера или хозяйки, кото-

Рис. 7. Подзоры (фрагменты) со строчевой вышивкой. Костромская губ.

а — последняя четверть XVIII в.; б — вторая половина XIX в. (фото ГИМ)



рой принадлежала вещь, а иногда и место изготовления — деревня. Кроме того, были надписи, указывавшие на подарочное значение вещи, выражавшие добрые пожелания (рис. 5, а). На полотенцах вышивали: «Кого люблю — тому дарю»; «люблю сердечно — дарю навечно»; «в знак благодарности»; «кому честь — тому слава». На концах одного костромского полотенца было вышито: «Нашу склонос предлагаем, вашу честнос уважаем и его с почтением вам вручаем» (рис. 13, в). Миткалевый олоонецкий платок с золотошвейным узором имеет следующую надпись: «Сей платок прекрасной девичи Лукерье Ивановны носить и щасливо 1872 г.» (ГМЭ, № 1558-23).

В некоторых надписях указывается на непосредственное назначение вещи. Так, на одном конце тамбовского полотенца вышиты слова «умывайся беленько», а на другом — «вытирайся сухенько. Е. Б.» (ГМЭ, № 7076-23). На каргопольском кумачовом подзоре тамбуром выведено пожелание: «Сей край Александры Федоровне Боголеповой держать, не марать, на кроватку чаще клась, подписал Андрей Николаев Новожилов 1901 года»²⁴.

Более частое включение текстов в вышивку в конце XIX—начале XX в. связано, по-видимому, с распространением в деревне грамотности, книг. Однако изготовлявшие эти надписи вышивальщицы далеко не всегда были грамотными (чем объясняются встречающиеся искажения слов и орфографии) и прибегали к помощи грамотных людей. Об этом рассказывают жительницы б. Валдайского у., и это видно из самих надписей. Например,

на крае одного полотенца вышито тамбуром по кумачу: «1866 г. писал Матфей Николаев Быков Прише Александровне Третьяковой шила Ульяна Андреевна Черепанова»²⁵.

Украшенные вышивкой изделия имели многообразные бытовые функции. Чаще всего это праздничные или связанные с традиционными обычаями, обрядами и поверьями предметы, изделия, предназначенные для подарков. В них сочетались (как и в других видах народного творчества) утилитарное и декоративное значения.

В XIX—начале XX в. заметно усилилась их декоративная сторона. В некоторых случаях чисто утилитарные функции почти исчезли (полотенца-напишники). Во второй половине XIX в. значительно изменились по сравнению с началом века состав, материал и назначение вышитых изделий, которые шли главным образом для города, на продажу. Кроме традиционных полотенец и простынь, вышивали наволочки, накладки на подушки, дорожки, салфетки, накомодники, а также дамское белье и пр. В крестьянский быт некоторые из этих предметов проникают больше частью позднее — в начале XX в., когда городское влияние распространяется и на интерьер крестьянской избы.

Магическое значение некоторых предметов (головного убора, пояса, полотенца), которое, по-видимому, им придавалось в древности, в XIX—начале XX в., постепенно сошло на нет, если не считать отдельных пережитков, слабо отражавших их бытовую роль.

¹ Например, у группы населения, называвшейся *пушкари*, в Карамышевской вол. Васьегонского у. (в селениях Карамышево, Нивницы, Лысцево, Сушигорицы, Орудово и др.; в д. Глебени Каширского у.). Запись 1929, 1937 гг.

² П. П. Гринкова отмечает в с. Роговатое Нижегородского у. Воронежской губ. семь разных видов понев, соответствовавших возрасту женщины и назначению попевы. См.: Очерки по

истории развития русской одежды. — СЭ, 1934, № 1-2, с. 89.

³ Опежский у. Запись 1948 г.

⁴ Зеленин Д. К. Женские головные уборы восточных (русских) славян. — *Slavia*. 1927, вып. 3, с. 541.

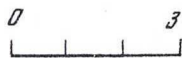
⁵ Гаген-Торн Н. П. Магическое значение волос и головного убора в свадебных обрядах Восточной Европы. — СЭ, 1933, № 5-6, с. 76-88; Восточнославянский сборник. М., 1957, с. 694.



Рис. 8. Покрывало на свадебную повозку (фрагмент), вышито бумажной нитью двусторонним швом, украшено затканкой закладной техникой; внизу — кумач с тамбурной вышивкой, XIX в., д. Зародовичи Бежецкий у. Тверская губ. (ИЭ, собр. Г. С. Маслова в 1945 г. Рис. Г. В. Шолоховой)



а



б

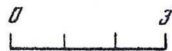


Рис. 29. Мотивы оленя и коня на очельях сорок
 а — богатка в конек, XIX в.; б — большие кони,
 первая половина XIX в., д. Глебени Кашин-
 ский у. (Собр. Г. С. Маслова в 1929 г., архив
 автора). Рис. Г. В. Шолоховой

- ⁶ *Давыдова С. А.* Кружевной промысел в Тверской и Ярославской губерниях. — «Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России». М., 1886, вып. X, с. 2675.
- ⁷ Устюженский у. Новгородской губ. Запись 1970 г.
- ⁸ Бывали полотенца длиной до 7 м. См.: *Бломквист Е. Э.* Полотенце в русском быту. Русский музей. Этнографический отдел. Л., б. г., с. 1—4.
- ⁹ Стена избы — мера длины крестьянского холста.
- ¹⁰ Бежецкий у. Тверской губ. Запись 1945 г.
- ¹¹ Устюженский у. Запись 1970 г.
- ¹² Очевидно, в богатых семьях: *Бломквист Е. Э.* Полотенце в русском быту, с. 1—4.
- ¹³ Русско-карельская д. Пожарьё, Бежецкого у. Запись 1945 г.
- ¹⁴ Песни северодвинских крестьян. — «Известия архангельского общества изучения русского Севера». Архангельск, 1913, № 9, с. 893.
- ¹⁵ *Гаген-Торн Н. И.* Обрядовые полотенца у восточных славян и народов Поволжья (к вопросу о происхождении оберега). — «Известия на этнографический институт и музей». София, 1963, кн. IV, с. 281—282.
- ¹⁶ *Зеленин Д. К.* «Обыденные» полотенца и обыденные храмы. — «Живая старина», 1911, XX, с. 1—20.
- ¹⁷ *Карамзин П.* История Государства Российского. СПб., 1830, ч. I, с. 107.
- ¹⁸ Каргопольский у. Запись 1948 г.; Бежецкий у. Запись 1945 г.
- ¹⁹ *Дурасов Г. П.* Каргопольское «заветное» литье. — СЭ, 1977, № 1, с. 110—113.
- ²⁰ Размеры, указанные здесь и далее, варьировались.
- ²¹ ГМЭ, опись № 631-114.
- ²² *Давыдова С. А.* Очерки кружевной промышленности в России. — В кн.: Кустарная промышленность России. Женские промыслы. СПб., 1913, с. 117.
- ²³ Устюженский у. Запись 1970 г.
- ²⁴ *Левинсон Н. Р., Маясова Н. А.* Материальная культура русского Севера в конце XIX — начале XX в. — «Труды ГИМ», 1953, вып. XXIII, с. 133.
- ²⁵ Д. Малые Халуи Каргопольского у. Запись 1948 г.

ВЫШИВАНИЕ — ДОМАШНЕЕ ЗАНЯТИЕ, РЕМЕСЛО И ПРОМЫСЕЛ

Древнее название вышивки — *шьв, шов*¹. Шить означало вышивать (сейчас в этом значении слово сохраняется как диалектное). В современных русских диалектах вышивка, или шитье, называется еще *строка, чекан*. Последнее название применяется на Севере (главным образом в Вологодской обл.): *вышивки по чекану, передник с чеканом*². Узоры называются *украсы, краски, красивья, вычуры*³.

Вышивка — один из самых древних видов ornamentации тканей у славян. На текстильных фрагментах X—XIII вв. встречаются узоры: тканые, набивные и вышитые. Среди них — образцы не только привозных, но и местных тканей. Вышивка Древней Руси постепенно становится предметом специальных исследований⁴.

В древнем Новгороде мастерство вышивания было на очень высоком уровне, о чем свидетельствуют памятники, в частности образец новгородского шитья XII в. — поручи Варлаама Хутынского⁵.

Ценны сообщения о вышивке X—XIII вв. более южных областей: узоры на фрагментах шерстяных тканей из курганов Московской обл. и Дорогобужского р-на Смоленской обл. выбраны иглой по основе и утку⁶. Эта техника вышивания известна была и в XIX в. всем восточнославянским народам (*набор, брань* — у русских, *низ* — у украинцев). Древность вышивки в Восточной Европе подтверждается как материалами из славянских курганов, так и ар-

хеологическими находками на соседней со славянами территории. В Прибалтике — у латгалов в XIII в. вышивка цветной пряжей и бисером украшала одежду; она вытеснила в это время своеобразное украшение тканей — нашивку бронзовых прошивок⁷.

По мнению исследователя ткачества П. И. Лебедевой, вполне возможно, что бранье иглой предшествовало бранью на ткацком стане, поскольку последнее является уже известной механизацией. В общем историко-культурном плане вышивка, возможно, является стадияльно более древним явлением, чем само ткачество, поскольку у многих народов, не знавших ткачества, имела вышивка или близкие в ней по технике украшения. Материалом служила не ткань, а шкура, кожа, ровдуга, подшейные волосы оленя (у народов Севера), волосы бизона, иглы дикобраза (у индейцев Америки) и т. п.

В русских источниках XVI—XVII вв. часто упоминается о «шитых», т. е. вышитых, предметах у разных социальных слоев населения, включая и крестьян. Плат, ширинка, полотенце, рубахи, перевязки, зарукавья были «шитыми». Это свидетельствует о большом развитии бытовой вышивки в то время.

Этнографические данные XVIII—XX вв. содержат некоторые сведения о более раннем развитии вышивок в крестьянской одежде по сравнению с ткаными (браными и закладными) узорами, которые вытес-

няли вышивку, распространяясь все шире. Так, например, в Каргополье вышитые рубахи и полотенца преобладали в первой половине XIX в. В течение века браные (на ткацком стане) узоры входят в быт. Красный браный узор сначала дополняли вышивкой разноцветным гарусом, заполняя им все оставшиеся просветы фона, а в конце XIX—начале XX в. узор целиком выполняли на ткацком стане, пропускав в утке разноцветный гарус⁸.

В Вельском у. прослеживается замена вышитых шерстью узоров, преобладавших на рубахах в первой половине XIX в., тканями⁹. По Северной Двине современные исследователи не находят вышивки, а только узорное ткачество, но первая была там весьма богатой в XIX в. Если обратимся к браному ткачеству Велькоустюгского у., то его разнообразные сюжеты, по-видимому, восходят к вышивке (эти мотивы более характерны для вышивки, чем для ткачества).

У соседних с русскими народов Поволжья вышивка — наиболее распространенный способ украшения тканей. У мордвы, мары, а также чувашей в одежде и головных уборах (вплоть до XX в.) господствовали вышитые узоры. Тканье использовалось мало и занимало по сравнению с вышивкой незначительное место в украшениях одежды. У удмуртов узорное ткачество очень богато и во второй половине XIX—начале XX в. достигло расцвета. Тканые узоры постепенно вытеснили старые трудоемкие способы ручной вышивки в одежде удмуртов, которой она украшалась до середины XIX в.¹⁰

В отдельных местах, где развито узорное ткачество, почти не находим вышивки, как, например, в Переской вол. (Устюженского у.), Батушинской вол. (Костромского у.) и некоторых уездах Ярославской губ. и др. Возможно, старые центры текстильной промышленности в Ярославской и Костромской губерниях оказали влияние на развитие крестьянского узорного ткачества, вытеснившего вышивку.

О расцвете художественного вышивания на Руси XIV—XVII вв. свидетельствуют письменные источники и сами памятники шитья того времени. Искусство шитья в Новгороде, Москве, Сольвычегодске и других центрах достигло высокого уровня. Подобно иконописи, фресковой живописи, развилась особая отрасль древнерусского искусства — «живопись иглою»¹¹. Наибольшее количество образцов «живописи иглою» сохранилось от XVI—XVII вв. В этот период искусство шитья (шелком, золотом, жемчугом) достигло расцвета.

Шитьем занимались в княжеских и боярских светлицах — мастерских художественного шитья, в монастырях. Вышивали пелены и покровы, украшавшие храмы, облачения духовенства, стяги и хоругви для военных походов, а также царскую, княжескую и боярскую одежду. Это придавало пышность церковным богослужениям, торжественным царским выходам и выходам духовенства, отличало одежду знати от одежды трудового народа.

Шитье для церковного обихода на религиозные сюжеты, так называемое *лицевое* шитье, включало и орнаментальные мотивы. Исследователи средневекового русского шитья усматривают в них глубокую связь с народным художественным творчеством (объясняя это тем, что непосредственными творцами были представительницы народа — простые русские женщины)¹². Давние народные традиции сыграли немалую роль в расцвете русского лицевого шитья, которого оно достигло в средневековье¹³.

Памятников собственно народного средневекового шитья, т. е. изготовленного и бытовавшего в народной среде, открыто еще мало. В связи с этим особую значимость приобретает открытие фрагментов вышитых тканей XV—XVI вв. из городов Кириллова и Белозерска¹⁴. Это белые тонкие льняные ткани столешников, вышитые белыми же льняными нитками счетной гладью, с зооморфным и растительным орнаментом.

Искусство русской народной вышивки XVIII—начала XIX в. свидетельствует о многовековом пути его развития.

Вышивка — область женского труда и творчества. Лишь в некоторых случаях ее выполняли мужчины. Так, например, орнаменты полшубков (в Костромской, Ярославской губерниях) выполнялись портными, которые их же шили¹⁵. В Московской губ. в начале нашего века тамбурным вышиванием занимались и мужчины, уходившие в отхожий промысел на фабрики, главным образом в Москву¹⁶. В строчевом и гладевом промыслах Костромской и Нижегородской губерний нередко в крестьянской семье к выполнению вышивки привлекали детей, включая и мальчиков¹⁷. В крестецком и валдайском промысле строчки ее иногда выполняли мужчины¹⁸.

У народов, соседних с русскими, известны районы, где вышивкой занимались (и занимаются в настоящее время) главным образом мужчины, как, например, в Азербайджане (в г. Нухе развито производство тамбурной вышивки)¹⁹. В Ташкенте ремеслом тамбурного шитья занимались мужчины, а в Бухаре — золотым шитьем²⁰.

Вышивка, по-видимому, становилась занятием мужчин лишь в тех случаях, когда она превращалась в ремесло, промысел. Домашняя вышивка была целиком делом женщины, но и в вышивальном ремесле или промысле — работе на широкий рынок — в русских областях основная роль также принадлежала женщине.

Крестьянская вышивка в сфере домашнего производства — для собственных нужд — наиболее устойчиво сохраняла традиционные приемы в технике, орнаментации, особенно в районах отдаленных, слабо затронутых влиянием города. С детства (с 8—9 лет) крестьянские девочки учились вышиванию, воспринимая то, что было накоплено предыдущими поколениями. Пытаясь выяснить, откуда новгородские и олонечские вышивальщицы брали

свои узоры, я получила следующие ответы: «брала у соседней»; «из века в век спинали»; «спинала у других баб» (б. Каргопольский у.); «с раннего полотенца снимала» (б. Устюженский у.); «узоры брали друг у друга» (б. Валдайский у.); «брала у подружек» (б. Боровичский у.). Эти ответы²¹ говорят о преемственности традиции и коллективности вышивального мастерства.

В то же время каждая вышивальщица вносила в произведение что-то свое, соответственно своему вкусу и способностям. Рукоделья особо одаренных из них славились чистотой работы, творческой разработкой узоров. Рукоделие такой искусницы, если она происходила из бедной крестьянской семьи, служило дополнительным заработком. Вышивка выполнялась для односельчан и жителей соседних деревень. Так, например, колхозница В. М. Зайцева из д. Борисовка рассказывает²², что в их селении многие вышивали золотом свои головные уборы. Ее мать (р. 1889 г.) хорошо это делала и изготовляла сороки не только для себя, но и для других женщин.

Нередко приходилось слышать, что умелая рукодельница-вышивальщица, ткачиха, кружевница жила одинокой бобылкой, и плата за ее рукоделие была важной, а подчас и основной статьей ее дохода. Вышивка, выполнявшаяся по заказу, обычно не отличалась от традиционной вышивки, господствовавшей в данном селе.

Но были мастерицы, которые вносили и новые технические приемы и узоры. Обычно это были либо приезжие, связанные с городом, либо местные жительницы, но обучившиеся новому в монастырях, где крестьянские девушки нередко выполняли те или иные работы, в помещичьих мастерских, в городе. Работы такой мастерицы заметно отличались от массовой традиционной вышивки данного района. Так, например, в д. Почугинское и окружающих селениях до начала XX в. (включи-

тельно) преобладала вышивка двусторонним швом с изображениями коней, деревьев и человеческих фигур. В конце XIX—начале XX в. в Почугинском жила старуха Федосиха, выполнявшая по заказам узоры растительного орнамента тандурной техникой по фабричной ткани. Возможно, что ее работы содействовали распространению техники *по тандуру* среди крестьянок д. Почугинское и окружающих селений²³. Но вышивки Федосихи и собственно крестьянские различаются.

Интересен и другой пример: в д. Антоново Перской вол. Устюженского у. в конце XIX—начале XX в. мастерица Дорожкина изготовляла свадебные полотенца — *занавеси*. По своей несложной технике, фабричному материалу, а также по жанровым сюжетам работы Дорожкиной отличались от местных крестьянских рукоделий. Ареал вышитой занавеси был, по-видимому, ограничен главным образом Перской вол., где жила мастерица²⁴. Создавая новый тип вышивки, она учитывала вкус крестьянок, знала их быт, и ей охотно заказывали к свадьбе выполнить нарядную занавеску.

Были сельские вышивальные ремесла, обслуживавшие более широкую территорию, чем волость, продукция некоторых из них поступала на ярмарки. В с. Черевкове Черевковской вол. Сольвычегодского у. Вологодской губ. еще в последней четверти XIX в. были мастерицы, по заказу шившие золотой и серебряной нитью кокошники, девичьи повязки, пояса, рукавицы, обувь и пр.²⁵ Черевковские золотощвейные изделия встречались в разных местах Вологодской губ. (в Верховажье, у удмуров)²⁶ и в соседней Архангельской губ. (в Мезенском, Холмогорском уездах)²⁷.

Ремесленная вышивка, рассчитанная на сравнительно узкий круг потребителей, своими корнями глубоко уходила в местное искусство, в ее исполнение вкладывалось много творческой инициативы. Но чем шире был рынок сбыта вышивки,

тем более ее орнамент становился однотипным, упрощенным. Если сравнить черевковские кокошники северодвинского типа (трудно найти среди них два идентичных образца, настолько они разнообразны по своему орнаменту) и кокошники-борушки — *борушки*²⁸, также шитые золотой или серебряной нитью, то последние урассены обедненным, повторяющимся на многих сборниках узором. Одним из мест их производства был девичий Спасский монастырь в Великом Устюге²⁹ (вероятно, имелись и другие центры). Борушки были распространены гораздо шире, чем кокошники северодвинского типа, не только по всей Вологодской губ., но далеко за ее пределами.

Превращение вышивания из домашнего занятия в ремесло или промысел, массовое производство изделий на рынок определялись многими условиями, прежде всего экономическими и социальными. Как говорил В. И. Ленин, «будучи необходимой составной частью городского быта, ремесло распространяется в значительной степени в деревнях, служа дополнением крестьянского хозяйства»³⁰.

Земледельцы на малопродуктивных почвах, на мизерных крестьянских наделах не обеспечивали существования большинства крестьянских семей. Крестьяне (преимущественно беднейшая их часть) искали внеземледельческих заработков, особенно в северных нечерноземных областях. Как писал В. И. Ленин: «...разложение земледельческого крестьянства необходимо должно было дополняться ростом мелких крестьянских промыслов»³¹. Для развития промысла важна была близость торговых путей, рынка сырья и сбыта, а для вышивального промысла — еще наличие навыков художественной вышивки у населения. Известную роль играла близость помещичьей усадьбы или монастыря, если в них имелись мастерские и занимались рукоделом.

Города большие и малые (последние даже в большей степени) были средото-

чением разнообразных женских ремесел (плетения, вязания, тканья — поясов, тесьмы и пр., низания из бисера, стекла, руса, вышивания и т. п.), которые служили основным заработком для наименее обеспеченной части горожан, главным образом из мещанского сословия. Так, например, женщины-мещанки Сольвычегодска вышивали «по требованию» полотенца из тонкого полотна «по письму» или по узору — «в прорезь», а по коленкору или кисее — «по танбуру» (в первой половине XIX в.). Это занятие, как замечает один из корреспондентов географического общества, — «удел скромных тружениц, требующий остроты зрения и чистоты в работе»³². Вышитые изделия отправлялись на Нижегородскую и Ирбитскую ярмарки, а ранее, по сообщению того же автора, на Макарьевскую ярмарку и во многие города.

В Ямской слободе Торжка жены ямщиков и женщины-мещанки занимались разными ремеслами: плетением кружев, тканьем шелковых поясов, «татарской работой в тачку» (шитьем сафьяновой обуви) и особенно золотым шитьем. Развитие торжковского золотошвейного производства относится к началу XIX в. Оно было связано главным образом с обслуживанием богатых горожан, в среде которых, особенно в провинциальных городах России, в то время носили «русский наряд», обильно украшенный золотым шитьем. К середине XIX в. золотошвейное дело в Торжке достигло расцвета (торжковские изделия шли в столицу, в другие города и сельскую местность), а затем к концу века стало сокращаться³³. Одной из причин этого был переход горожан от традиционного русского костюма к европейской моде. Женские художественные ремесла зависели в значительной мере от спроса потребителя и капризов моды.

Одним из крупных очагов женских художественных промыслов была Вологда, где процветало не только кружевоплетение, получившее всемирную известность,

но и вышивание. В первой половине — середине XIX в. им занимались в купеческих семьях, вышивая на досуге убрусы и постилальники. Для мещанок же рукоделие было необходимым средством к существованию³⁴. В ремесло втягивалось население пригородных деревень и оказывало влияние на домашнюю крестьянскую вышивку. Ремесла Торжка и Сольвычегодска — старинных центров золотого шитья — имели решающее значение для развития крестьянского золотошвейного мастерства (в сравнительно близких к этим городам районах). Центры белой строчевой вышивки — Вологда, Великий Устюг, Сольвычегодск — содействовали распространению строчки в селениях Подвинья.

В городском ремесле были свои традиции, создавался свой стиль вышивки: сюжетики ее отличалась от крестьянской, круг источников, откуда черпались орнаментальные сюжеты, был иным и более широким, чем в крестьянской среде.

Если ремесленное производство XVIII — первой половины XIX в. характеризуется проникновением в него капиталистических элементов и роль скупщика в нем значительна, то пореформенное время отличается интенсивным ростом мелких кустарных промыслов, расширением рыночных связей и усилением их капитализации.

После реформы 1861 г. и изменения общественных отношений и бытового уклада населения (в городе и деревне) некоторые виды вышивального промысла сократились (как было, например, с торжковским золотым шитьем), другие возникли и распространялись.

Широкие размеры приняло производство ручной вышивки строчкой, гладью и тамбуrom. Развился Крестецко-Валдайский производственный район, а также Владимирский, где на основе издавна существовавших у населения навыков к строчке (в слободе Холуи и других селениях) стали изготовлять изделия на продажу, украшенные строчкой, для городского обихода (постельное и дамское белье и т. п.).

Строчевой промысел охватил уезды соседних губерний: Ярославской, Костромской, Нижегородской. Быстрота, с которой шло распространение промысла, видна на примере с. Катунки (Нижегородской губ.), где в самом начале века было всего 3 строчей, в 1905 г. их насчитывалось 1124, а к 1917 г. — 4 тыс. человек³⁵.

С конца XIX—начала XX в. развился промысел гладевой вышивки, также рассчитанный на потребности горожан. Зародившись во Владимирской губ. (в слободе Мстера), он в короткое время охватил уезды Костромской и Нижегородской губерний.

Мастерицы работали на хозяина, который раздавал материал и принимал работу (сам или в лице наемного раздатчика).

При длинном рабочем дне (с привлечением малолетних членов семьи) вышивальщицы зарабатывали мало (5—6 руб. в месяц)³⁶. Как вспоминает А. М. Крайнова (из д. Безводново б. Юрьевецкого у. Костромской губ.³⁷), надо было просидеть, не разгибаясь, с раннего утра до позднего вечера, чтобы вышить гладью дамскую сорочку, за которую платили 28 коп. (в начале XX в.), если не снижали эту плату за некоторые, иногда незначительные погрешности.

Но и те скудные заработки, полученные за гладевую вышивку, для большинства крестьянских семей были большим подспорьем. Девушки на свой заработок одевались — покупали ситец и другие необходимые товары. Поэтому особенно тяжело было вышивальщицам, когда за работу платили товаром. Это вынуждало их приобретать менее нужные вещи и гораздо дороже.

Узоры для вышивок получали от хозяина или раздатчика и переводили на ткань (батист, тонкое полотно). Оригинального орнамента здесь уже не было, узоры брали из журналов, ориентируясь на вкусы потребителя и моды того времени. При этом техника оставалась на высоком уровне.

Во второй половине XIX—начале XX в. народные художественные промыслы привлекли внимание представителей русской интеллигенции. В этот период не только тщательно изучалось народное искусство, но предпринимались практические шаги для поддержания промыслов. Организация земских школ-мастерских имела целью подготовку мастериц и улучшение художественной стороны вышитых изделий. Правда, вышивальных пунктов-мастерских по сравнению с количеством учебно-ткацких мастерских было меньше, и они были в основном сосредоточены в центральных и южных губерниях³⁸. На Севере же школ для вышивания почти не было (можно назвать лишь с. Старое Рахино Новгородской губ., с. Шуньгу в Заонежье, д. Гоньбу Малмыжского у., Вятской губ., сельцо Крюково, с. Курбу в Ярославском у.).

Руководительницы мастерских, подчас искренне любившие народное искусство, в выборе рисунков для вышивок стремились придерживаться русского стиля, а образцами могли служить орнаменты старинных рукописей и тканей и узоры вышивок любых русских губерний³⁹, а также узоры, составленные художником или руководительницей мастерской. Школы-мастерские оказывали влияние на крестьянскую вышивку в части усвоения новой техники и некоторых орнаментальных мотивов. Однако нередко влияние их на орнамент вышивки окружающих селений было все же ограниченным. Изделия некоторых мастерских слишком резко отличались от местной вышивки, не отвечая традициям и вкусам населения.

Вышивка, широко распространенная в качестве домашнего занятия у крестьянского населения, сосуществовала с вышивкой-ремеслом, промыслом, т. е. с массовым производством на рынок, которое с XVIII в., а особенно во второй половине XIX в. приобретает большое значение. Создатели вышивки и ее потребители принадлежали к различным общественным слоям, что отразилось в их изделиях.

- ¹ *Срезневский П. П.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам, т. 3. СПб., 1903, с. 1601.
- ² *Гринкова Н. П.* Термины вышивания в русских диалектах. — «Учен. зап. Ленинградск. пед. ин-та им. А. И. Герцена», 1939, т. XX, с. 178—179.
- ³ Вычуры — узоры, от слова *чур*; *вычурачь* — оградить заговором. См.: *Даль В.* Толковый словарь, т. 1. М., 1935, с. 335.
- ⁴ *Повицькая М. А.* Гантування в Київській Русі (за матеріалами розкопок на території УССР). — «Археологія» (Київ), 1965, т. XVIII, с. 38—46; *она же.* Золотая вышивка Киевской Руси. — «Byzantino slavica» (Прага), 1972, XXXIII, с. 42—50; *Фехнер М. В.* Золотое шитье Владимиро-Суздальской Руси. Средневековая Русь. М., 1976, с. 222—225.
- ⁵ *Свириц А. Н.* Древнерусское шитье. М., 1963, с. 25.
- ⁶ *Левинсон-Печавва М. П.* Ткачество. Очерки по истории русской деревни X—XIII вв. — «Труды ГИИМ», 1959, с. 27, рис. 9 и 10.
- ⁷ *Zariņa A.* Seno latgaļu apģērbs 7—13 gs. Rīga, 1970, s. 183.
- ⁸ *Маслова Г. С.* Узорное ткачество на русском Севере. — КСИЭ, 1959, вып. XI, рис. 1—5.
- ⁹ Запись автора 1929 г.
- ¹⁰ *Белицер В. П.* Народная одежда мордвы. М., 1973, с. 39—60; *Крюкова Т. А.* Марийская вышивка. Л., 1952, с. 11—14; *она же.* Удмуртское народное изобразительное искусство. Ижевск—Ленинград, 1973, с. 22; *Королева Н. С.* Узорное ткачество удмуртов. — В кн.: Искусство Удмуртии. Ижевск, 1975, вып. 1, с. 114.
- ¹¹ *Свириц А. Н.* Древнерусское шитье, с. 5.
- ¹² Там же, с. 6.
- ¹³ *Майсова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971, с. 8.
- ¹⁴ *Богуславская Н. Я.* О двух произведениях средневекового народного шитья. — В кн.: Русское народное искусство Севера. Л., 1968, с. 91—106.
- ¹⁵ *Калиткин Н.* Орнамент шитья костромского полушубка. Кострома, 1926, с. 1.
- ¹⁶ Экономический сборник по Волоколамскому уезду. Волоколамск, 1926, с. 366.
- ¹⁷ Юрьевецкий у. Костромской губ. Запись 1940-х годов.
- ¹⁸ *Динцес Л., Большова К.* Народные художественные ремесла Ленинградской области. — СЭ, 1939, № 2, с. 130.
- ¹⁹ Народы Кавказа, II. Народы мира. Этнографические очерки. М., 1962, с. 92.
- ²⁰ *Пецеровва Е. М.* Бухарские золотошвей. — МАЭ, 1955, вып. XVI, с. 281.
- ²¹ Другая серия ответов указывает на печатную продукцию как на источник, откуда брались узоры. Но это характерно для тех губерний, где было сильно городское влияние (Костромская, Ярославская и др.).
- ²² Устюженский у. Запись 1970 г.
- ²³ Устюженский у. Запись 1970 г.
- ²⁴ Запись 1971 г.
- ²⁵ *Маслова Г. С.* Северодвинская золотошвейная вышивка. — МАЭ, 1972, т. XXVIII, с. 34—36.
- ²⁶ *Белицер В. П.* Народная одежда удмуртов. М., 1956, с. 47, рис. 20.
- ²⁷ ГМЭ, опись № 631-3, 63, 64, 70—84. Есть указания собирателя, что они изготовлены в Черевковской вол.
- ²⁸ Типологический головных уборов см.: Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967, карта 54, 11, Г; с. 232.
- ²⁹ Легенда к кокошнику. Опись КП 6059/57 в МПИ.
- ³⁰ *Ленин В. П.* Полн. собр. соч., т. 3, с. 329.
- ³¹ Там же.
- ³² *Балов П.* Сольвычегодск в древнем его состоянии. — АГО, 1850, р. 7, оп. 1, № 20.
- ³³ *Давыдова С. А.* Очерк женских промыслов г. Торжка Тверской губ. — В кн.: Кустарная промышленность России. Женские промыслы, СПб., 1913, с. 196—199.
- ³⁴ *Давыдова С. А.* Очерки кружевной промышленности в России. — В кн.: Кустарная промышленность России. Женские промыслы, с. 117.
- ³⁵ *Копылова С.* Женские рукодельные промыслы в Нижегородской губ. — «Нижегородское хозяйство», 1927, № 4-5, с. 103.
- ³⁶ Русские художественные промыслы. Вторая половина XIX—XX в. М., 1965, с. 65.
- ³⁷ Запись 1942 г.
- ³⁸ Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петербурге в 1913 г. Пг., 1914, с. 12—50.
- ³⁹ Там же, с. 47. См. вышивку скатерти кустарного пункта М. Н. Шаховской в с. Мураевка Данковского у. Рязанской губ.

МАТЕРИАЛ И ТЕХНИКА ВЫШИВКИ

Материал вышивки. Материалом вышивки служит основа, на которой она выполняется (ткань, кожа, замша и т. п.), и то, чем вышивают или расшивают — нитки из волокнистых веществ растительного или животного происхождения, из металла, а также жемчуг, бисер, волос, солома и пр. У восточных славян древнейшими были ткани из овечьей шерсти, льняные и конопляные.

В XVII в. имелись уже крупные очаги ткацкого промысла, в частности производства полотен, которые были сосредоточены в центральных областях Московского государства¹. Старинные центры льноткацкой кустарной промышленности в Московской, Ярославской, Костромской, Тверской губерниях (где в дальнейшем развилась крупная фабричная промышленность) являлись главными поставщиками льняных тканей. Издавна славилась ярославская полотно. Вместе с тем существовало и домашнее ткачество. Оно было широко распространено среди русских крестьян вплоть до второй половины XIX в. Оно сохранялось в большей или меньшей степени во многих районах до первой четверти XX в. включительно.

Ткани (холст, пестрядь) использовались для собственных нужд крестьянской семьи и лишь отчасти шли на продажу. Основным материалом для вышивания служил холст (полотно, *пóргно*) из льна — в северных и центральных областях и конопля (и поскони) и льна — в южных областях.

Для вышивки шло преимущественно тонкое отбеленное полотно, вытканное из лучшего льна — *кўжели* (Новгородская губ.). Полотно такого качества называли *новинá* (Ярославская, Костромская губернии) или *устинá* (Олонецкая губ.). Термины эти упоминались еще в древних письменных источниках. Домашняя шерстяная тонкая ткань и сукно также нередко служили материалом для вышивки, но главным образом в южнорусских областях.

Хлопчатобумажные ткани все больше начали входить в крестьянский обиход в XVIII, а особенно в XIX в. Особой популярностью в народе пользовался *кумач*. Кумач, *китайка* и другие хлопчатобумажные ткани издавна были привозными, а во второй половине XVII в. в Москве производился *миткаль* и существовало крашение в красный или вишневый цвета «миткаля и холста на кумачное дело»². С XVIII в. возникают производства кумача в Поволжье³. Все более развивается фабричное производство хлопчатобумажных тканей, достигшее в XIX в. больших размеров (во Владимирской, Московской и других губерниях).

Кумач шел на изготовление мужской и женской одежды, концы полотенец и подзоры, которые вышивали тамбуром или крестом по канве. Одежду шили также из сатина (*ластик*) и фабричных шерстяных тканей — *кашемира*. Кумач, а также иногда ситец и другие хлопчатобумажные ткани использовали как дополнение к вы-

шивке, а иногда и заменяли ее. Кумач был различен по своему качеству. В одежде примерно до середины XIX в. нередко применяли холст, окрашенный в темно-вишневый цвет, или же близкую по цвету хлопчатобумажную ткань, отличавшуюся от яркого алого кумача, которым пользовались в конце XIX—начале XX в.

Для вышивки шел *коленкор*, миткаль, *кисея*; для золотошвейных изделий — еще и *бархат*, шелковая и полуселковая ткани⁴. В строчевом и гладевом шитье материалами служили *багист*, *маркизет*, тонкое фабричное полотно и пр. В крестьянский быт в конце XIX—начале XX в. широко проникают полубумажные ткани, изготовленные в крестьянских семьях и в кустарных заведениях — *светелках*.

Материалом для вышивания издавна служили шерстяные, льняные нитки. Уже в древности восточные славяне использовали привозные шелковые, хлопчатобумажные нитки. В XIX в. шерстяными нитками, окрашенными корнем марены в красный цвет, вышивали рубахи, головные полотенца и другие вещи, главным образом в южнорусских губерниях. В ряде мест вышивка шерстью предшествовала вышивке другими материалами (Рязанская, Тверская губернии).

Для вышивания брали скапую (сученую) шерстяную пряжу: *жица* (*жича*), *жицка*, *шлёнка*, *гарус*. Шерстяные нити были домашнего изготовления и окраски и кустарного или фабричного производства. Покупные нитки чаще называли гарусом, и они были самых разнообразных ярких расцветок. На Севере гарус четко отличали от жицы (*жичи*) — шерстяной нити своего прядения и окраски. Женщины из с. Ошевенское рассказывали: «если гарусов не было, так жицу накрасят»⁵. В отличие от жицки своего изготовления покупной гарус именовали *англицкой жицкой*⁶, что, может быть, указывает на то, что в прошлом он был привозным. Гарус вводили в тамбурную вышивку, в строчевую — для обводки контуров узора, для

односторонней глади. Все более начинают применять гарус в вышивке и тканье с середины XIX в., но дату появления гаруса на Севере надо отнести к более раннему времени. Так, в описи крестьянского имущества (XVII в.) наряду с льняной пряжей упоминается «ниток белых шесть мотков, да ниток же гарусных желтых пять мотков»⁷.

В северных губерниях применяли льняные отбеленные или окрашенные (преимущественно в красный цвет) нитки, которые в XVIII—XIX вв. были почти вытеснены хлопчатобумажными. О применении хлопчатобумажной нитки в русском крестьянском быту в XVIII в. имеется ряд данных. Жемчуг для украшения головных уборов назывался на льняную нитку и пришивался на *бѣли*, т. е. на белую бумажную пряжу.

Имеются прямые указания на то, что в начале первой половины XVIII в. красную хлопчатобумажную пряжу привозили в Москву и на Макарьевскую ярмарку из Крыма и Турции (через Украину), т. е. тем же путем, каким привозили и кумач, поэтому ее называли «крымской»⁸. В Вятском областном словаре 1772 г. упоминается *дбсталь* — красные бумажные нитки⁹. Интересно отметить, что *кумак* — хлопчатобумажную пряжу алого цвета — русские корабельники доставляли в Прибалтику в XVIII—XIX вв. В Эстонии ее употребляли для тканья и вышивки узоров по льняной ткани¹⁰.

Возможно, хлопчатобумажные нитки употреблялись и ранее. Упоминание в документе XVII в. «ниток белых шесть мотков», названных наряду с льняной пряжей и гарусными мотками, как будто бы говорит за это. Кроме того, шитье жемчугом по «бѣли» упоминается еще в конце XV—начале XVI в.¹¹ В XIX в. хлопчатобумажная пряжа называлась еще *запюлочью*. Это название известно всем восточнославянским народам. Был еще термин *маслянка*, происхождение которого связано с тем, что «прежние» бумажные

нитки, как рассказывали жительницы д. Почугинское, промасливались. Объяснить, зачем это делалось, они не могли. Возможно, чтобы придать им блеск. Аналогичная обработка шерстяных и конопляных ниток проводилась у мордвы: их варили в конопляном или льняном масле для придания им твердости и блеска¹².

Для вышивания (особенно головных уборов, ширинок) использовался шелк (главным образом сырец), также привозной с Востока. Северные области были транзитными: шелк-сырец через Москву и Архангельск шел в европейские страны¹³.

Материалом для вышивки служили также металлические волооченые золотые и серебряные «нитки». «Золото волооченое», многократно упоминаемое в письменных источниках, — тончайшая серебряная позолоченная проволока. «Золото пряденое» — шелковая или льняная нить, перевитая тончайшей серебряной позолоченной проволокой. «Золотом сканым» называлась шелковая или льняная нить, перевитая тонкой серебряной, часто позолоченной проволокой.

Попытки изготовления волооченой и пряденой золотой нити на Руси были предприняты в XVI—XVII вв., но в основном в XVII столетии ее привозили главным образом с Запада (из Голландии, Венеции и др.) через Новгород¹⁴, Архангельск¹⁵ и Востока. Среди товаров, поступивших в 1671—1674 гг. через Архангельский порт, перечисляются: ковкая витая золотая и серебряная проволока, поддельная золотая и серебряная проволока, канитель и золотые и медные блестяшки¹⁶.

В описях крестьянского имущества XVII в. нередко встречаются упоминания о «золотых» кокошниках. Вышитые шелком и золотом предметы были в обиходе северного черносошного крестьянства. В источниках XVII в. они постоянно упоминаются: «... две ширинки, шитые разными шелками, и с золотом накищены красным шелком...»: «... две паволочки подушечные полотняные шиты разными

шелками с золотом, плат мужской с наугольнички, шит разными шелками...»¹⁷; «... да рубашку, шита шелком и золотом»; «... да ширинку шелком шита, да перевязку золотом шита»; «... да ручник шелком шит»¹⁸ и т. д.

Центры золотошвейного дела на Севере известны с XVI—XVII вв. Но значительное развитие крестьянской золотошвейной вышивки, вероятно, следует связывать с распространением отечественного производства прядения золотой и серебряной нитей, которое с XVIII в. развивается главным образом в Московском промышленном районе¹⁹. В XIX—начале XX в. их изготавливали на бумажной основе, обернутой тонкой металлической, чаще всего медной позолоченной или посеребренной проволокой²⁰. Использовалась также и *бить* — расплюснутая тонкая проволока и канитель — *бить*, свитая трубочкой.

Еще в X в. на Руси было известно шитье жемчугом; особого развития оно достигло в XVI—XVII вв. Жемчуг привозили преимущественно с Востока, но был жемчуг и местного происхождения — добывался он в оз. Ильмень и во многих русских, особенно северных, реках²¹. По качеству он не уступал привозному, но был более мелким²².

На Севере жемчужный промысел существовал еще в конце XIX в. Старые жительницы в Поморье рассказывали мне, как раньше «бродили» в р. Нименге, искали раковины-жемчужницы. Потом сдавали их торговцам. И в наши дни раковину-жемчужину находят в речках, но промысла сейчас не существует²³. Памятники народного шитья жемчугом — это главным образом головные уборы XVIII—XIX вв.: кокошники и девичьи венцы — *чёлки* преимущественно из северных и центральных областей России. В немногих местах эти уборы надевали еще в конце XIX в. вплоть до первой четверти XX в. включительно²⁴. Но не в каждой крестьянской семье имелся жемчужный убор. Если он был, его берегли и передавали по на-

следству по женской линии. Очень часто крестьянские кокошники расшивали поддельным жемчугом и кокошник назывался *бусовым* (Олонецк).

Разноцветный бисер не использовался в народном шитье, главным образом для головных уборов, или бисерники дополняли вышивку рубахи, украшали пояс. Шизание из бисера позатыльников, нагрудных и шейных украшений (*цанки, гайтаны*) наиболее характерно для южнорусских губерний. Древность бисера в Восточной Европе установлена находками его в славянских курганах и финских могильниках X—XII вв.²⁵ Волга, по-видимому, была одним из путей его проникновения.

Если сравнить области применения жемчуга (или его имитации) и разноцветного бисера в народном шитье, то Север выделяется как область преобладания первого вида украшений. На юге жемчуг применялся в городах и у казачества: донского, уральского. Но у крестьян южнорусских губерний господствовали украшения из разноцветного бисера. Постепенно, убывая к Северу, бисер, хотя и не часто, встречается в вышивке населения даже в крайних северных широтах, например в бассейне рек Северной Двины и Пинеги.

Другая линия развития бисерной вышивки — в помещичьей среде, главным образом в период с середины XVIII до первой половины XIX в. включительно²⁶. Вышивание (преимущественно венецианским бисером) получило распространение в России под влиянием общеевропейской моды на бисерные изделия. Эти работы выполнялись и крепостными мастерицами, которые, возможно, вносили свою трактовку в рисунки (преимущественно западноевропейского образца) и местные мотивы. Бисерные работы, служившие для оформления дворянского быта (диванные подушки, каминные экраны, разного рода футляры, несесеры, кошельки и пр.), не связаны непосредственно с бытом и искусством простого народа. Но жанровая сюжетика, характерная для этих изделий,

повторенная позднее (с появлением канвы) в шелковой или гарусной вышивке крестом²⁷, по-видимому, оказала некоторое влияние на развитие жанрово-бытового направления в вышивке, прежде всего ремесленной.

Редкие материалы для вышивания — волос и солома. Вопрос об использовании у русских волоса до сих пор не исследован. У многих соседей русских — народов Севера и Сибири использовался волос животных (конский, олений и пр.). Возможно, что и русское население употребляло эти материалы.

Особого внимания заслуживает вышивка человеческим волосом. Так же как и вышивка бисером, она имела различные истоки. Один из них уводит в глубокую древность. Например, вышивка «смертной» женской рубахи (исследована Н. И. Лебедевой²⁸), выполненная частично человеческим волосом, — глубоко архаическое явление. Эта рубаха (*посовка*) тушкообразного (прямого) покроя, со вставленными по обеим сторонам продольными прошивками, вышита вдоль швов черной, синей, желтой бумагой и человеческим собственным волосом хозяйки рубахи. В литературе есть упоминание об обычае белорусских женщин ткать себе саван, включая в ткань собственные волосы²⁹.

Введение в вышивку (и в ткацье) человеческого волоса связывается с древними верованиями. Существовало представление у разных народов о том, что при помощи волос можно было нанести вред человеку. С этим, видимо, связан обычай русских крестьян не бросать, а накапливать в течение жизни свои волосы и класть их с покойником или же набивать ими подушку для домовицы³⁰. Подвешивание собственных волос к одежде в качестве амулета было известно многим народам³¹. С этим, видимо, следует сопоставить обычай русских крестьянок вышивать собственным волосом рубаху, заготовленную на смерть, что, по их представлению, служило как бы защитой в загробной жизни.

Другой источник вышивания человеческим волосом связан с помещичьим бытом середины XIX в. Вышивки выполнялись по светлому атласу темным волосом и белой шелковой ниткой. Эти тончайшие вышитые рисунки изображают романтические пейзажи и бытовые сюжеты, как бы имитируя гравюру. Они украшают бумажки, являвшиеся, по-видимому, памятными подарками (ГИМ, № В-2581, В-2582). Конечно, они не связаны с теми древними представлениями, как вышивка в крестьянской среде, но все же им придавалось особое значение, подобное тому, какое имел обмен кольцами, браслетами, сплетенными из своего волоса, или подарком-медальоном с локоном волос, служивший как бы залогом нерасторжимой любви или дружбы.

Вышивки человеческим волосом имели, по-видимому, и другое, может быть декоративное, назначение, являясь продуктом изощренного помещичьего вкуса. Две вышивки из Костромского музея представляют собой бытовые картинки, выполненные, по-видимому, по образцам иллюстрированных изданий (КОК, № 3974, 3976). Плотная сплошная вышивка гладевым швом выполнена волосами разных цветов и оттенков. Эта сложная, кропотливая работа выполнялась, видимо, не без участия крепостных.

В качестве материала для украшения ткани использовалась и солома, хотя она не имела массового применения. В собрании Костромского музея хранятся дорожка и салфетка из тюля с богатым окаймлением из растительного орнамента, искусно выполненного соломой (КОК, № 5782). Вышивка как бы подражает по своему орнаменту и цвету более дорогой вышивке (или ткани) золотом (рис. 9). Вышивание соломой и сами вышитые предметы связаны более с городским бытом, чем с деревенским. Но солома использовалась и крестьянками в качестве украшения или дополнения к узору, ее пропускали в утке рединки — прозрачной тонкой или обыч-

ной домашней ткани, оживляя бело-красный колорит золотыми искорками (Рязанская, Смоленская, Псковская губернии).

Техника вышивания. Вышивкой в собственном смысле называем такой способ орнаментации ткани (или другого мягкого материала), при котором нитка пропускается с помощью иглы через материал и выводится снова на его поверхность. Но существует и несколько иная техника выполнения узоров, как шитье золотой нитью или жемчугом, при котором эти материалы не пропускаются через ткань, а подхватываются другой ниткой, прокалывающей ее. Точнее обозначить эту технику терминном *расшивание*, которое, однако, по характеру орнамента трудно отличить от собственно вышивки, тем более что существовал и такой вид золотого шитья, когда нитка пропускалась через ткань. Более резкая грань существует между вышивкой и аппликацией, но и последняя всегда дополнялась разными швами.

Способы вышивания подразделяются на две группы: 1) счетная техника, выполняемая по счету нитей ткани (более древняя), и 2) несчетная техника, выполняемая по намеченным контурам рисунка. Первая называется *по числу, по расчету*, вторая — *по наводу*. К первой группе относится вышивка: а) по цельной ткани — набор, двусторонний шов, косой стежок, крестик по счету нитей ткани, счетная гладь и пр.; б) по разреженной ткани — различные виды строчки. Ко второй группе относятся тамбур, несчетная гладь, крестик по канве и т. д.

Шитье набором (*бранью, по браному*) является древнейшим видом шва (рис. 10, б). Стежок кладется то поверх, то снизу ткани. Особенность этой техники вышивания (как и браного узорного тканья) составляет негативное изображение узора на изнанке ткани. Тончайший орнамент на плечьях олонецких рубах, на подоле свадебной женской рубахи —

убивальницы — с Пинеги выполнены набором³². Двусторонний шов выполняется техникой *вперед иголку*, затем штики поворачивают обратно и тем же способом (вперед иголку) заполняют пропущенные места с лица и изнанки ткани. По мнению всех исследователей, занимавшихся вышивкой, а также самих вышивальщиц, — это один из древних швов (рис. 10). В Заонежье его называют *досюльным*³³, т. е. давнишним, старинным, а в Новгородчине — *ранним*³⁴. Прослеживается большая древность этой техники по сравнению со строчевой. Наиболее ранние вышивки на одежде и полотенцах Олонецкой губ. и Онежского у. Архангельской губ. выполнены двусторонним швом.

В Весьегонском у. старинная *отшивка* (двусторонний шов) широко применялась в XIX в.; в конце столетия и первой четверти XX в. распространяется строчка с цветной обводкой гарусом — *вырезь*. Многие старые женщины владели техникой отшивки, а вырезь знала каждая³⁵. В отдельных местах Севера техника двустороннего шитья сохранялась до первой половины XX в. включительно.

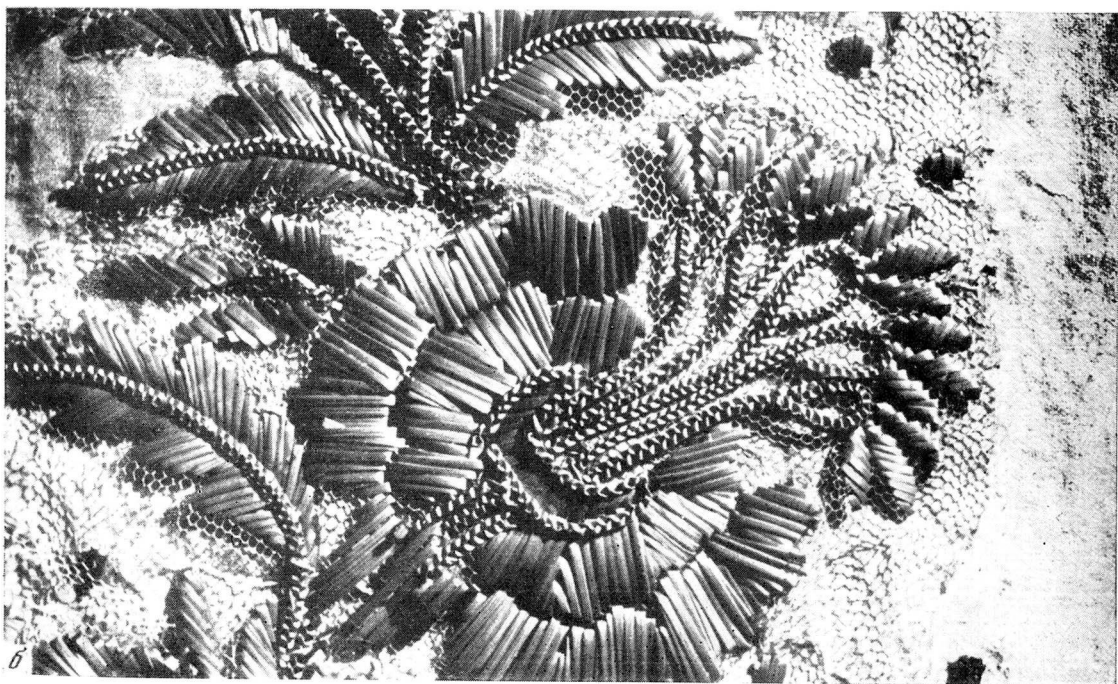
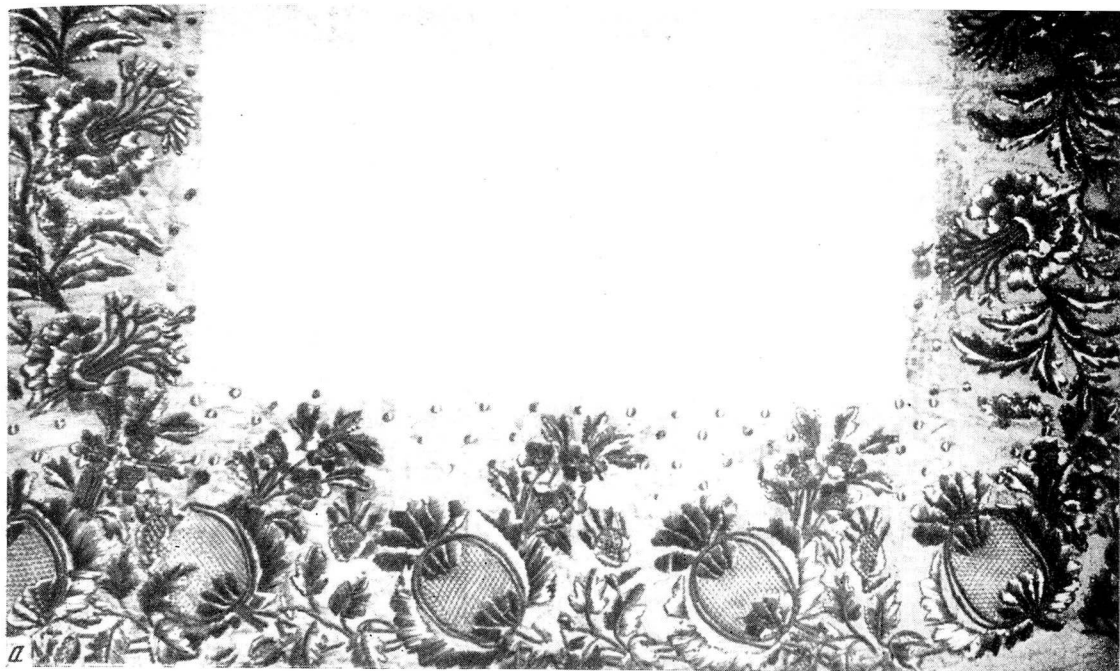
Строчевая же техника явно заимствовалась от мастериц, работавших по заказу, приехавших из города в сравнительно позднее время — в конце XIX — начале XX в.³⁶ В таких крупных промысловых центрах, как с. Старое Рахино Крестецкого у. и в Заонежье, где сосредоточено изготовление строчевой и тамбурной вышивки, более старинным способом вышивания был двусторонний шов. В Заонежье, как записал Н. Е. Ончуков, он назывался *русский шов* (ИМЭ, № 585-42). Имеющиеся материалы говорят о древности и преобладании этой техники на северо-западе России, хотя датированных образцов ее сравнительно мало и они не восходят ранее XVIII в. Двусторонний шов применяется и во многих других регионах страны, но он не является там преобладающим и чаще используется в сочетании с другими способами вышивания.

Вышивали двусторонним швом без пялец и в пельцах (пельцах, пяхах). Как рассказывала Н. Ф. Козлова (р. 1891 г., жительница с. Красная Гора), она вышила «в пельцах»: «Выстегаешь узор, выметаешь (контуры. — Г. М.), а потом клеточками заполняешь»³⁷. В д. Почугинское эта техника называется *в иголку, красное шитье* (так как выполнялась одними красными нитками по холсту).

Колхозница А. Ф. Беляева (р. 1889 г. из д. Мелёстовка) рассказывала: «Тогу хорошую ладим, что твой коленкор. Запялишь в пельцы и зацнешь следить...»³⁸. *След* — стежок, охватывающий три или четыре нити холста: «зацнешь следить — узор выводить по шпоту — шесть косых следов и два прямых следка...». Когда *выметаны* контуры, начинали *решетить*, т. е. заполнять их. Поэтому эта техника называется еще *по выметке*³⁹. Отсюда же, видимо, происходит упомянутое В. В. Ставовым название *росписью*; другой упомянутый им термин — *в клетку*⁴⁰ — происходит от заполняющих узор клеточек.

При общности этой техники на обширной территории — от Псковской до Архангельской губернии — имеется много ее вариантов, особенно по характеру заполнения внутренней части рисунка. Чаще всего контур узора заполняется клеткой: мелкой или более крупной. Иногда клетки, перекрещенные двумя линиями или отмеченные звездочкой, располагаются в шахматном порядке или же вся внутренняя часть узора заполняется ступенчатыми линиями или цепочками ромбов и квадратов, расположенных по диагонали, в вертикальном и горизонтальном направлениях. В одном узоре иногда сочетаются разные приемы заполнения. Двусторонний шов дополняется косым стежком, образующим

Рис. 9. Вышивка соломой
а — часть скатерти; б — фрагмент узора.
Костромская губ. Костромской музей. Фото
Ю. А. Аргиропуло



пояски, или *веревочки*, — полосы в узоре, набором и гладью — составляющих *шапечки*, *грабельцы* — гребенчатые полоски, *потайнушку* — меандр, *клубочки* — квадратики, расположенные в шахматном порядке, *зубчики* — треугольнички, *престушку*, или семенницу, — как бы рассыпанный точечный узор⁴¹ (рис. 11).

Заполнение гладью — *стланью* особенно характерно для вышивки Олопецкой губ., в частности для Каргополья. Цепочки квадратиков, треугольничков, полосы меандра, выполненные красной нитью, заполняют узор, а некоторые части узора «застылают» разноцветным гарусом или шелком — центры розеток, части фигур людей и животных.

Усложнение узоров, укрупнение фигур, развитие многоцветности, а вместе с тем и декоративности в вышивке этих мест надо считать дальнейшим развитием монохромной и сдержанно полихромной, строгой вышивки двусторонним швом. На крестьянскую вышивку двусторонним швом с богатой гладевой отделкой, по-видимому, оказали известное влияние техника *шов по письму* и связанная с ней отделка *атласниками* (см. ниже), которая применялась в Заонежье. Этот прием шитья был своеобразно использован крестьянками; они соединяли его с двусторонним швом и применяли не белые, а красные и другие разноцветные нитки (рис. 12).

Вышивка косым стежком, использовавшаяся для головных уборов, была односторонней. Стежок при этой технике кладется на ткань косо, захватывая четыре нити основы холста и две нити утка. Начало следующего стежка находится у середины предыдущего. Вышивка получается плотной, как бы ковровой, покрывая все поле холста. Контуры выполняются черной нитью, узор — зеленой, желтой, а фон — красной. Эта техника характерна для населения верхней Волги, а также для народов Волго-Камья. Применялась она, хотя и в меньшей степени, русскими Оло-

пецкой, Московской, Орловской и других губерний (рис. 29).

Техника счетной глади (*стлань*, в *настилку*) использовалась как в сочетании с другими способами шитья, так и самостоятельно. Стежки плотно прилегают друг к другу и покрывают ткань по счету ее нитей. Гладевой вышивкой украшали очелья сорók, рубахи, а в некоторых южных областях — поневы.

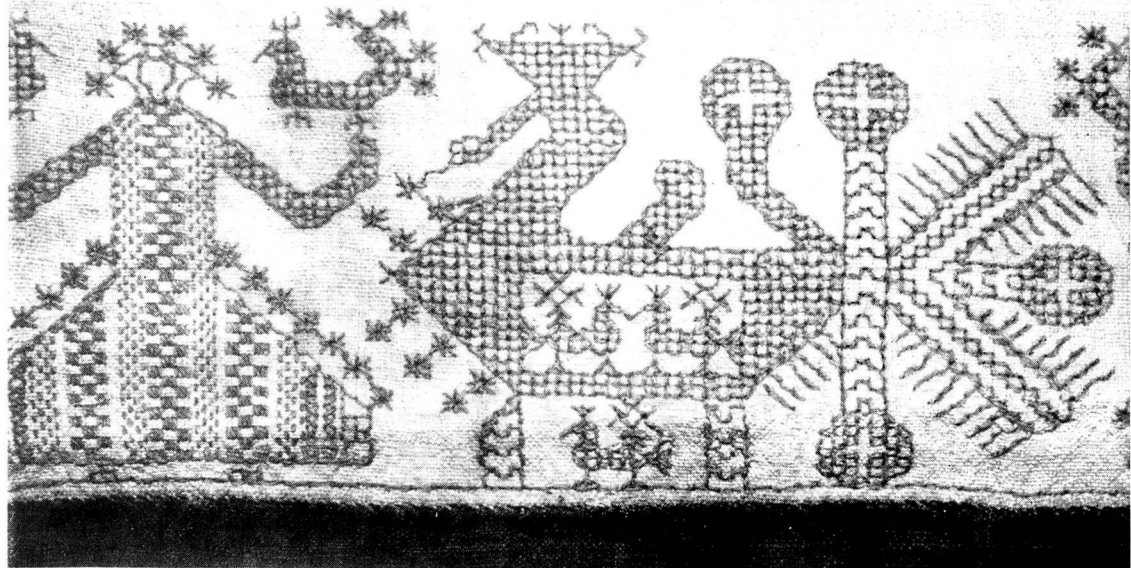
Гладевые швы издавна применялись в русском золотом шитье (рис. 3, б, г), но они отличались особым способом выполнения. Как показали исследования, золотая вышивка Древней Руси (местной работы) выполнялась в *прокол* и в *прикреп*. Особенность техники в прокол заключалась в том, что золотая нить петелькой пропускалась через ткань и с изнанки подхватывалась шелковой нитью⁴². В технике в прикреп металлическая нить не продергивается через ткань, а подхватывается другой нитью, пропускаемой на лицевую сторону.

В XVI—XVII вв. и позднее шили главным образом в прикреп. Основные приемы этой техники: 1) плоская гладь — шов плоско ложится на ткань; 2) высокая гладь — узор получается выпуклым: а) шов в *прикреп по веревочке* — с подкладкой веревочки, шнура, б) в *прикреп по настилу* — золотые или серебряные нити накладываются по настилу из толстых бумажных ниток, в) шитье по *карте* — нити накладываются на узор, вырезанный из бумаги, сложенной в несколько слоев, из толстой ткани, картона, бересты⁴³.

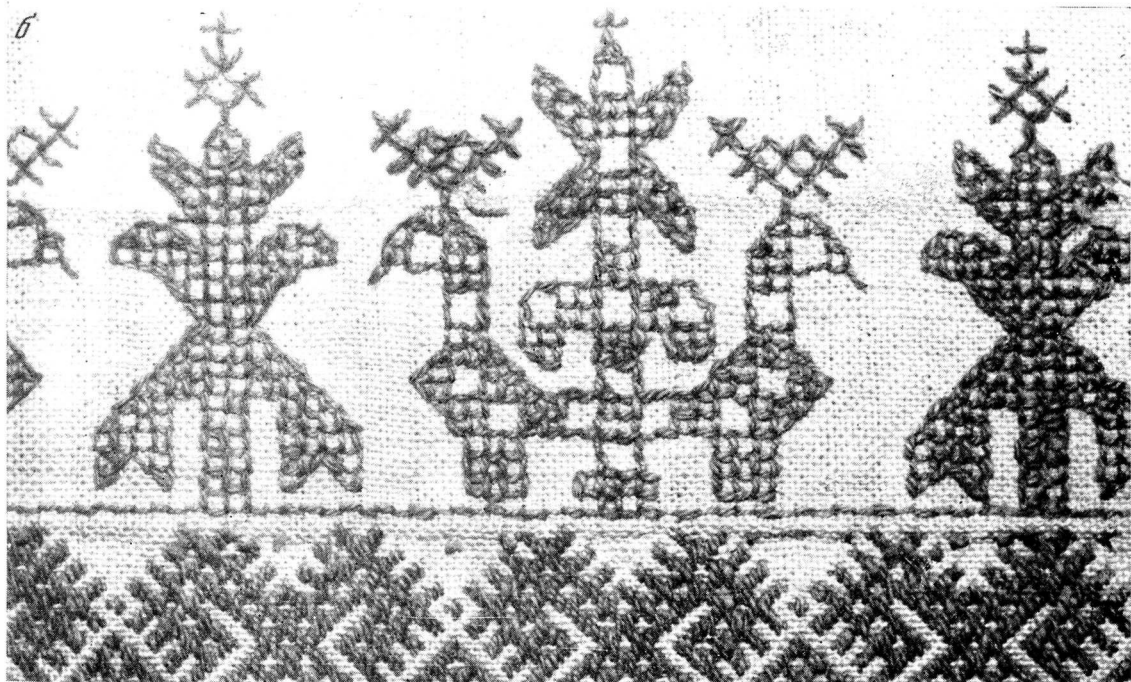
Шили золотой или серебряной нитями по холсту, а если шили по кумачу, шелку,

Рис. 10. Вышивки (фрагменты), выполненные двусторонним швом и набором
а — полотенце Новгородская губ. (ГМЭ); б — намышиник (сверху двусторонний шов, внизу — набор). Старорусский у. Новгородская губ. (ГМЭ, собр. К. Д. Долматов, поступило в 1902 г. Фото Ю. А. Аргиропуло)

5



6



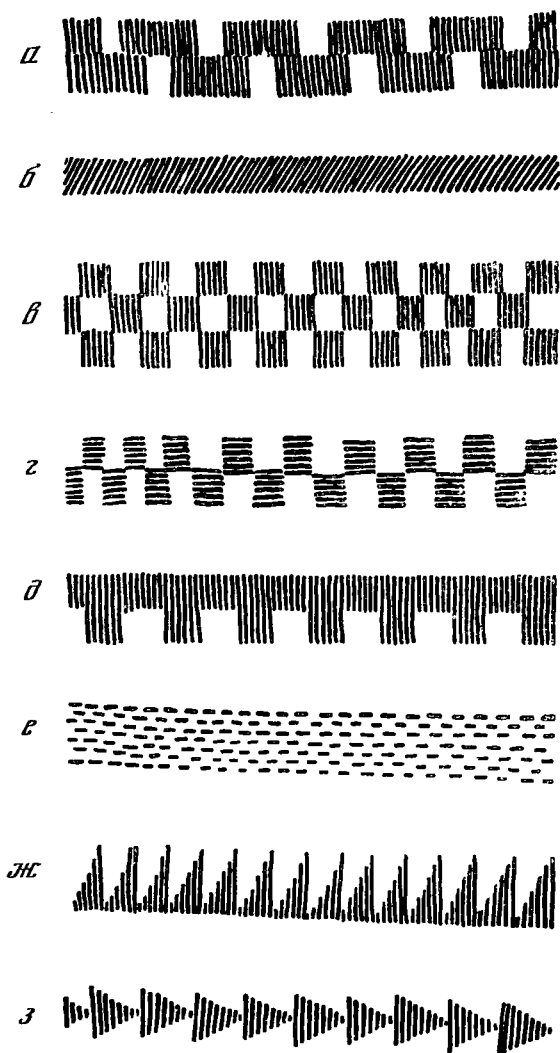


Рис. 11. Способы заполнения контуров узоров
 а — потайнушка, фигуры; б — пояски, веревочки;
 в — шашечки; г — клубочки, цастушка; д —
 грабельцы; е — семенница, простушка; ж, з —
 зубчики. Деревни Спицино и Вершинино (на Кено-
 зере) Каргопольский у. (ИЭ, собр. Г. С. Маслова
 в 1948 г.)

бархату, то с подкладкой из холста и узор выметывали ниткой с изнанки — по холсту. Затем *стегали* с лицевой стороны тканй, т. е. покрывали узор хлопчатобумажными толстыми нитками. Поверх стеганого узора *ломали золотом* — покрывали золотой или серебряной нитью в прикреп, подхватывая с изнанки золотую или серебряную нить бумажной или шелковой, чаще всего желтой ниткой⁴⁴.

В народном золотошвейном деле применялось вышивание с оставлением фона и *кованым шитьем* — без оставления фона — узор и фон покрывались теми же нитями.

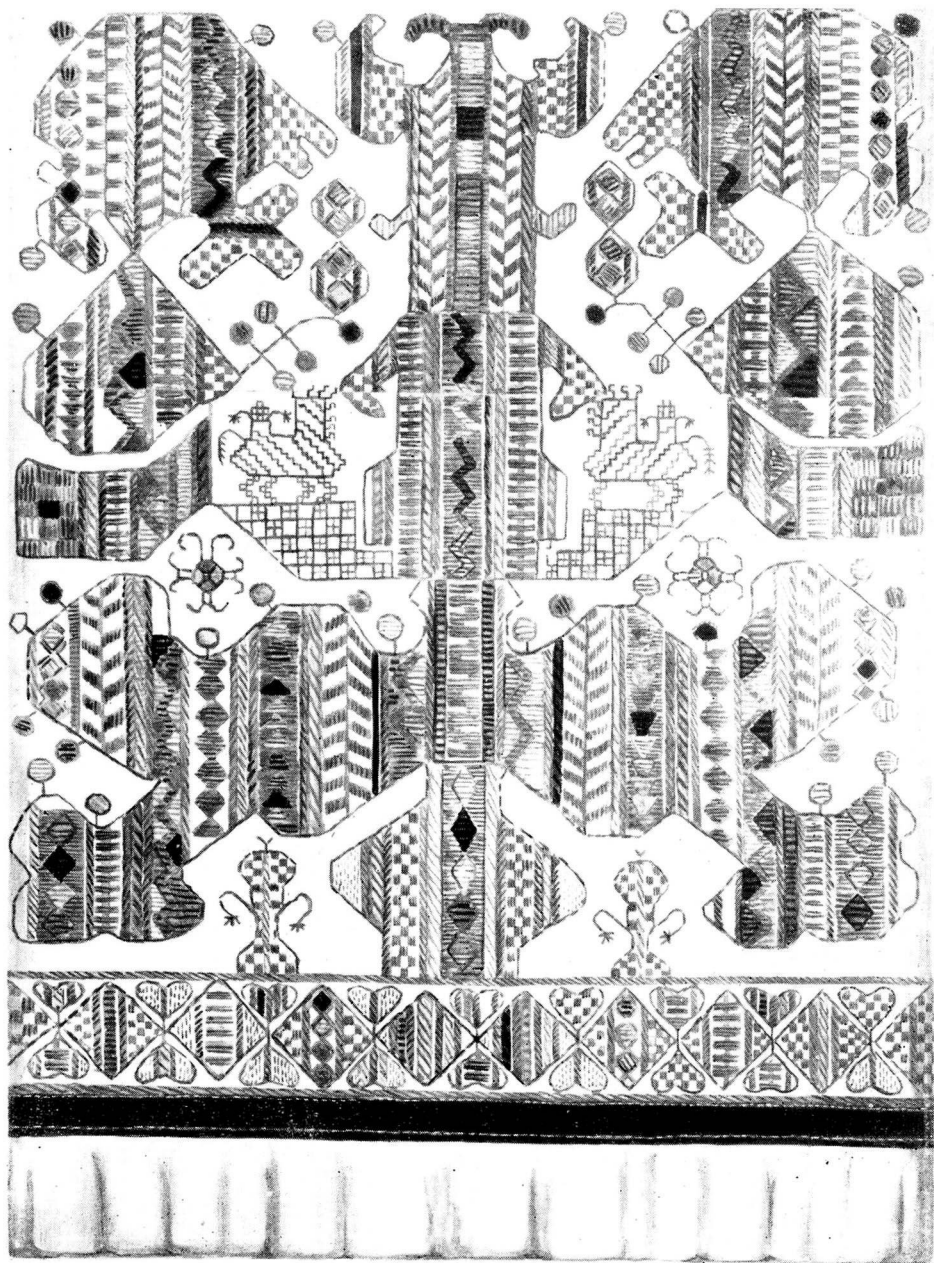
«Шитье кованое» часто упоминается в источниках XVI—XVII вв., но и в XIX в. термины *кованое шитье*, *кованый кокошник* еще употреблялись на Севере (Вологодская губ.).

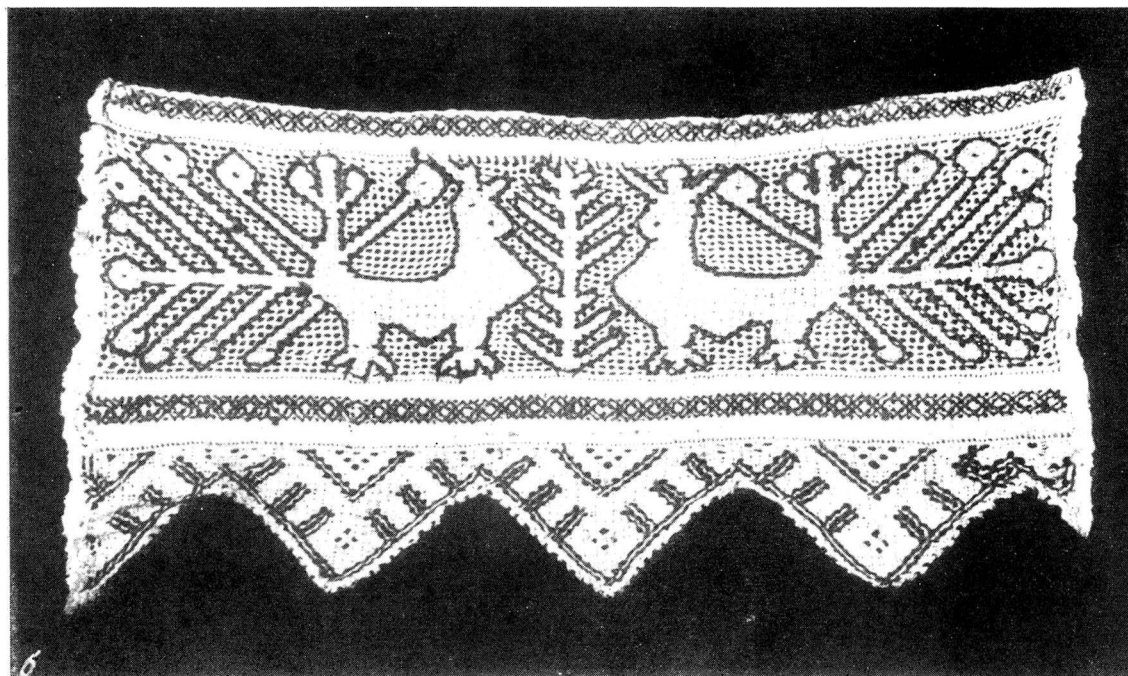
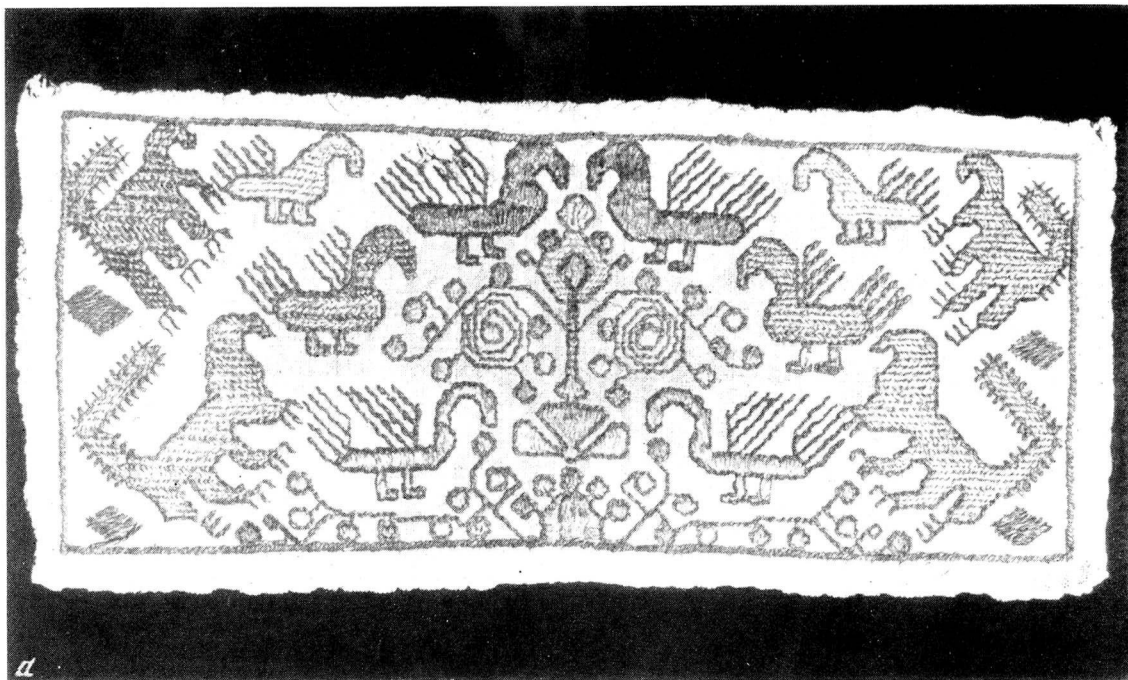
Крупными центрами золотошвейного дела на Севере были монастыри (в Новгороде, Великом Устюге, Шенкурске, Кириллове).

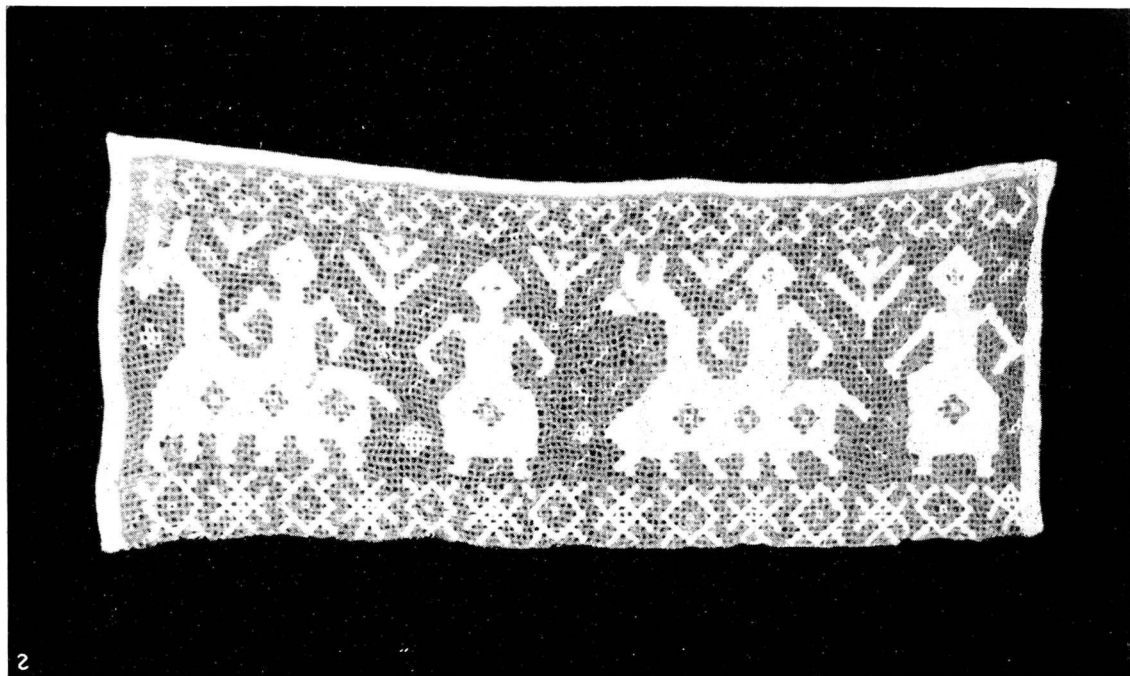
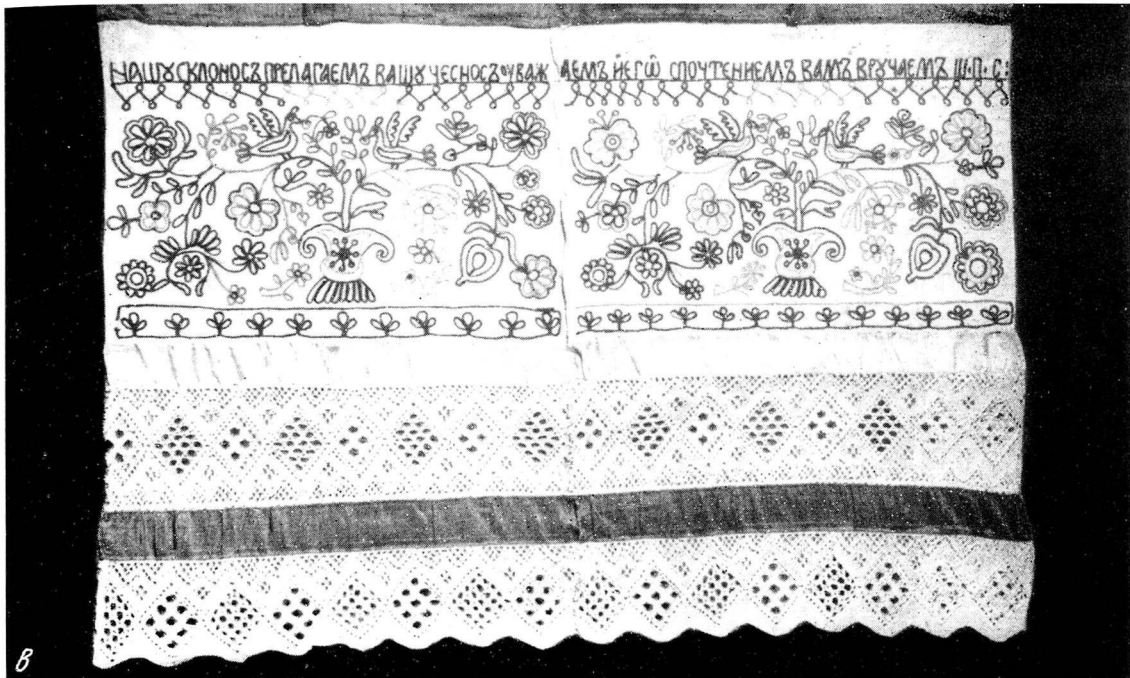
В Воскресенско-Горицком девичьем монастыре (основанном в первой половине XVI в.), вблизи г. Кириллова, еще в середине XIX в. было распространено женское рукоделие, включая вышивку золотой и серебряной нитью⁴⁵. «Светскими» центрами этого шитья на Севере были города Сольвычегодск, Сумский Посад, южнее — Торжок⁴⁶.

Сведения о развитии золотошвейного дела в Сольвычегодске относятся к XVI в., а в Сумском Посаде — к началу XVII в. Соловецкий монастырь обменивал изделия сумских поморок (шитые по холсту и тафте золотом, жемчугом и нитками) у купцов «немецких королевствий» на заморские товары и хлеб, в котором «поморский люд имел великую нужду и потребу»⁴⁷. Среди крестьян в XIX в. золотое

→
 Рис. 12. Вышивка подола женской рубахи, середина XIX в., с. Ошевенское Каргопольский у. (ИЭ, собр. Г. С. Маслова в 1948 г. Рис. Е. С. Масловой)







шитье было развито в Подвинье, в Олонецкой⁴⁸, Тверской, Новгородской губерниях.

Техника крестом по счету нитей была двусторонней (более древняя) и односторонней. На Севере более распространена последняя.

Счетной вышивкой — односторонним крестом (которая называлась еще *верхошов, в пятку, на отмашь, по машенному, в раскол*⁴⁹) — выполняли очеля сорок шерстью или шелком по холсту (Владимирская, Тверская, Новгородская и другие губернии). Красными хлопчатобумажными нитками крестом вышивали подолы рубах, передники, полотенца, подзоры и пр. (Новгородская, Псковская, Вологодская, Архангельская, Тверская и другие губернии).

Техника строчки связана с предварительным выдергиванием нитей основы и утка в ткани и изготовлением сетки (рис. 13, б, г; 14). Эта техника именуется еще: *строка, вырезь, по вырези, по выдерге, в перевивку, по перевити, цветная перевить, шов по письму*.

В Каргополье строчковую технику именуют *ребью* или *дребью*, поэтому строчное полотенце называется *риблено*. Как рассказывала В. И. Мышеловская (р. 1883 г. из д. Ленино), шили ребью в пнях; нити холста (портно) выдергивали и *обсекали*, а образовавшиеся клетки

эмматывали пряжей, а потом *настилали* узор белой бумагой. Делали «кружева» из портна той же ребью и вырезали ткань зубцами⁵⁰.

Термин *ребью* происходит, по-видимому, от слова *рыбить*: фон состоит из сетки с мелкой ячеей. В Поморье эта техника называлась еще *по обвиве*, а если фон не обвивался, то *по выдерге*. Интересно название для строчевой техники — *вязьба*. На Пинеге и Мезени — *вязьблено дело* — белая строчка, иногда с вкраплением красной нити⁵¹. Это же название известно населению в низовьях р. Онеги (*сорока вязьблена*). На поморском берегу *вязьбление* — вышивали по выдерге, как объясняет И. Дуров, производилось в виде обвивки белыми швейными нитками узоров в каемку⁵².

Старые жительницы д. Сопки различают термины «вышивать» и «строчить»: «Раньше вышивали красной бумагой крестом, а при нас пошла мода строчить»⁵³.

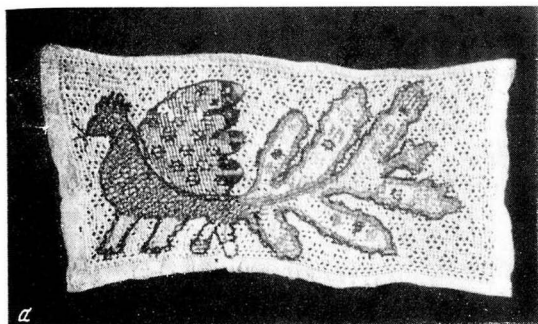
Выдергивали по четыре нити в основе и утке, оставляя такое же количество нитей невыдернутыми. Если строчку делали *крупным дыркам* (Новгородская, Ярославская губернии), *дырчаткой* (Тверская губ.), то вытаскивали по восемь и даже пятнадцать нитей в основе и утке ткани. Нитки «подрезали», всю сетку «перевивали» и «переплетали» (д. Горка, Валдайского у.).

О времени появления строчки в народной вышивке имеются разные мнения: 1) Древняя Русь не знала шитья по разреженному холсту, которое появилось в XVIII в., заняв одно из ведущих мест в искусстве вышивки⁵⁴; 2) шитье по перевити древнее, как и шитье двусторонним швом⁵⁵. По-видимому, датировка этой техники может быть разной для разных групп русского населения. Для некоторых русских губерний — Калужской, Орловской, Тульской, Смоленской, части Рязанской и Московской, юго-западной части Тверской — техника цветной перевитью

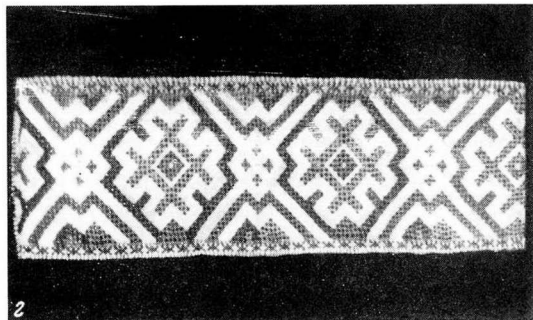
←

Рис. 13. Вышивки, выполненные различной техникой

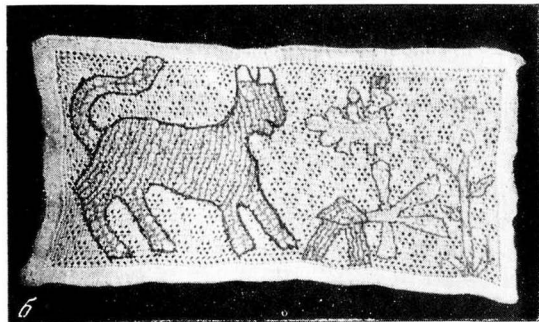
а — *мышиник женской рубахи, вышит косым стежком, гладью, двусторонним швом (контуры), шелком. Олонецкая губ. (МНИ)*; б — *конец полотенца, вышит по перевити с красной обводкой контуров узора. Из окрестностей г. Рыбинска Ярославская губ. (МАЭ)*; в — *концы полотенца, вышитые тамбуром разноцветной шерстью по фабричной ткани. Костромская губ. (Костромской музей)*; г — *конец полотенца, вышит цветной перевитью. Перемышльский у. Калужская губ. (ГМЭ. Фото Ю. А. Аргиропуло)*



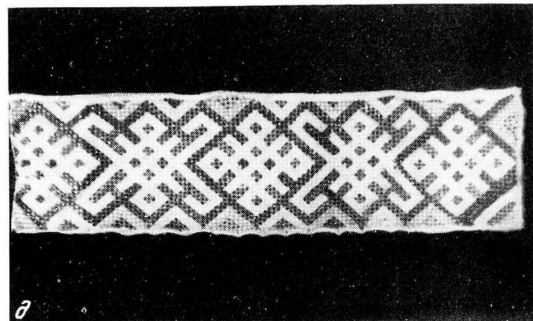
а



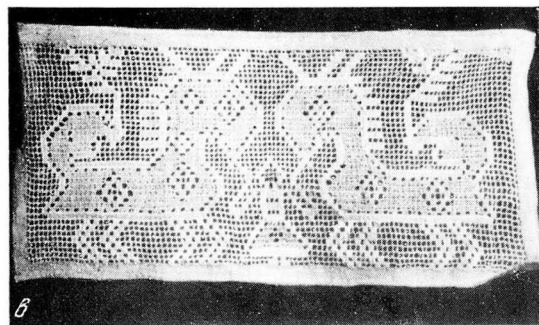
2



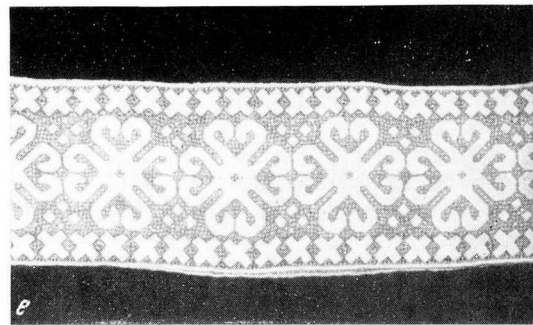
б



в



г



д

самая распространенная и известна там издавна. В большинстве этих мест население не знает иной техники, которая бы предшествовала цветной перевити. Перевить украшала древнейшую традиционную русскую женскую одежду с поневой. Орнамента вышивки цветной перевитью преимущественно геометрическая, весьма древнего происхождения и вряд ли можно связывать ее появление только с искусством XVIII в.

Рис. 14. Вышивки полотенца разной строчевой техникой

а, б, в — по перевити Ярославской губ. (ГМЭ, собр. И. Л. Шабельская); г — цветной перевитью. Старицкий у. (ГМЭ, собр. К. Д. Долматов, поступило в 1902 г.); д — цветной перевитью Тверской у. (ГМЭ, собр. Д. Г. Янович, 1907 г. Фото В. И. Агафонова); е — цветной перевитью Калужская губ. (ГМЭ)

На Севере же и в центральных областях значительное распространение белой строчки относится к XVIII— началу XIX в. Сохранились строчевые подзоры и другие декоративные вещи этого времени с богатым растительным орнаментом или жапровыми сюжетами из жизни преимущественно господствовавших классов. Эти изделия были большей частью ремесленной работой, удовлетворявшей запросы главным образом социальных верхов общества.

В течение XVIII— начале XX в. характер орнаментации строчевых изделий и способов шитья менялся. В крестьянской среде Севера (как уже указывалось выше) в большинстве мест строчевая вышивка как бы наслаивалась на другие, ранее бытовавшие техники и в некоторых случаях ее появлению зафиксировано только в конце XIX— начале XX в. Вместе с тем имеются сведения о более древнем появлении строчки на Севере. Так, уже в приведенном выше документе XVII в. — описи крестьянского имущества — упоминаются «два новых кокошника, шитых по перевити нитями, местами што золотом, кокошник дырчатей...», «осемнадцать очелей убранных, семь задников шиты по перевити...»⁵⁶. Датировка строчки — *вязлено дело* — требует дополнительного исследования. Вряд ли ее можно связывать с влиянием поздних ремесленных центров: в отдаленные районы слабо проникали новшества. В частности, на Пенеге и Мезени не было известно многоцветное ткачество, а лишь браное ткачество при помощи небольшого количества дощечек⁵⁷.

Вологда, Устюг, Сольвычегодск, Занежье, Крестецкий и Валдайский районы Новгородчины и другие центры производства строчки, развивавшиеся в XVIII— XX вв., несомненно, оказывали влияние на крестьянскую вышивку. Крестьянки нередко выполняли в этой технике свои традиционные мотивы с фигурами людей и животных, а также и геометрические узоры, хотя все же для белой строчки

наиболее характерны растительные мотивы и жапровые сюжеты.

Разновидностей строчевой техники очень много: от простой мережки до тонких и сложных гипюров. Основной признак этой техники — разреженная ткань в основе и утке. Нити выдергиваются по всей ткани либо только по фону, образуя сетку с мелкой ячеей (рис. 13, б, г). Узор выполняется разным способом в разных типах строчки: 1) стлань — путем заполнения выдернутых ниток переперитой сетки, так называемой *штопкой*⁵⁸; 2) пастил — паложение нитей узора в определенном направлении; 3) строчевыми разделками — разнообразным узорным заполнением; 4) обвивкой сетки нитками разных цветов; 5) ткань узора оставляется невыдернутой, при этом контуры узора предварительно наносятся на ткань и укрепляются обводкой тамбурным швом. Последняя разновидность строчки называется *шов по письму, атласники по письму и сколам* (Вологодская губ.) (рис. 7, а).

Атласниками называются белые гладкие узоры (заполняющие контуры орнаментального рисунка) в виде дорожек, горошков, зигзагов, треугольничков, крестов, квадратов, расположенных в шахматном порядке, в чешуйке, в виде меандра и свастических элементов.

Строчевая вышивка всех разновидностей по цвету бывает следующая: 1) белая, преобладающая на Севере, но известная везде (вещь, выполненная хлопчатобумажной ниткой, называется *шитой белью* — Вологодская, Олонецкая губернии); 2) белая, но с введенным цветной нитки в обводку контуров рисунка, а иногда и в разделку узора (главным образом Ярославская, Костромская, Тверская губернии); 3) фон обвивается цветной, преимущественно красной нитью, на котором выделяется белый узор, чаще всего выполненный стланью (наиболее характерно для южнорусских, частью для центральных губерний и лишь местами

встречается на Севере). В специальной литературе эта техника называется «цветной перевитью»⁵⁹ (рис. 13, г; 14, г, д, е). Иногда узор создается плотной обвивкой сетки нитками разных цветов, что встречается у южнорусского населения⁶⁰.

Разновидностью белой строчки является шитье по плетеной сетке, на которую настиляется узор. Вышивание по тонкой плетеной сетке (*филе*) вошло в моду в 80-е годы XVIII в.⁶¹ Белые подзоры конца XVIII—начала XX в., выполненные по филейной сетке или перевити, по своему сюжетному орнаменту не отличаются друг от друга.

Своеобразный способ изготовления сетки для настила при помощи ткацкого стана зафиксирован в д. Верхняя Седокса Олонецкого у. (теперь Карельская АССР), где возникло ремесло по изготовлению *закраек* — подзоров, полотенец, накидок на подушки и пр. По словам вышивальщицы Е. С. Антроповой (р. 1881 г.), изготовлявшей подзоры еще в 1941 г., сетку делали так: нити основы продевали в бердо, не в каждый его «зуб», а только через четыре «зуба», а уток пропускали через всю ширину основы, а затем пропускали его лишь с краю (в результате образовывалась плотная кромка), затем снова пропускали через всю ширину основы и т. д. Сетку натягивали на пальцы, «омматывали» короткой (обломаной) иглой с льяпой или бумажной ниткой. Контуры узора настиляли квадратиками, затем заполняли его внутреннюю часть. Край подзора вырезали зубцами («кружево») ⁶².

Является ли это ткацкое сетки специфическим карельским способом, или оно изобретено русскими, пока не ясно. Во всяком случае, общность с русскими в употребляемых терминах («закрая», «кружево», «каемка») и орнаментальных мотивах (барсы, растительные узоры) говорит о большой близости этих карельских изделий с изделиями русских Заонежья⁶³.

В XIX в. в связи с модой на гипюр развиваются ремесленные производства

его в Вологодской и Новгородской губерниях, частично вытесняя строчевую вышивку. Несколько позднее, на рубеже XIX—XX вв., гипюр начали изготовлять в с. Катунки Ижгородской губ. В советское время производство гипюра (по ажурности сходного с игольным кружевом) получило большое развитие. Например, гипюр Горьковской обл. отличается своеобразным орнаментом из геометрических и растительных элементов⁶⁴.

К песчотной технике вышивания относятся тамбур, односторонняя гладь, крест по каше. Техника *в тамбур, по тамбуру*, получила название от французского *tambour*⁶⁵. Русские названия этой техники — *в петлю, петелькой, в цепочку, цепочкой, косичкой, в плетешок* — отражают характер шва, состоящего из цепочки петелек, выполнявшихся с помощью крючка (первоначально иглы с загнутым концом) в пальцах или же обычной иглой без палец. Этот шов образно называют еще *тропкой, мышинной тропкой*⁶⁶ (рис. 13, в).

Распространение тамбурной техники в русской народной вышивке относим к сравнительно позднему времени. Она редко встречается в шитье XVII в.; чаще стала применяться в XVIII в.: вышивали тамбуром в сочетании с гладью белые кисейные рукава именных рубах и покрывала в северных и центральных губерниях, а также платья в аристократических кругах⁶⁷, тамбур был составной частью вышивки шов по письму. Ремесленная городская вышивка и в некоторых деревнях техника тамбуром датируются первой половиной—середной XIX в., но в значительной части сельских районов она появляется во второй половине—конце XIX и даже только в начале XX в., и (как упоминалось выше) владела этой техникой лишь отдельные мастерицы в деревне.

В орнаментике тамбурной вышивки только частично вошли трехчастные композиции с женской фигурой, но чаще всего в сильно трансформированном виде. Наиболее характерны для тамбурной вы-

шивки растительные узоры, сюжеты бытового содержания и отчасти зооморфные мотивы. Запутанные, близкие к растительным узоры иногда брали «с мороза». По рассказу колхозниц из д. Вершинино (на Кенозере), ткань накладывали на заморозенное окно и на нее переводили карандашом контуры узоров, а затем обводили их тамбурным крючком⁶⁸. Использование для вышивки узоров с зимних окон — распространенное явление у русских, а также на Украине⁶⁹.

Распространение тамбурной вышивки в монохромной гамме (красной нитью по холсту или белой по кумачу) охватывало главным образом северные и центральные губернии. Полихромия наиболее характерна для Верхнего Поволжья (особенно Костромской и Ярославской губерний). По своей полихромной гамме, использованию шерстяных ниток и цветных фонов (из фабричных тканей) поволжская тамбурная вышивка сближается с вышивкой татар Поволжья. Но характер растительных мотивов различается. Применялись разноцветные, по главным образом хлопчатобумажные штuki и на Севере.

Гладью односторонней — несчетной — вышивали по рисунку. Распространилась она среди крестьян и городских жителей под влиянием дворянских усадеб и монастырей. Белым гладевым шитьем украшали белье горожанок (как об этом упоминалось выше). В крестьянской домашней и ремесленной вышивке XIX—начала XX в. гладь, часто соединенную с тамбурной обводкой, выполняли разноцветным гарусом (рис. 73, б). Свообразны так называемые *владимирские швы* — яркие вышивки мастериц Мстеры, выполнявшиеся цветными толстыми нитками гладью крупными стежками с добавлением разделок.

Вышивание крестиком по канве (*по канвы*) распространилось под городским влиянием во второй половине XIX—начале XX в. Образцами для него служили разнообразные печатные узоры — альбомы, издававшиеся в Москве, Киеве,

Одессе и других городах, приложения к журналам («Нива» и пр.), узоры с оборток дешевого мыла фабрик Ралле, Брокар. Вышивки по этим образцам получили названия «мыльные», «брокаровские». Суехле, натуралистические образцы, далекие от народного искусства, сыграли отрицательную роль в развитии русской, а также украинской вышивки. Они проникали в селения, наиболее связанные с городом, Ярославской, Владимирской, Нижегородской и других губерний, вытесняя местные оригинальные вышивки.

Здесь перечислены лишь основные технические приемы вышивания. Для русской вышивки характерны дополнения к ней: узоры перемежались с широкими полосами кумача, а нередко окаймлялись широкой кумачовой рамкой или узкие полоски кумача подчеркивали вышивку снизу, а нередко ограничивали ее и сверху. Использовали также полоски миткаля, ситца — так называемый *аглицкий ситец* — на Севере, *француз* — в Рязанской губ. Вышивка нередко дополнялась ишуром, агромаптом (волнообразная тесьма), лентами (*лэнды, ремни*), кружевом — прошивкой и краем.

Кружевной край полотенца (*мысь, мысики, свёсы, подвёсы, плётни*) выполнялся разной техникой. Кружево плели из тонких, преимущественно льняных ниток, при помощи коклюшек (*бабушек*) двух видов: счетное (так называемое *русское*) и сепное (так называемое *немецкое*) кружево⁷⁰. Кружевоплетение было развито во многих городах и уездах Севера⁷¹. Но были районы, где им не занимались, и полотенца оставались без кружевного украшения, как, например, в некоторых местах Новгородчины (Череповецкий, Хстюженский уезды), в Каргопольском, Пудожемском, Повенецком, Тотемском уездах. В этих областях полотенца обшивали по краю полосой кумача, иногда мишурной бахромой, подзоры окаймляли внизу полоской ткани с добавлением иногда оборки из миткаля или ситца. Кружево

имитировали вышивкой — по перевити или двусторонним швом, вырезая край ткани зубчиками. Или же другим способом, изготавливая его при помощи рамки: разноцветные нити натягивали вдоль и поперек на рамку и «иглой поддевали наискосок»⁷², т. е. по диагонали.

Во второй половине XIX в. стали вязать кружево на спицах, а с первой четверти XX в., в деревне распространяется вязание крючком. Вязали кружева к полотенцам, наволочкам, подзорам, целиком подзоры и покрывала на постель, накидки на подушки и т. п., что в известной степени вытесняло вышивку. Использовали дешёвые фабричные кружева.

Вышивка украшала текстильные предметы, часто в сочетании с ткаными узо-

рами, выполненными браной (*бранки, выбрьши, забьры, чеканы*) или закладной (*по выкладке*) техникой, что в северо-западных губерниях встречалось редко. Дополнение к вышитым узорам, особенно к золотошвейным, составляли полосы дешевой парчи, галуи, называвшийся *газ*, *просечной газ* (Архангельская, Вологодская губернии), *гасы, прозумент* (Олонецкая губ.), блёстки, которые нашивали по фону узора. Сочетание вышивки с полосками тканой, особенно с кумачом, кружевом, отличает русские вышитые изделия от вышивок других народов, включая украинцев и белорусов. Сочетание вышивки с кумачом, полосками тесьмы и позумента составляет общую черту с вышивками народов Поволжья.

¹ Якобсон А. Л. Ткацкие слободы и села в XVII в. (Кадашово, Хамовники, Брейтово, Черкасово). М., 1934. с. 50—60; Бахрушин С. В. Научные труды. I. М., 1952. с. 169.

² Кудряшов К., Яновский А. Москва в далеком прошлом. Очерки городской жизни, быта и прав Москвы XVI—XVII вв. М., 1962. с. 150.

³ Прозвские кумачники из Бухары и Ирана открывали небольшие мастерские по производству кумача: Прокопьев Д. В. Художественные промыслы Горьковской области. Горький, 1939. с. 163.

В первой половине XIX в. кумач на Нижегородскую ярмарку поступал главным образом из Казанской губ., где он вырабатывался: Мельников П. Нижегородская ярмарка в 1843, 1844, 1845 годах. Нижний Новгород, 1846. с. 144—145.

⁴ Производились шелковые, полупшелковые ткани в Московской губ., отчасти во Владимирской: Кустарная промышленность в России, т. I. СПб., 1913. с. 495—570.

⁵ Каргопольский у. Запись 1948 г.

⁶ Тотемский у. Вологодской губ. Запись 1966 г.

⁷ Опись старинного крестьянского имения в XVII столетии. — «Известия Археологического общества», т. 3. СПб., 1861. с. 61—63.

⁸ Кафенгауз Б. Б. Очерки внутреннего рынка России первой половины XVIII в. М., 1958. с. 125, 136.

⁹ Симои П. К. Два старинных областных словаря XVIII ст. — «Живая старина», 1898, вып. 3-4, с. 443.

¹⁰ Моора А. X. Эстонско-русские отношения в XVIII—XX вв. по данным этнографии. —

КСИЭ, 1950, XII, с. 50—51.

¹¹ Якушина Л. П. Русское шитье жемчугом. М., 1955. с. 35.

¹² Белицер В. П. Народная одежда мордвы. М., 1973. с. 100.

¹³ Бакланова Н. А. Привозные товары в Московском государстве во второй половине XVII в. — «Труды ГИМ», 1928, вып. IV, с. 19.

¹⁴ Тихомиров М. П. Россия в XVI столетии. М., 1962. с. 309.

¹⁵ Бакланова Н. А. Привозные товары..., с. 15, 101.

¹⁶ Курц Б. Г. Сочинение Кнльбургера о русской торговле в царствование Алексея Михайловича. Киев, 1915, с. 123, 124, 127, 133, 135, 144.

¹⁷ Опись старинного крестьянского имения в XVII столетии, с. 61.

¹⁸ Документ 1627 г. Акты Холмогорской епархии: РИБ, ч. 2. СПб., 1894, с. 717.

¹⁹ Мешалин П. В. Текстильная промышленность крестьян Московской губернии в XVIII в. в первой половине XIX в. М.—Л., 1950, с. 250.

²⁰ Ярыгин В. П. Краткий очерк кустарной промышленности в Подольском у. Московской губ. М., 1902, с. 18, 20.

²¹ Якушина Л. П. Русское шитье жемчугом, с. 11—13; 144—148.

²² Донова К. В. Русское шитье жемчугом XVI—XVII вв. М., 1962. с. 12.

²³ Онежский у. Архангельской губ. Запись 1948 г.

²⁴ Например, у русских и карелов в Олонецкой губ.

²⁵ Смирнов А. П. Волжские булгары. — «Труды ГИМ», 1951, т. XIX, с. 262.

- ²⁶ *Дудорова В.* Бисер в старинном рукоделии. М., 1923.
- ²⁷ Там же, с. 32—36.
- ²⁸ Смоленский областной музей, инв. № 5461, рубаха из д. Городня Духовщинского р-на Смоленской обл. Материалы экспедиции 1926 г. Архив Н. П. Лебедевой.
- ²⁹ *Гаген-Торн Н. П.* Магическое значение волос и головного убора в свадебных обрядах Восточной Европы. — СЭ, 1933, № 5-6, с. 83.
- ³⁰ *Смирнов В.* Народные похороны и причитания в Костромском крае. Кострома, 1920, с. 11.
- ³¹ *Штернберг Л. Я.* Орнамент из оленьего волоса и игл дикобразов. — СЭ, 1931, № 3-4, с. 114—117.
- ³² *Работнова И. П.* Русская народная одежда. М., 1964, с. 13, рис. 3.
- ³³ *Князь К. Э.* Вышивка Заонежья. — В кн.: Искусство Севера, I. Заонежье. Л., 1927, с. 65.
- ³⁴ Устюженский и Валдайский уезды. Запись 1970 г.
- ³⁵ Запись 1929, 1937 гг.
- ³⁶ Устюженский у. Запись 1970 г.
- ³⁷ Боровичский у. Новгородской губ. Запись 1970 г.
- ³⁸ Устюженский у. Запись 1970 г.
- ³⁹ Д. Ямская около г. Белозерска. Запись 1970 г.
- ⁴⁰ *Стасов В. В.* Русский народный орнамент, вып. 1. Шитье, ткани, кружева. СПб., 1872.
- ⁴¹ Деревни Зихнево и Спичино Каргопольского у. (Кенозеро). Запись 1948 г.
- ⁴² *Новицкая М. А.* Золотая вышивка Киевской Руси. — «Byzantino slavica» (Прага), 1972, XXXIII, с. 44. Автор приводит интересные данные немецкого исследователя М. Дрегера, изучавшего золотую вышивку средних веков, о том, что северные вышивки все сделаны в прибрежьи, а южные, включая византийские, — в прокол (с. 49).
- ⁴³ *Шабельская Н.* Материалы и технические приемы в древнерусском шитье. Вопросы реставрации. — В кн.: Сборник центральных государственных реставрационных мастерских. М., 1926, с. 118—119.
- ⁴⁴ Вельегонский у. Запись 1937 г.
- ⁴⁵ *Шевырев С.* Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь, ч. II. М., 1850, с. 55.
- ⁴⁶ Крупные центры золотошвейного дела были и в других местах. Прежде всего следует назвать Москву и Подмосковье, затем Верхнее Поволжье (Ярославскую, Костромскую, Нижегородскую губернии), а также южнорусские губернии.
- ⁴⁷ *Дуров М.* Кустарное производство поморских рукодельниц. — «Экономика и статистика Карелии», 1926, № 4-6, с. 73—76.
- ⁴⁸ Возникновение этого ремесла в Каргополье относят к XVIII в., отмечая, что первые мастерицы были из семей духовных лиц, а затем это мастерство пошло по деревням. См.: *Благовещенский И. П., Гарязин А. Л.* Кустарная промышленность в Олонецкой губернии. Петрозаводск, 1895, с. 100—102.
- ⁴⁹ *Стасов В. В.* Русский народный орнамент. Каргопольский у. Запись 1949 г.
- ⁵⁰ *Работнова И. П., Вишневская В. М., Кожевникова Л. А.* Народное искусство Архангельской области. — «Труды НИИХП». М., 1962, вып. 1, с. 19—20.
- ⁵¹ *Дуров М.* Кустарное производство поморских рукодельниц, с. 73—74.
- ⁵² Валдайский у. Новгородской губ. Запись в 1970 г.
- ⁵³ *Фалеева В. А.* Вышивка. — В кн.: Русское декоративное искусство, т. 2. М., 1963, с. 615.
- ⁵⁴ *Стасов В. В.* Русский народный орнамент. Опесь старинного крестьянского имения в XVII столетии, с. 61.
- ⁵⁵ *Работнова И. П., Вишневская В. М., Кожевникова Л. А.* Народное искусство Архангельской области, с. 23.
- ⁵⁶ *Фалеева В. А., Кокучина И. Е.* Пособие по вышивке. М., 1954, с. 14—17.
- ⁵⁷ *Яковлева В. Я.* Калужская народная вышивка. М., 1959, с. 3.
- ⁵⁸ По материалам экспедиции ГРМ в Тульскую губ., собранным В. А. Фалеевой (В-1506). Примечательно, что подобный вид цветной перевити применяется словаками. См.: *Nosá-lova Viera. L'udový odev v Peľ're a v Pohorelej.* Bratislava, 1956, obr. 129—134.
- ⁵⁹ *Фалеева В. А.* Вышивка, с. 628.
- ⁶⁰ Олонецкий у. Запись 1941 г.
- ⁶¹ Филейная техника с пастилом узора из яркой цветной шерсти употреблялась в конце XIX—начале XX в. для скатертей, накомодников во многих небольших городах, частью у сельских жителей, главным образом сельской интеллигенции.
- ⁶² Горьковская народная вышивка, сост. В. Я. Яковлева. М., 1955, табл. 4.
- ⁶³ Барабан. Tambur á broder — круглые плязды для вышивания.
- ⁶⁴ Д. Ленин Каргопольский у. Запись 1949 г.
- ⁶⁵ *Шереметьев П. С.* О русских художественных промыслах. М., 1913, с. 36.
- ⁶⁶ Каргопольский у. Запись 1948 г. Устюженский у. Запись 1970 г.
- ⁶⁷ *Динцес Л., Большеева К.* Народные художественные промыслы, ремесла Ленинградской области. — СА, 1939, № 2, с. 130.
- ⁶⁸ См. подробнее: *Давыдова С. А.* Очерки кружевной промышленности в России. — В кн.: Кустарная промышленность России. Женские промыслы. СПб., 1913, с. 16.
- ⁶⁹ *Фалеева В. А.* Кружево. — В кн.: Добрых рук мастерство. Л., 1976, с. 152—163.
- ⁷⁰ Устюженский у. Запись 1970 г.

СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ ОРНАМЕНТА РУССКОЙ ВЫШИВКИ

Сюжеты узоров разнообразны. Сюжет и мотив нередко совпадают друг с другом. Мотив, ограниченный конструкцией, размерами предмета, не повторяется (например, единичное изображение всадника или птицы, данное в крупном плане на конце полотенца) или же один мотив, многократно повторенный, составляет раппорт узора.

Сюжет, однако, представляет более широкое понятие, чем мотив, и может состоять (особенно в сложных композициях) из нескольких мотивов.

К орнаменту чаще всего применяют тематическую классификацию, выделяя геометрический, животный, растительный и антропоморфный орнамент. Иногда выделяют еще тератологический орнамент, изображения небесных светил, предметы материальной культуры¹ и т. д. Эта классификация применима для первичной систематизации материала, хотя она не исчерпывает всего богатства орнаментальных мотивов и крайне условна, так как существуют смешанные и переходные группы орнамента. Несовершенство ее заключается еще и в том, что в одной группе объединяются мотивы разного времени и происхождения. Поэтому при рассмотрении всего многообразия орнаментальных форм в работе используется эта классификация для выделения лишь крупных орнаментальных групп, внутри которых имеются подгруппы или подтипы орнамента, основанные на других

признаках: близости сюжета, характера его трактовки (стилистических особенностей), композиции, а также техники выполнения орнамента, материала, цветовой гаммы.

На этой основе орнаментальные мотивы сгруппированы следующим образом: 1) геометрические мотивы (рассматриваются лишь попутно, поскольку они входят как составная часть в сюжетную вышивку); 2) зооморфные мотивы, включающие орнитоморфные, а также тератологические мотивы; 3) растительная орнаментика; 4) антропоморфные мотивы, подразделяемые на две большие группы: а) архаические, отражающие древние мифологические представления, б) бытовые, или жанровые.

В этих группах выделяют древнейшие пласты, затем мотивы феодального городского искусства, вошедшие в круг узоров народной вышивки, узоры, распространившиеся в XVIII—начале XIX и в конце XIX—начале XX в.

Зооморфные мотивы. Птица — один из любимых и наиболее распространенных образов русской северной вышивки. Чаще всего образ птицы обобщен, в нем трудно определить ее вид (рис. 15, а—и). Птицы изображаются в сложных архаических сюжетах, являются важными атрибутами женской фигуры, как бы дарующей их спутникам, помещаются на корпусах коней и под ними, а нередко как бы пронизывают всю композицию, украшая платье-

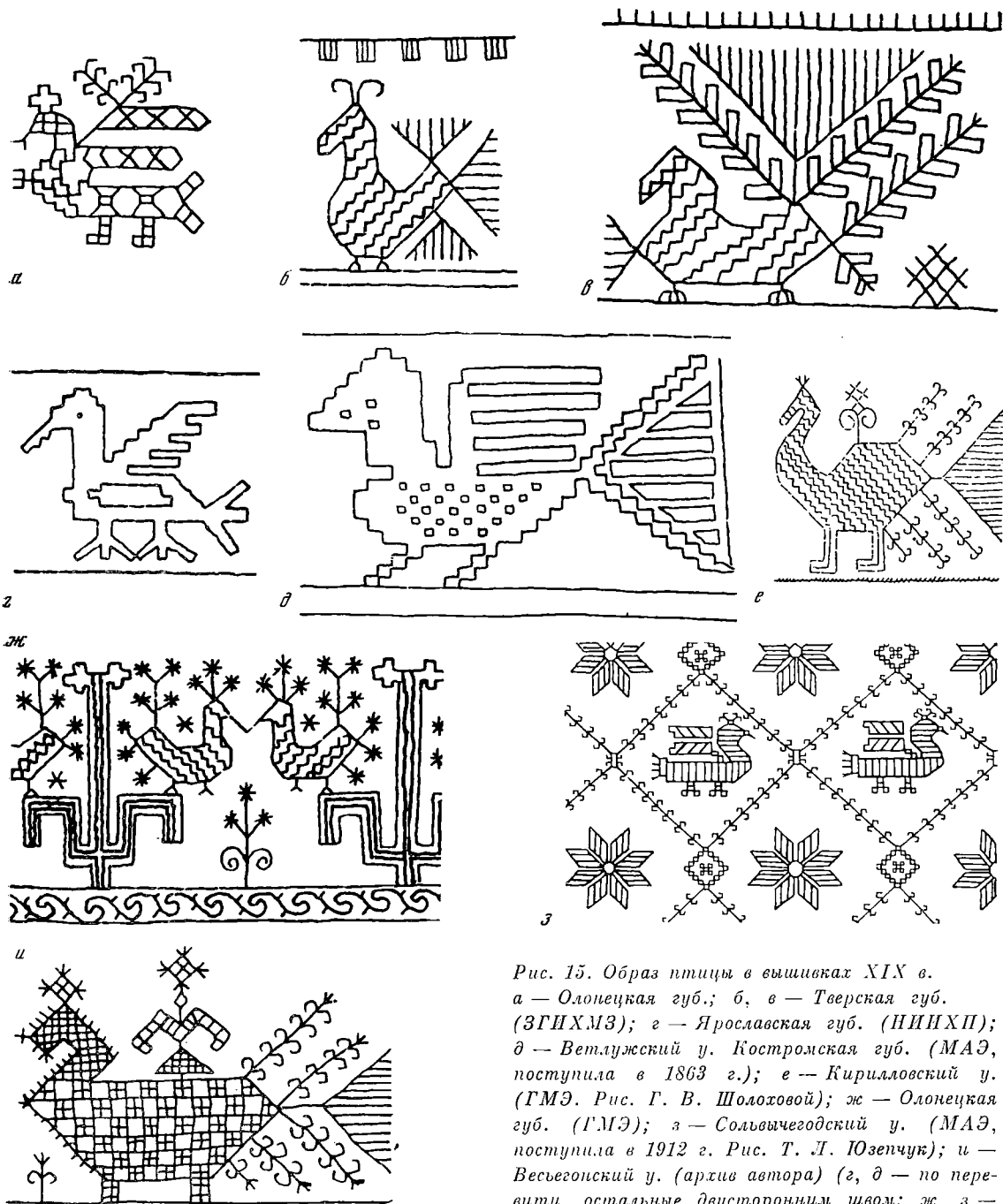
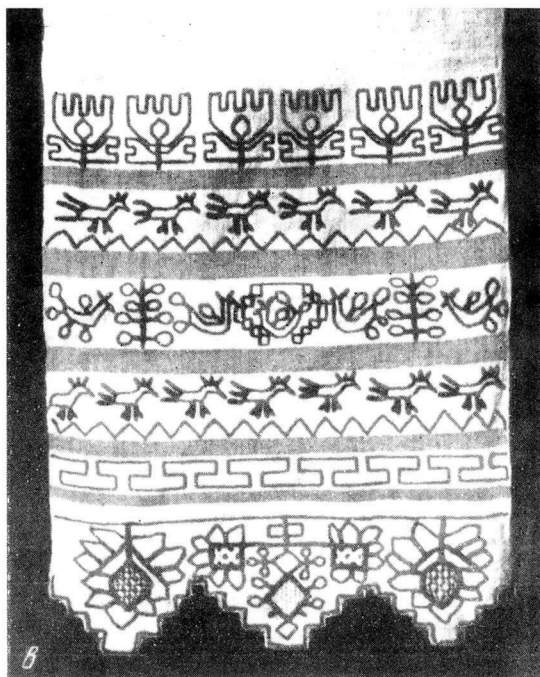
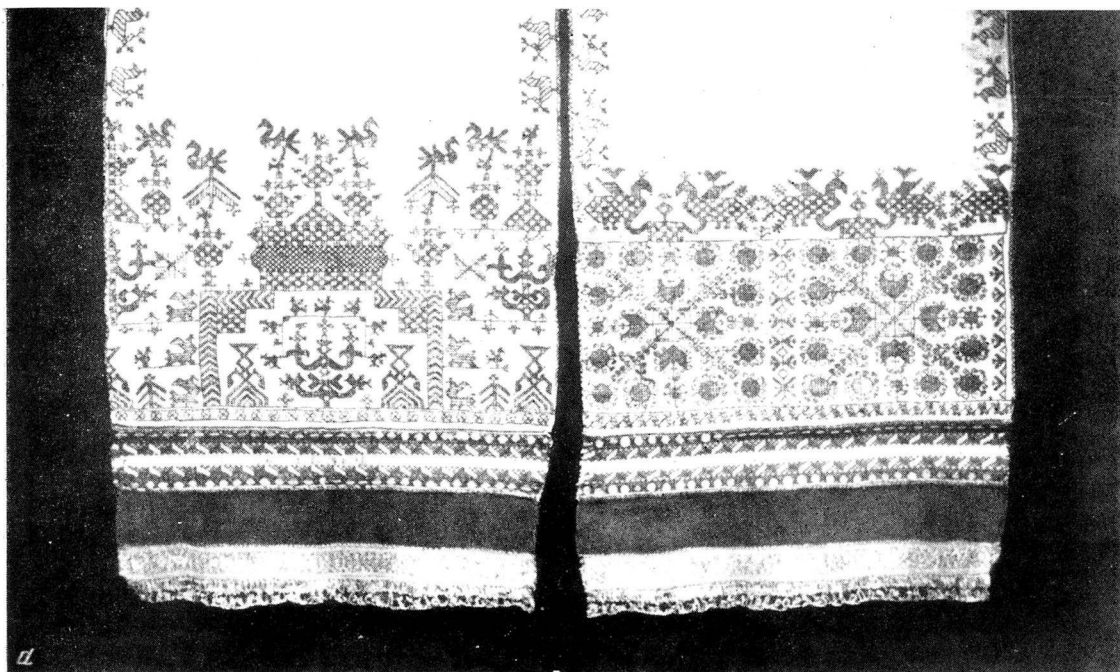


Рис. 15. Образ птицы в вышивках XIX в.
 а — Олонецкая губ.; б, в — Тверская губ. (ЗГИХМЗ); г — Ярославская губ. (НИИХП); д — Ветлужский у. Костромская губ. (МАЭ, поступила в 1863 г.); е — Кирилловский у. (ГМЭ. Рис. Г. В. Шолоховой); ж — Олонецкая губ. (ГМЭ); з — Сольвычегодский у. (МАЭ, поступила в 1912 г. Рис. Т. Л. Юзепчук); и — Весьегонский у. (архив автора) (г, д — по перевети, остальные двусторонним швом; ж, з — вышивки на рубашах, другие — на полотенцах)



женщины или строение внутри и снаружи. На некоторых вышивках помещалось до 40—60 изображений птицы (рис. 16, а).

Из птиц составляют самостоятельные узоры в разных композициях: в виде ряда, где они ритмично следуют одна за другой, часто в виде трехчастной композиции с деревом (кустом, растением или розеткой) и с женской фигурой в центре; нередко они просто повернуты друг к другу и смыкаются клювами или же, наоборот, хвостами. Весьма характерен мотив дерева с сидящими на нем птицами (рис. 16, б).

В костромской вышивке такой узор называется *ягодник с птицами*.

Птицы включаются в орнаментальную сетку (диагональную или прямую), сочетаясь с ромбическими фигурами или же с розеткой (рис. 15, з). Весьма примечателен мотив птицы с птенцами. В заонежской вышивке имеется мотив *нава с павёнком*². В некоторых вышивках Заонежья и Петербургской губ. внутри птиц изображены одна или две птицы — птенцы (рис. 10, а).

Нередко на туловище птицы в шестигранных или квадратных медальонах помещают по маленькой птичке. Возможно, что это было не только орнаментальным приемом, подчиненным задаче разбивки большой плоскости рисунка, но имело и смысловую нагрузку. Иногда маленькая птица помещена на корпусе птицы и под ней. Большую птицу иногда сопровождает в бордюрах узор из ряда птиц, меньших по масштабу, представлявший как бы

птицу с выводком (рис. 25, в). Этот мотив явственно выступает в одной из архангельских вышивок — *нава с семьей*, где птица окружена птенцами (ГРМ. № 13745). Птица часто изображается несущей что-либо в клюве — веточку, кружок, звездочку, иногда червяка.

Образ птицы с птенцами широко распространён в русском фольклоре: «серая утица со утятами», «лебедь белая с лебедятами» и т. д. Значительно распространён мотив парноголовых птиц, как бы сросшихся корпусами в разных трактовках (рис. 17). Птицы изображаются с деревьями или растением на спине, а в некоторых случаях как бы выполняют функции коня, так как на спинах несут всадников или всадниц. Смещение образов птицы и коня в орнаменте — довольно частое явление (рис. 15, и). Эти образы сливаются друг с другом и в устном творчестве.

Вместе с тем в отдельных случаях в вышивке видна поздняя замена фигур коней птицами: они достигают высоты центральной человеческой фигуры, утрачивая смысловую связь с ней.

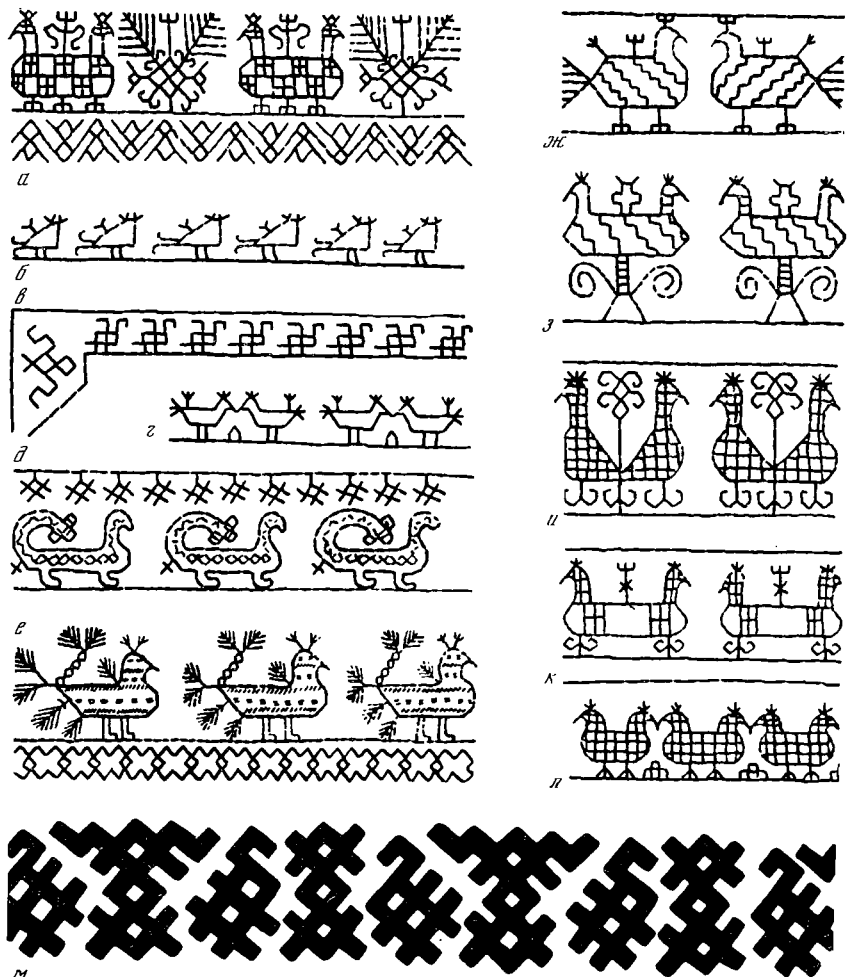
Узоры из птиц выполнялись всеми видами вышивальной техники и в разных масштабах: фигуры птиц были от 1 до 40 см высотой (рис. 2, а; 15—17). Бордюры из птиц особенно характерны для вышивок Новгородской и Олонецкой губерний.

Во многих орноморфных образах все же явственно можно определить породу птиц: выделяются водоплавающие птицы, достаточно ясны петухи и куры, павлины, хвощики — особенно орел и др.

Изображение водоплавающих — древняя традиция в искусстве Восточной Европы. Узоры из гусей, уток, лебедей иногда украшали полотенца, части одежды, но главным образом женские головные уборы. На полотенцах они выполнялись двусторонним швом, чаще всего красной нитью по холсту или же строчкой. На очельях женских сорбк русского населе-

←
Рис. 16. Композиции с птицами в вышивке полотенца

а — полотенце «свадебное», Вельегонский у. (ГМЭ, собр. Д. Т. Янович в 1906—1907 гг. Фото В. И. Агафонова); б — фрагмент узора, Олонецкая губ. (ГИМ); в — конец полотенца с. Шуньга Повенецкий у. Олонецкая губ. (ГМЭ, собр. П. Е. Опичуков в 1904 г. Фото Ю. А. Аргиропуло)



ния Тверской губ. узор в гусек, в два гуська вышивали шерстью или шелком (косым стежком), располагая гуськов по сторонам сильно геометризованного дерева (рис. 17, м).

В более сложной композиции вышивок из Каргополя водоплавающие птицы (по-видимому, гуси) представлены вокруг дерева (с двумя завивающимися ветками), помещенного в центре. В боковые части композиции включены изображения хищников (возможно, медведей). По сюжету и характеру полихромной вышивки

Рис. 17. Мотивы птиц

Бордюры узоров на повгородских полотенцах: а, з, и, к — Тихвинский у.; в, г, д, ж, л — Кирилловский у.; е — Белозерский у.; б — Старорусский у. (ГМЭ). Гуськи — узор очелья сороки: м — Весьегонский у. (ГМЭ), собр. А. Л. Колобова в 1922 г. Рис. Г. В. Шолоховой

шелком, выполненной частью косым стежком, эта вышивка близка к верхневолжским, но отличается более сложным построением рисунка и меньшей геометризацией (рис. 13, а).

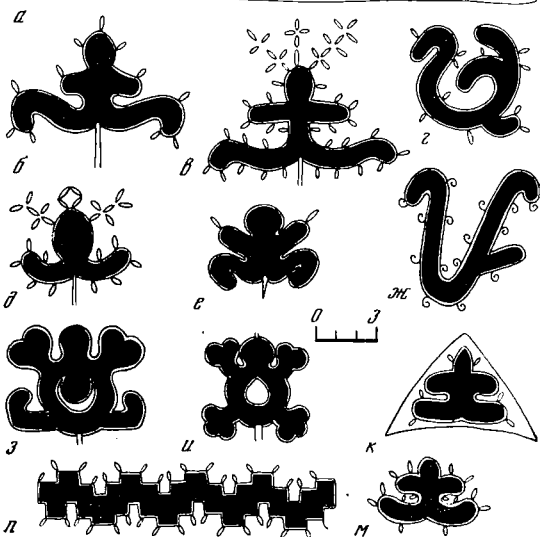
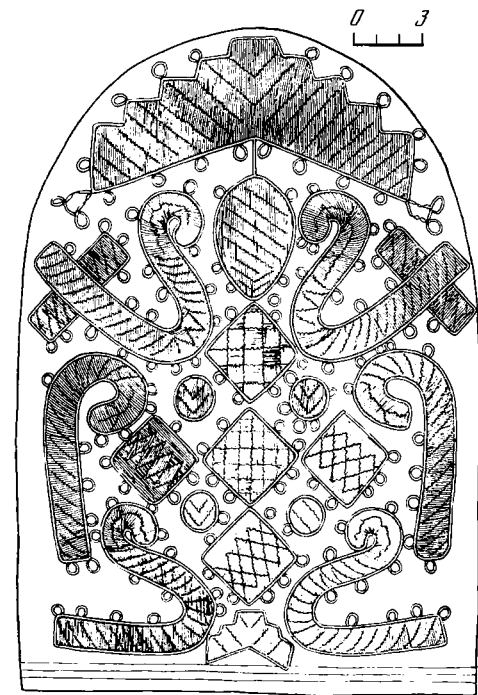


Рис. 18. Мотивы узоров золотого соловьиного шитья на головных уборах
 а — на девичьей повязке (архив автора); б—м — на кокошниках и патемниках (ГМЭ. Рис. Г. В. Шолоховой)

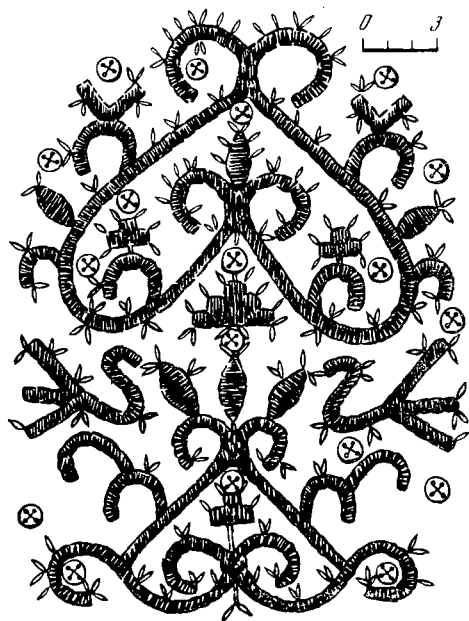
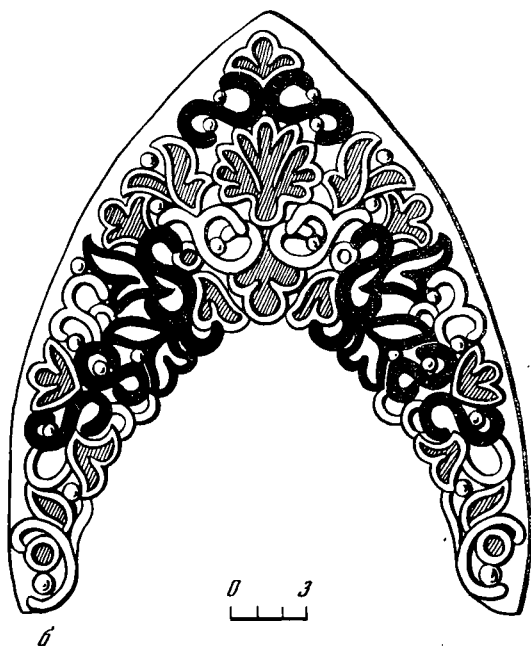
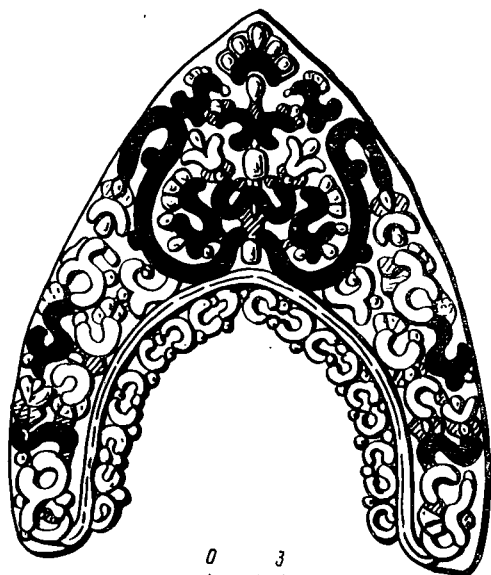


Рис. 19. Узоры «четверти» кокошников
 а — Холмогорский у. Архангельская губ., изготовлено в с. Черевково Соловьичегодский у. (ГМЭ, собр. А. В. Худорожева в 1904 г. Рис. Н. А. Юсова);
 б — Соловьичегодский у. (определено Г. С. Масло- вой, Костромской музей. Рис. Г. В. Шолоховой)

Рис. 20. Лебеди в орнаменте ярославских кокошников
 а — ГМЭ, колл. Н. Л. Шабельской; б — Ярославский музей. Рис. Г. В. Шолоховой



Изображения лебедя особенно часто встречаются в золотопшвейных изделиях Подвышья: в Сольвычегодском, Вологодской и Шенкурском уездах Архангельской губ. Лебединая орнаментика в крестьянском сольвычегодском шитье составляет более древнюю основу орнамента по сравнению с растительными узорами из листьев, цветов (с гвоздикой, тюльпанами, побегом волнистой ветви или вазона), распространившихся, по-видимому, под влиянием старых центров золотопшвейного дела, какими были уже в XVI—XVII вв. Сольвычегодек и Великий Устюг. Особое предпочтение среди зооморфных узоров отдавалось лебедям, украшавшим девичьи повязки, *палемник* овальной формы, который дополнял повязку просватанной девушки³. В кокошнике украшались очелье и так называемая *четверть*, или *верховица*, — задняя часть кокошника⁴.

Лебеди обычно расположены по бокам центральной оси, состоящей из антропоморфной фигуры, реже дерева, составляя трех- или пятичастную композицию (так как центральная фигура далее иногда повторяется в несколько измененном виде). Характерной ее особенностью являются опущенные вниз или загнутые вверх (реже) завитки — «руки». Нередко фигура помещается на парноголовом лебедь или животном, напоминающем конька (рис. 18, б). Иногда центральной осью является ступенчатый, лучистый ромб или другая ромбовидная или крестообразная фигура, розетка.

Лебеди даны очень обобщенно, порой до предела лакопично, они вместе с тем очень выразительны: в них всегда узнаются лебеди, а не другие виды водоплавающей птицы. Лебеди подчинены плавному орнаментальному строю узора и часто изображаются в виде s-образной фигуры (рис. 18, 19). Изгиб длинной шеи и лебединая грудь видны во всех изображениях, иногда показаны раздвоенный или разделенный на три части хвост

птицы и поднятое крыло (рис. 3, в; 19).

Песложные композиции украшают девичьи повязки. Орнамент четверти усложнен и состоит из тех же мотивов, дополненных другими элементами, и как бы вписан в четверть (рис. 19). Серединный элемент, разрастаясь, занимает центральную часть поля и превращается в древоподобную фигуру с ветвями — «руками» в виде завитков, а лебеди, повернутые друг к другу, помещаются у подножья крупным планом или мелкими фигурками на ветвях. В одних случаях несколько раз повторяются элементы композиции, в других преобладает разработка центрального мотива, в третьих — мотива лебедей. Розетка, ромб, ступенчатый лучистый ромб (или половина его — в виде ступенчатой пирамиды), заполняя фон, входят в состав композиции.

Характерно использование разноцветного бисера. Мелкие розетки из бисера, отдельные бисеринки, медные круглые блестящие составляли неотъемлемую часть узоров. В орнаменте головных уборов находим крест с загнутыми концами — весьма древний для Подвинья элемент орнамента.

Центральная часть узора в виде антропоморфной фигуры наиболее подверглась изменению. Иногда она снабжена змеевидными отростками, сливается с сердцевидными мотивами⁵, весьма характерными для сольвычегодской вышивки. Если с центральным элементом в XVIII—XIX вв. происходила модификация, то его боковые части — лебеди — оставались без существенных изменений (рис. 19, б).

Золотое или серебряное сольвычегодское шитье выполнялось преимущественно по красной ткани — кумачу, штофу (камке) разных оттенков (алого, малинового, вишневого, терракотового) техникой высокой глади (или же было «кованым», т. е. сплошь покрывало ткань без просветов фона). Орнамент выполнялся как бы лентой — узкой (примерно 75 мм шириной) или более широкой (1,5 см ши-

риной), в округлых, плавных очертаниях. Особенности его составляют продолговатые (реже округлые, а еще реже ромбические) «успики», помещавшиеся на пзгпбах узора (рис. 19). В золоташвейных узорах Шенкурского у. преобладают те же сюжеты. Стилистически, по технике и колориту они чрезвычайно сходны с сольвычегодским шитьем. Этими узорами украшали кокошники из кумача или другой красной ткани. В шенкурском кокошнике золотым шитьем расшивалось только очелье. Оно украшалось геометрическим узором, а наверху располагались фигурки лебедей. На плечах рубах и обшивке сарафанов лебеди изображались плывущими с двух сторон к центру, в узор включались ромбические и крестообразные фигуры.

При большом сходстве вышивок двух соседних уездов, свидетельствовавших об их общих истоках, сольвычегодская и шенкурская вышивка различаются по некоторым признакам. В шенкурской вышивке части узора более сближены между собой, меньше остается просветов фона. Центральная фигура своеобразна, часто это поясная антропоморфная фигура, очень схематизированная, с головой-овалом и «руками» в виде двух спиралей по бокам. Характерна и ступенчатая пирамида. В вышивке иногда используются шерстяные нитки разных цветов (на изгибах узора). Влияния растительной орнаментики шенкурское шитье не испытало в такой степени, как сольвычегодское, и в нем значительно выражена древняя геометрическая основа орнамента.

Параллели северодвинской композиции с лебедями имеются в узорах ярославских и костромских кокошников. Узоры их рассматриваются как *травные*, т. е. растительные⁶.

Однако орноморфные мотивы выражены в них очень четко.

Ярославские и костромские кокошники — оригинальные островерхие уборы —

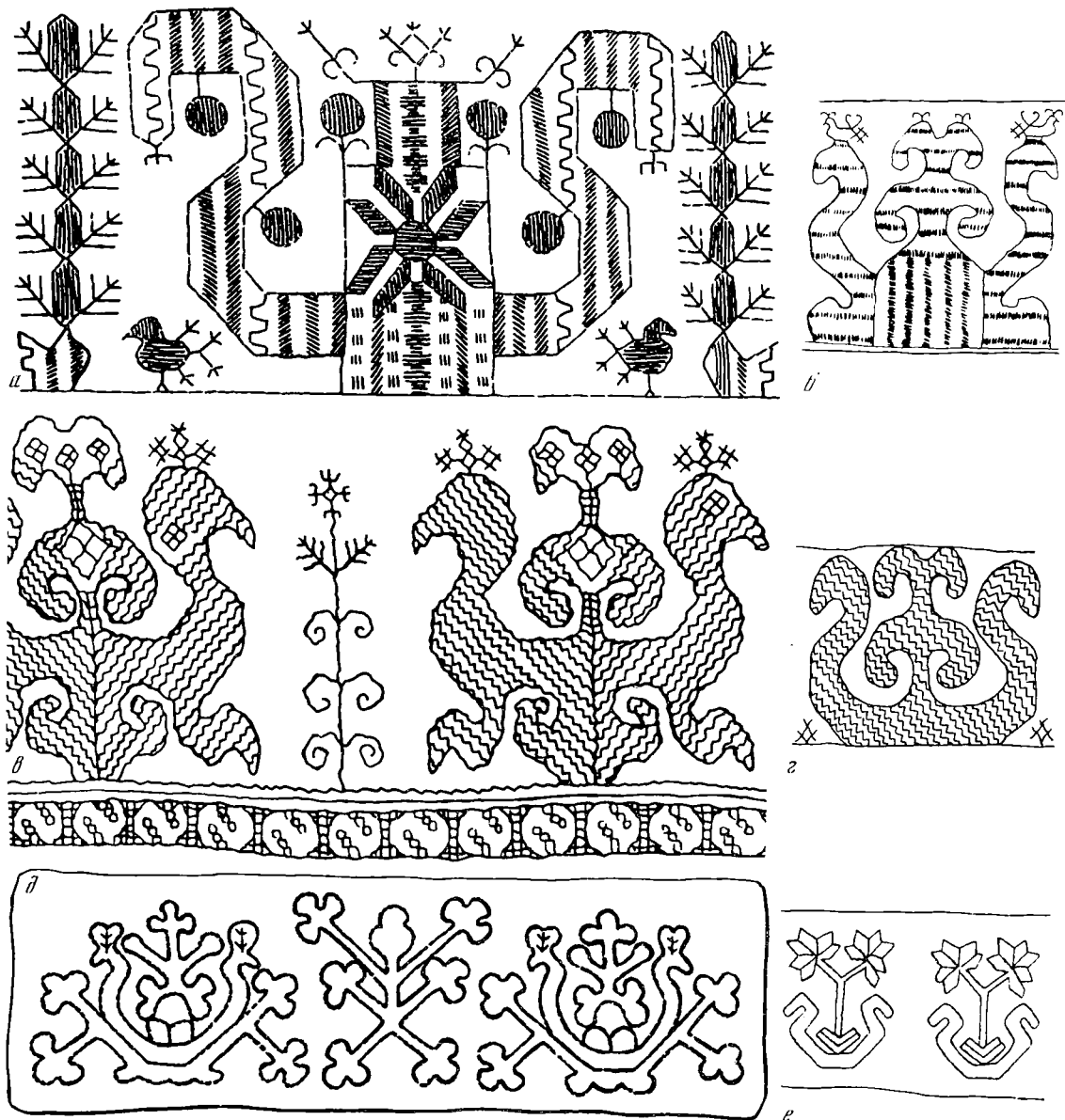


Рис. 21—22. Мотив птичьей «ладьи» в вышивке
 а — узор женской рубахи, Олонецкая губ. (ГМЭ,
 собр. И. Я. Билибин в 1904 г.; б — фрагмент
 узора полотенца (вышит красной бумагой
 по холсту), с. Петропавловское Кирилловский у.
 (ГМЭ, собр. В. И. Иванов); в — конец полотенца
 70-х годов XIX в., д. Кузнецово Кирилловский у.

(Череповецкий музей, собр. К. К. Морозов
 в 1937 г.); г — фрагмент узора края настилаль-
 ника, Каргопольский у. (ЗГИХМЗ); д, е — концы
 полотенца, вышитые по перевити с обводкой
 узора разноцветным гарусом, Ярославская губ.
 (ГМЭ, дар П. Л. Шабельский в 1905 г. Рис.
 Г. В. Шолоховой)

примыкают к типу одпорогих головных уборов⁷. XVIII век и первая половина XIX века — последний период их бытования. В Ярославле, как сообщалось в «Ярославских губернских ведомостях», в конце XVIII в. носили кокошники «продолговатые», наподобие треугольников, выплзанные мелким или крупным жемчугом и украшенные драгоценными камнями или же простыми стеклами, смотря по состоянию⁸. «Жители старинного Галича, — как писали в первой половине XIX в., — сохраняют постоющее многих других городов свои убранства»⁹.

Очелье кокошника делалось на твердой основе (на картоне или бумаге, склеенной в несколько слоев), тыльная часть (из шелка, парчи или другой ткани) оставалась мягкой. Узор очелья выполнялся жемчугом или его имитацией по настилу из шнура или белых ниток (*бели*) и украшался вставками самоцветных камней или цветных грапечных стекол. Иногда весь узор или часть его делалась прорезными и под него подкладывали фольгу (рис. 20).

Растительный орнамент на кокошниках вытеснил более старые орштоморфные мотивы, но иногда эти узоры сочетались вместе. На одном из ярославских кокошников можно видеть, как орштоморфная орнаментика приобрела полурастительный характер. Прежняя основа, однако, в ней ясно видна в виде парных s-образных фигур, лебедей, хвост и крыло которых приобрели очертания листьев (рис. 20, б).

«Лебединый» орнамент шитья жемчугом на ярославско-костромских кокошниках, по сравнению с узорами золотого шитья населения Подвижья, при большом сходстве имеет отличия и в технике выполнения и в композиции. Специфика, в частности, заключается в большой сложности узора и слитности его составных частей в единое целое, в то время как в шитье Подвижья преобладает раздельное выполнение частей композиции.

Мотивы лебедей обнаружены в орнаменте кокошников Кирилловского у. Новгородской губ. (имеющий вид невысокой шапочки). Очелье кокошника расширялось жемчугом (или же его заменяли белым или прозрачным бисером) по накладке; узор состоит из круга (правильной формы или несколько сплющенного и темного срезанного внизу) и изображений водоплавающих птиц, иногда с поднятым крылом (рис. 3, а). Сходство с s-образными фигурами ярославско-костромских и северодвинских узоров очевидно. Но орштоморфные изображения переходят здесь в спиральный орнамент. Вокруг птиц размещены розетки из бисера и отдельные бисеринки, как бы отмечающие особое значение этих птиц. Они аналогичны по своему значению знакам, выполненным в золотошвейной технике (розеткам, кружкам, крестикам), окружающим птиц в северодвинской вышивке, а в орнаменте ярославско-костромских кокошников им соответствуют вставки камней, помещенных в округлые металлические гнезда.

Спиралевидные водоплавающие птицы, отмеченные особыми знаками, глубоко архаичны, хотя они и украшают крестьянские кокошники XIX в.

Изображения лебедей можно обнаружить и в сложных узорах венцов — чёллок XVIII в. из Новгородской и Олонецкой губерний. В центре узора помещены круг-розетка, а лебеди — по сторонам¹⁰.

Мотив лебедей, сросшихся корпусами и напоминающих ладьеобразную фигуру, имеется и в узорах полотенец и подзоров, выполненных двусторонним швом или строчкой, особенно в Ярославской, Петербургской, Олонецкой, в северной части Новгородской губерний. Нередко головки лебедей как бы переходят в конские, сливаются с ними. Ладьеобразный мотив связан с растительным узором, включается в мотив дерева или же несет на себе розетку или антропоморфную фигуру (рис. 21, 22).

Петух и курица — частые образы русского народного искусства. В вышивке они встречаются главным образом в золотшвейной технике, в строчевой, тамбурной вышивке. В обобщенном изображении петуха можно узнать по гребню, бороде и пышному изогнутому хвосту. Таким он представлен в узорах кокошников или на шитых золотом рукавицах. Эти же характерные признаки имеет он в изображениях на кумачовых подолах рубах, концах полотенец, выполненных разноцветными нитками, тамбуром.

Яркость этих вышивок в какой-то мере соответствовала природному яркому оперению птицы.

В тамбурной крестьянской вышивке второй половины XIX—начала XX в. с большим реализмом изображали *курушек, петухов, цыпляшек* (рис. 23). Это любимые образы орнитоморфного окружения в рассматриваемый период, близкие крестьянину и переданные вышивальщицами в живых позах (например, клюющие курушки и т. д.). Не случайно в одной из очень популярных частушек упомянут узор: «петухами, курами, разными фигурами» вышит платок. Но, кроме реальных петушков и курочек, многие обобщенные образы птиц в вышивке, и очень часто павлины, также рассматривались населением как *петуны, петуны и березки* и т. д.

Павлин — популярный мотив в вышивке всех русских областей. Его изображение есть в искусстве уже киевского времени: на заставке Изборника Святослава 1103 г.¹¹, на мозаичном полу черниговского храма XII в.¹² Павлин — частый мотив в искусстве Византии, а также античного мира. Однако здесь можно говорить только о сюжетной близости с образами народной вышивки.

Павлин в народном представлении обычно птица женского рода. Узор под названием *павы-птица, павы*, иногда *павлины* встречается в вышивке (как и другие образы птиц) в разных композициях,

технике и стилевых решениях. Павы не основной вид птицы в архаических сюжетах с антропоморфными персонажами. Особенно часто они представлены по сторонам куста, дерева или повернуты друг к другу, идут друг за другом или изображены в виде отдельно стоящей крупной фигуры. Птица вышивалась в профиль, обобщенно с характерными признаками: хохолком и пышным хвостом (рис. 24).

У. Сирелиус¹³ выделил два основных вида иконографии павы в вышивке северо-запада России. Он отметил паву с распущенными перьями хвоста. Ромбовидные или круглые завитки на концах перьев как бы соответствуют ярким пятнам узора павлиньего хвоста (рис. 24, б, в). Разновидность этого изображения павы характеризуется широким хвостом, окруженным мелкими завитками-перышками (рис. 24, а, г, ж). Второй вид — изображение павы с поднятым крылом и хвостом в виде большого горизонтального пера (рис. 13, б). Если первому виду начиная с эпохи средневековья имеются параллели в искусстве народов Европы (от Средиземноморья до Скандинавии), то второй вид характерен для России. Часто хохолок павы, а особенно хвост превращены в куст, а ромбы на концах — в розетки; при этом крыло нередко становится рудиментом, а иногда и совсем исчезает.

У. Сирелиус отметил основные разновидности павы, но изображения ее очень варьируют, особенно в северо-западных губерниях. Изменения облика павы шли в разных направлениях: она как бы «прорастала» — от нее отходили в разные стороны веточки, хвост нередко уменьшался в размерах, туловище птицы произвольно удлинялось. Графический рисунок красными нитками по холсту со временем теряет свою графичность и становится все более декоративным: к технике двустороннего шва добавляется гладевая разделка разноцветным гарусом. Увеличивается масштаб изображения, и оно одно

заполняет конец полотенца или (иногда в числе других крупных фигур) повторяется на предмете (рис. 2, а).

Пава в ремесленной заонежской вышивке (выполнявшейся тамбуром по письму в белых или красно-белых тонах) как бы сливается с пышным цветочным орнаментом. В некоторых образцах перья хохолка и хвоста трактованы в виде кружков и овалов (рис. 25, б). Большой пышностью отличаются павы в ярославских и костромских вышивках, где они изображаются с большим крылом, пышным хвостом-пером и хохолком-коронкой и выполняются часто в строчевой технике с цветной обводкой, а иногда и с разделкой многоцветными шелковыми или шерстяными нитками или тамбуром яркими нитками по кумачу¹⁴. Пава в богатом оперении выглядит фантастичной, напоминает сказочную жар-птицу, перья которой освещают землю. На перья павы обращено особое внимание и в русских песнях: «То ни павушка по двору ходила, не павины сызы перья ронила...»¹⁵. Или: «Летела павá через три двора, уронила перо на подворье...»¹⁶.

Образ павы в вышивке отличается торжественностью и важностью, как и в поэтическом творчестве. В сказке у А. С. Пушкина говорится: «выступает будто павá». «Походка павиная» — спокойная, полная достоинства — одно из положительных качеств невесты, часто упоминается в свадебных песнях.

В устюженской вышивке при обогащении перьевого покрытия хвост птицы становится коротким, похожим на рыбий. Поэтому, видимо, в д. Почугинское и окружающих селениях узор этот называют *то павлина*, *то рыбаина*. В другой вышивке павы, сросшиеся корпусами, помещены одна на другой, составляя трехъярусную фигуру (рис. 26).

Нередко павы как бы сливаются с петухами и вообще, как указывалось выше, рассматриваются населением как петухи, петухи, утки и даже кукушки. Но можно

наблюдать и обратное явление, когда обобщенный образ птицы называли павой или же иконография павы оказывала известное влияние на изображение птицы (рис. 24, б) — оно включало некоторые черты павы, но общий характер образа менялся — исчезала его торжественность.

Орел в олонцкой и костромской вышивке изображается сидящим с полураспущенными крыльями в фас или сзади, но всегда с характерным поворотом головы в профиль. Подобным образом трактован орел в чеканке, вышивке XVII в.¹⁷ Несколько по-иному выглядит орел (или другая хищная птица) в строчевых подзорах XVIII—начала XIX в., где разнообразные виды птиц заполняют фон узора. Часто он изображается летящим, но также с небольшим поворотом головы в сторону, иногда в профиль.

Распространился в вышивке и двуглавый геральдический орел. Государственной эмблематикой был пронизан не только великокняжеский и царский быт¹⁸, но и быт разных слоев городского населения. Она не была редкостью в архитектуре, рукописях и старопечатных книгах XVI—XVII вв. Особенно часто изображался орел на больших пряничных досках (для именинных, свадебных или поминальных пряников) XVIII—XIX вв.¹⁹, в которых можно видеть продолжение традиций XVII в.²⁰, а также в золотом шитье. Распространению этого мотива в вышивке немало содействовали изделия мануфактур XVIII—начала XIX в., а также монастырские и помещичьи мастерские. В крестьянской вышивке мотив двуглавого орла выполнялся разнообразной техникой, включая двусторонний шов. Освоению его содействовала привычка к издавна известному в народном искусстве Восточной Европы, и в частности в русском искусстве, мотиву двуглавой птицы, что отметил еще В. В. Стасов, а затем Л. А. Динцес²¹.

В вышивке орел, как правило, представлен обобщенно. Можно выделить две

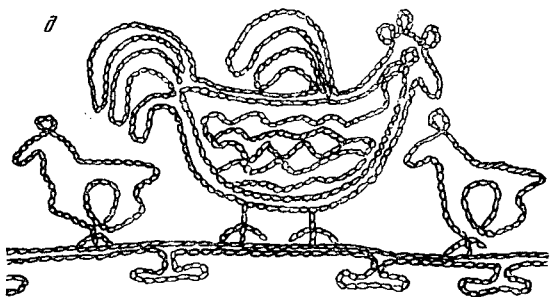
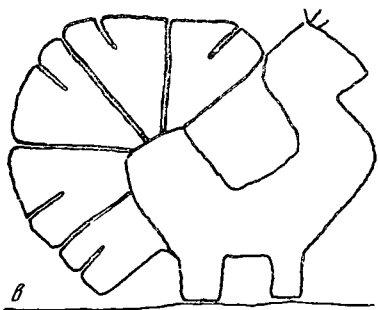
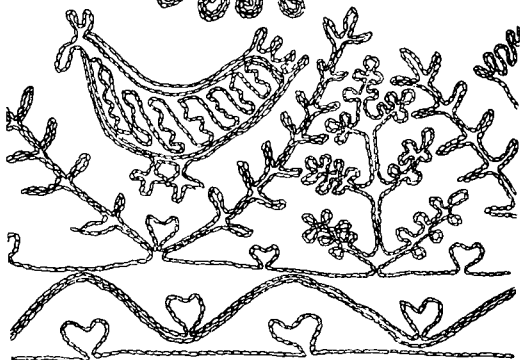
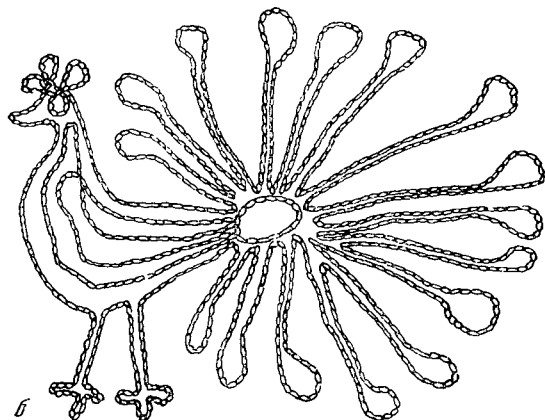
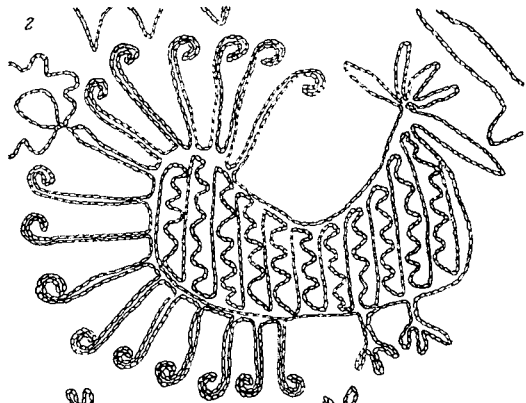
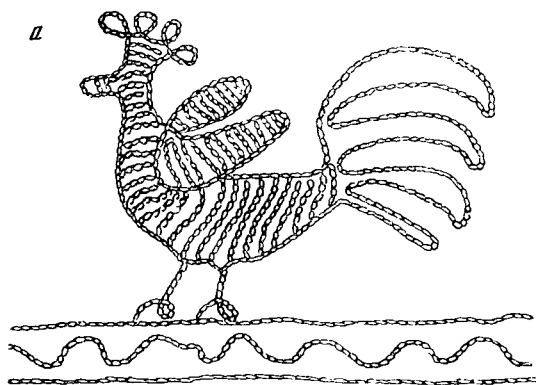


Рис. 23. Мотивы петуха и курицы в вышивке Ярославской и Костромской губерний
 а — на полотенце, Мологский у. (ГМЭ, собр. Н. П. Гринкова в 1923 г.); б — на полотенце из д. Татарка Пошехонский у., вторая половина XIX в. (Рыбинский музей, поступило в 1921 г.);

в — на полотенце, Костромской у., XIX в. (ГМЭ); г — на подоле женской рубашки, Пошехонский у. (Рыбинский музей, поступила в 1929 г.); д — на подоле рубашки, Пошехонский у. Ярославская губ. (Рыбинский музей) (е — вышивка по перевити, остальные талбуром)

основные его разновидности. Орел с распростертыми крыльями, опущенными вниз, чаще без каких-либо атрибутов царской власти, даже без короны, наиболее част в вышивке Псковской, Новгородской, Петербургской, Олонецкой губерний. Он сходен с более ранним изображением двуглавого орла, принятым Иваном III в качестве государственной эмблемы. Распространенность мотива в этой трактовке на северо-западе может быть не случайна: именно Иван III подчинил Новгород Москве и утвердил там ее господство²².

Орлики (как называли этот узор в народе) покрывают рукава олонецких рубах (орлик составляет раппорт узора), новгородские полотенца и олонецкие головные уборы, шитые золотом, и т. д. (рис. 6, а). Типологически более поздними являются изображения орла с крыльями, поднятыми вверх, и с короной и щитом на груди — образец герба, утвержденный в конце XVII в.²³ На щитке изображался московский герб: «сздец» — Георгий на коне, поражающий змея. В вышивке, если изображали щиток, то заполняли его своими излюбленными мотивами: птицей, коньком, человеческой фигуркой и т. п.

Вторая разновидность геральдического орла — орел с поднятыми крыльями — встречалась везде, включая и северо-западные губернии, но в центральных она была основной. Распространению ее, в частности, способствовали изделия русских льняных мануфактур XVIII в., подобные Ярославской мануфактуре²⁴. В вышивке, как и в тканых изделиях, эта хищная птица изображалась с раскрытым клювом, когтистыми лапами, в которых (в наиболее поздних образцах) иногда держала скипетр и державу. Интересно название этого узора в Поморье — *кабацкой орел*, что может указывать на один из путей проникновения его в крестьянскую среду: изображение герба на «царевом» кабаке в XVII в. не было редкостью.

Очень часто мотив геральдического орла в крестьянской вышивке представлен

в окружении растений, птиц, коней, людей. Он включался в орнамент подзоров наряду с другими крупными фигурами: павой, львом, барсом, хотя и не был связан с ними по смыслу. В результате творческой переработки этого мотива вышивальщицы создавали своеобразные узоры растительно-орнитоморфного характера, где крылья у птиц состояли из ветвей, птицы сливались с растениями (рис. 27). Возможно, происходила контаминация изображения геральдического орла с древним образом парноголовой птицы. Слияние узора с другими мотивами (с деревом и пр.) иногда заходило настолько далеко, что узор приобретал неопределенные контуры, зато усиливалась его декоративная сторона, так как выполняли вышивку многоцветным гарусом, заполняя контуры узора разнообразными приемами (гладью, набором и пр.).

Кроме орла, павы, водоплавающих, петухов и кур, в вышивке можно различить парных голубков, сидящих на ветках или летящих среди цветочных узоров золотошвейных и тамбурных вышивок, на строчевых подзорах XVIII—XIX вв. Изображения совы или филина встречаются изредка в строчевой и золотошвейной вышивке.

Основные мотивы животных в вышивке: олень (лось), кони, лев (барс). Олень наиболее характерен для вышивки очелья сорок русского и соседнего карельского населения верхней Волги. Олени (или лоси) расположены по сторонам центральной оси — дерева и подчинены геометрическому строю орнамента. При этом можно выделить несколько разновидностей этого узора: 1) туловище животного построено на ломаных линиях, образующих острый угол внизу и соответственно треугольную выемку на спине, ноги согнуты, на голове — основной признак оленя — рога, несколько закинута назад. Поза животного как бы застывшая (рис. 28, а); 2) сходная с первой, но спина оленя выпрямлена; 3) с прямо-

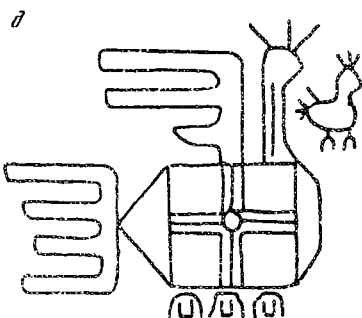
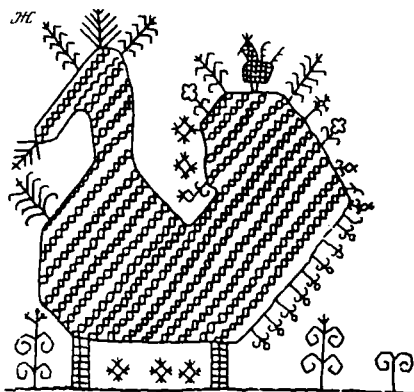
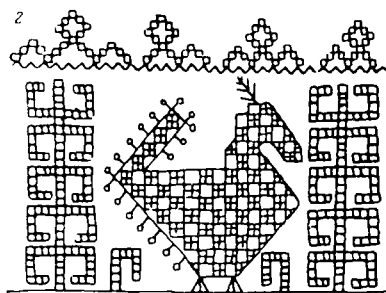
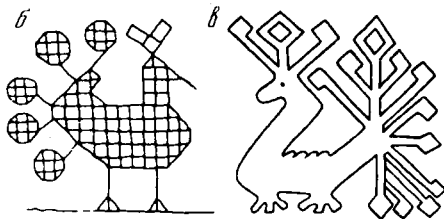
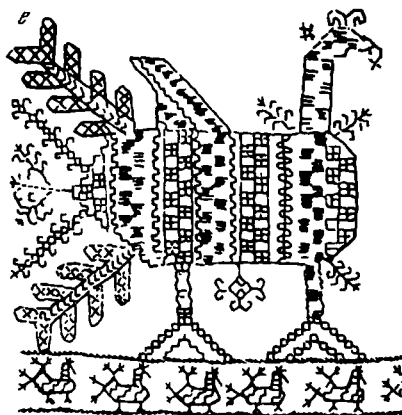
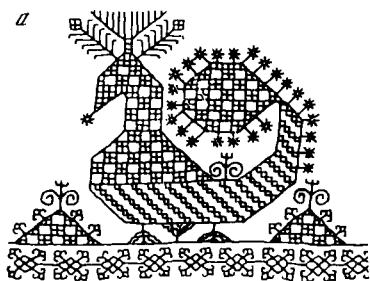
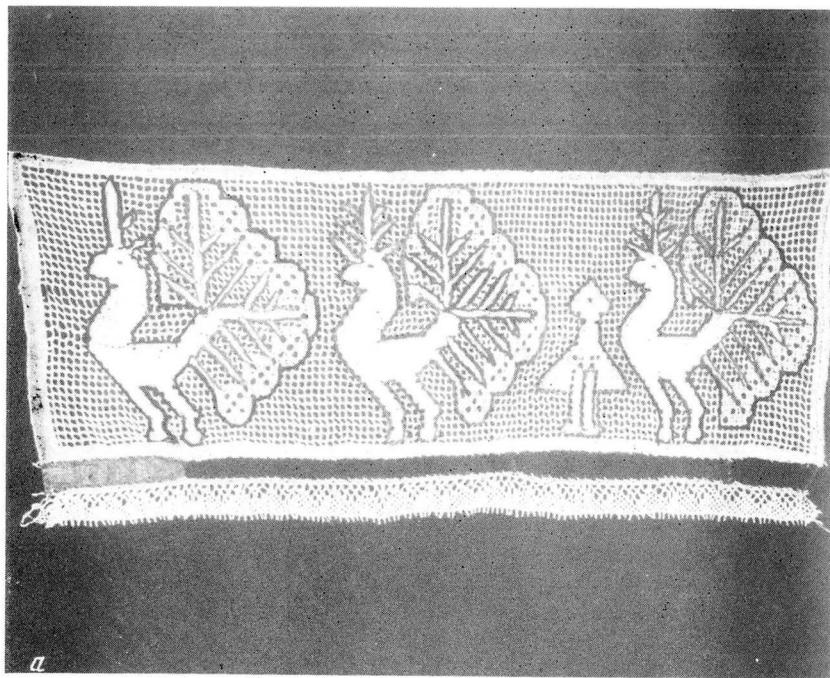
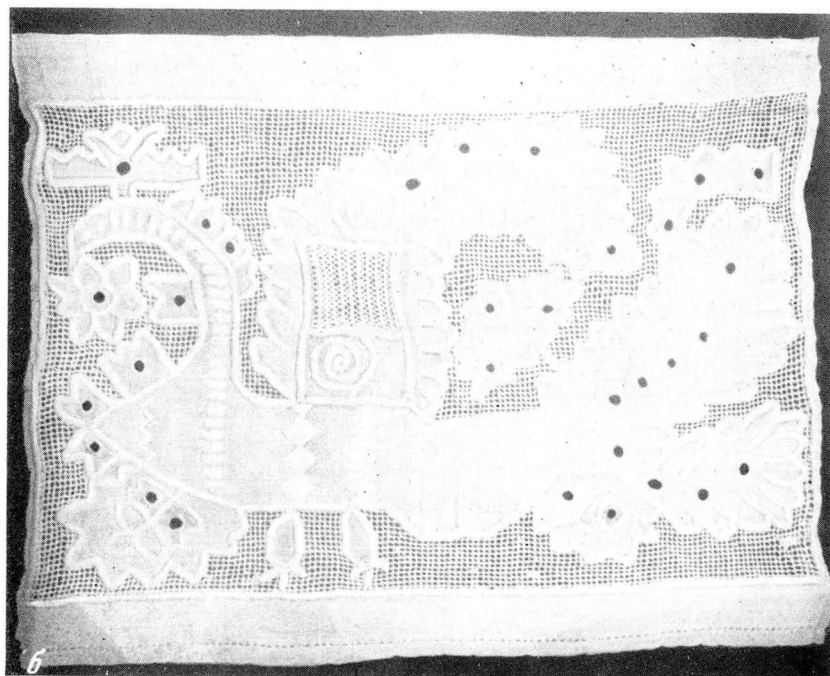


Рис. 24. Разновидности мотива павы в вышивках
 а — узор «уточка» на поднавесе, д. Мелёстово
 Устюженский у., вторая половина XIX в. (ИЭ,
 собр. Г. С. Маслова в 1970 г.); б — на поло-
 тенце, Гдовский у. XIX в. (ИЭ, собр. Н. И. Лебе-
 дева в 1964 г.); в, д — на полотенцах, с. Пожарье
 Бежецкий у. Тверская губ. (ИЭ, собр. Г. С. Мас-
 лова в 1945 г.) (в — узор петуны); е — на подоле
 женской рубахи, Олонецкая губ. (ГМЭ, собр.
 И. Я. Вилибина в 1904 г.); ж — на полотенце,
 Тихвинский у. Новгородская губ. (ГМЭ, собр.
 Е. А. Ляцкого в 1902 г.); з — на полотенце, д. Фе-
 доровское Тверской у. (ГМЭ, собр. Д. Т. Яно-
 вич в 1907 г.)



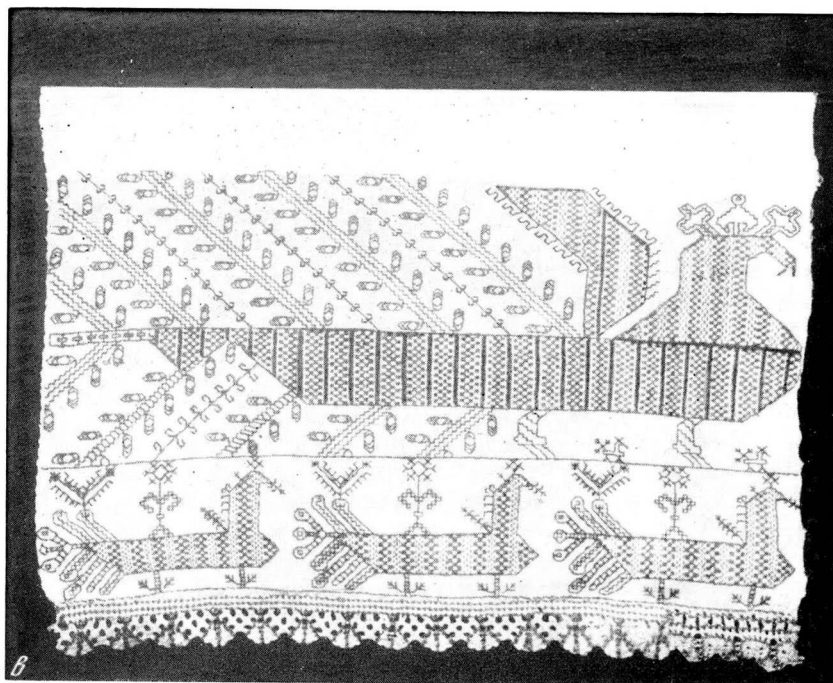
*Рис. 25. Пава в узорах
полотенцу*

*а — Костромская губ.,
(Костромской музей);*

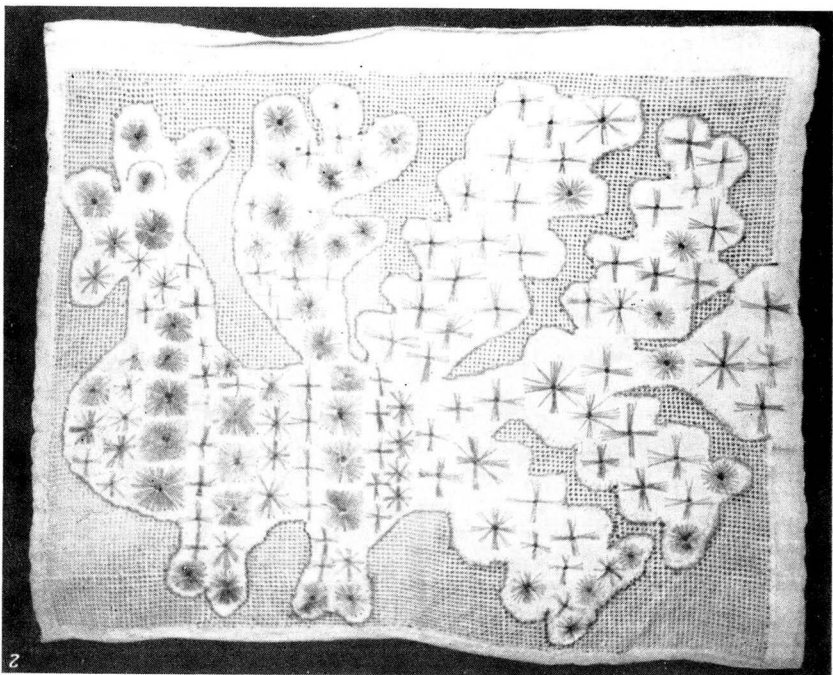


*б — Повенецкий у. Оло-
нецкая губ. (ГМЭ,
поступило от В. И.
Срезневского в 1905 г.);*

в — Кологривский у
Костромская губ. (ГМЭ,
собр. Н. Н. Виноградов
в 1905 г.);



г — Московская губ.
(ГМЭ, собр. Н. Л. Ша-
бельская)



угольным туловищем и прямыми, лишь на концах загнутыми ногами и с одним рогом. Нередко олень вписан в ромбическую сетку, составленную из геометризованных деревьев, соединенных друг с другом (рис. 28, б).

Узор из оленей в Весьегонском у. назывался *безголовый конь*. Геометризованный, заключенный в ромб, олень именовался также *богатка в конек* или *богатка* (возможно, потому, что, являясь центральной частью узора, он нередко покрывался золотой или серебряной нитью, а остальная часть вышивалась шерстью, косым стежком) (рис. 29, а; см. с. 28—29).

Дальнейшая геометризация оленя привела к мотиву какого-то другого четвероного животного, чаще всего вписанного в ромб или расположенного по бокам центральной оси или ритмично заполняющего очелье сороки. Одна из разновидностей оленя скорее напоминает лося по широким рогам и широкой нижней губе. В русских вышивках он встречается на полотенцах, исполненный техникой креста (рис. 30, а). Более характерен он для сорок соседних карелов.

В Подвинье и других северных районах трактовка мотива оленя нередко идентична трактовке его в верхневолжских узорах. Но имеются несколько и иные его изображения (рис. 28, д, е, з). Например, в Подвинье отмечен мотив лося, лося-оленихи, выполненный в технике строчки²⁵.

Кроме прямолинейного геометрического узора с оленями, имелись другие его изображения, выполнявшиеся строчкой в мягких контурах. Олени расположены по сторонам цветущего дерева. Рога оленя как бы слились и дапы в виде *елочки* (рис. 31, б). Типологически этот узор не может быть поставлен в один ряд с рассмотренными выше строгими и торжественными образами животных.

Олени в строчевых подзорах наиболее реалистичны. Плавные обрисованные контуры оленя, его рога близки по своему

рисунку к изображениям этих животных в иллюстрациях к рукописям XVI—первой половины XVII в.²⁶

Своеобразна вышивка с изображением оленей, слившихся корпусами, из Новоладожского у. Петербургской губ. (рис. 31, а). По-видимому, здесь сохранился один из древних образов. О его древних истоках могут свидетельствовать и водоплавающие птицы, сросшиеся хвостами, помещенные под оленями. «Всадник» на спине оленей представляет, вероятно, одну из трансформаций дерева или другого растения.

Конь — один из самых популярных зооморфных мотивов русской вышивки в последующих областях, хотя и уступает первое место птице. Облик коня с высокой, гордо изогнутой шеей сходен с изображением пародной глиняной скульптуры — итрупки и древними коньками, найденными в Новгороде²⁷. Один из распространенных мотивов — кони по сторонам дерева, растения. Он встречается на очельях тверских сорок с плотной ковровой многоцветной вышивкой (в ней кони как бы заменили фигуры оленей); иногда на голове коня имеется отросток, возможно рудимент рога (рис. 29, б), и называется узор *большие кони* или *малые кони*. Есть кони в золотошвейных узорах устюженских сорок, а также в двусторонней «красной» вышивке полотенец, подзоров и других предметов во многих северо-западных губерниях.

В сложных композициях кони несут на себе всадников или дерево, растение. В них та же строгость застывших торжественных поз, как и в композициях с оленями. Орнаментальная разработка мотива коня в русской вышивке протекала многообразными путями. Архангелскими выглядят кони, как бы сросшиеся корпусами в одну четырехголовую фигуру с произрастающим в центре деревом. И кони, и столбообразное растение как бы вырублены из дерева. На корпусе коня вырастают веточки, рядом стоит деревце

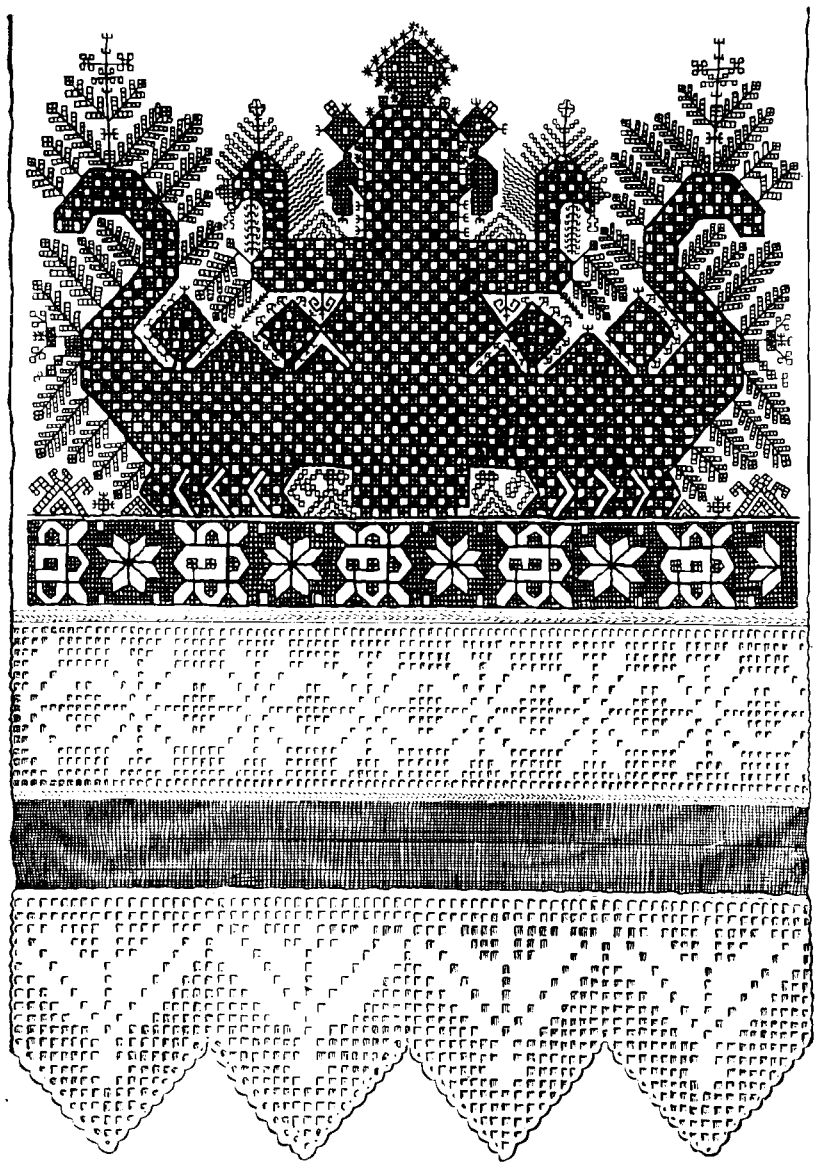


Рис. 26. Узор пава на полотенце д. Почугинское
Устюженский у., XIX в. (ИЭ, собр. Г. С. Маслова
в 1969 г.). Рис. М. М. Сапникова

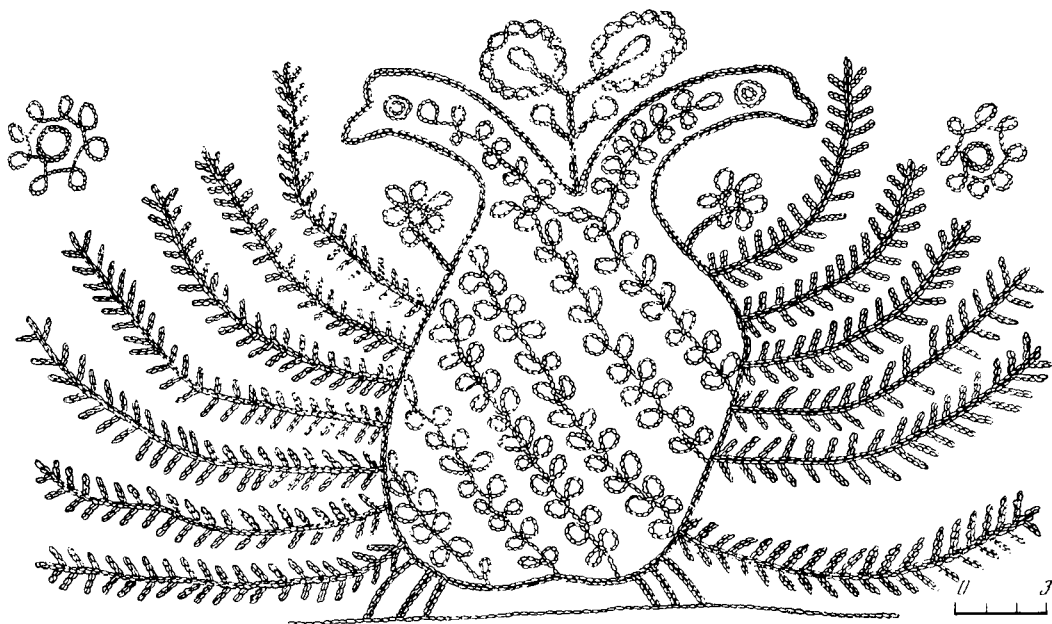


Рис. 27. Мотив двуглавой птицы на полотенце. Бежецкий у. (Собр. Г. С. Маслова в 1929 г., архив автора). Рис. Г. В. Шолоховой

с розеткой-ромбом на вершине. Ромбические фигуры, крестики отмечают коня, под ним помещены птицы. В нижнем бордюре — линия, обозначающая почву, под которой узор из волнистого меандра (рис. 31, в).

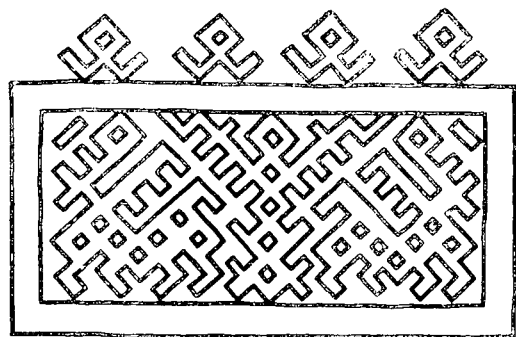
Кони в тверской, петербургской, новгородской вышивке архаического типа строгие, с длинными выгнутыми шеями, часто с высокой гривой (рис. 8, 56). Своеобразна северодвинская вышивка с композицией из коней и дерева (выполненная крестом). Дерево приняло определенные контуры: иногда оно помещено как бы на подставке, с боков отходят по две пары ветвей. Розетки покрывают туловища коней, а птицы заполняют фон узора (рис. 32).

Центральная часть орнамента с конями снизу и сверху обычно окаймлена подузорами — фризами из косых и прямых

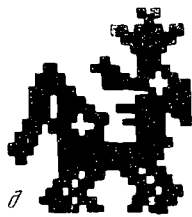
(с ромбическими концами) крестов или других геометрических фигур, а верхняя кайма состоит из геометризованных женских фигурок или деревьев (рис. 32, б). Иногда туловища коней, ноги, хвост массивны; кроме креста, применялась техника тамбура (для обводки контуров). Богатое орнаментальное оформление подузоров придает большую декоративность вышивкам Подвинья. Они являются как бы дальнейшим развитием древних традиций орнамента, которые еще жили в XVIII—начале XIX в.

Во второй половине, особенно к концу XIX в. эти вышивки в Подвинье почти исчезли.

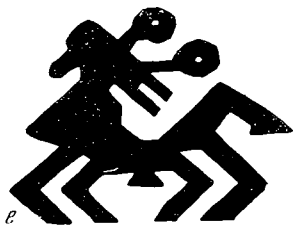
Кроме строгих коней, в вышивке представлены их динамичные фигурки. Таковы коньки со взвившимися хвостами, бегущие друг за другом, на вышивке тверского полотенца (выполненного красной нитью, крестом) или же в строчевой технике с обводкой контуров разноцветной шерстью из разных мест, особенно из Ярославской, Костромской, Нижегород-



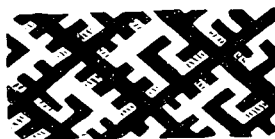
а



д



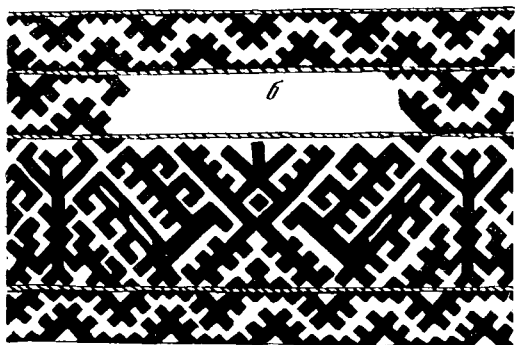
е



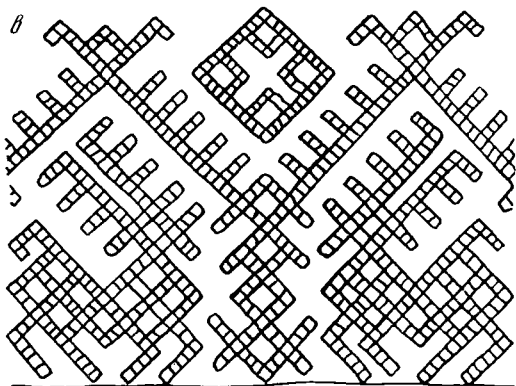
ж



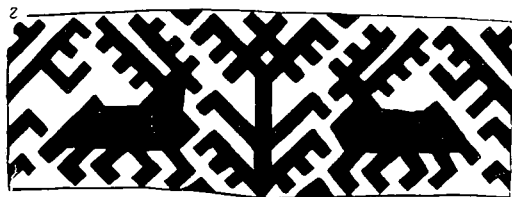
з



б



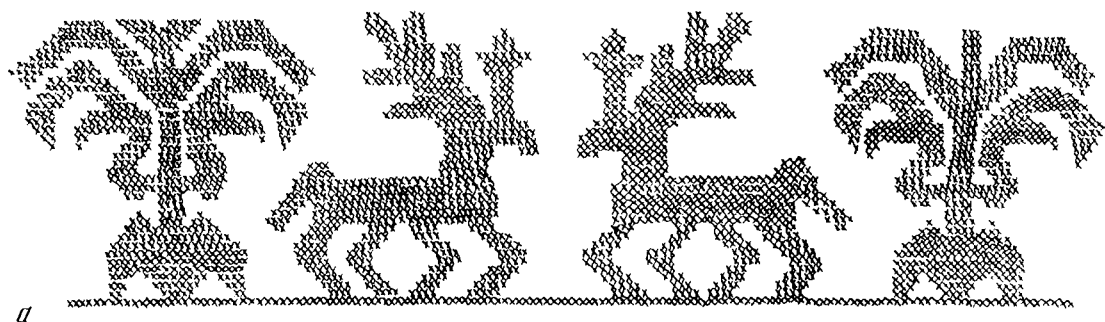
в



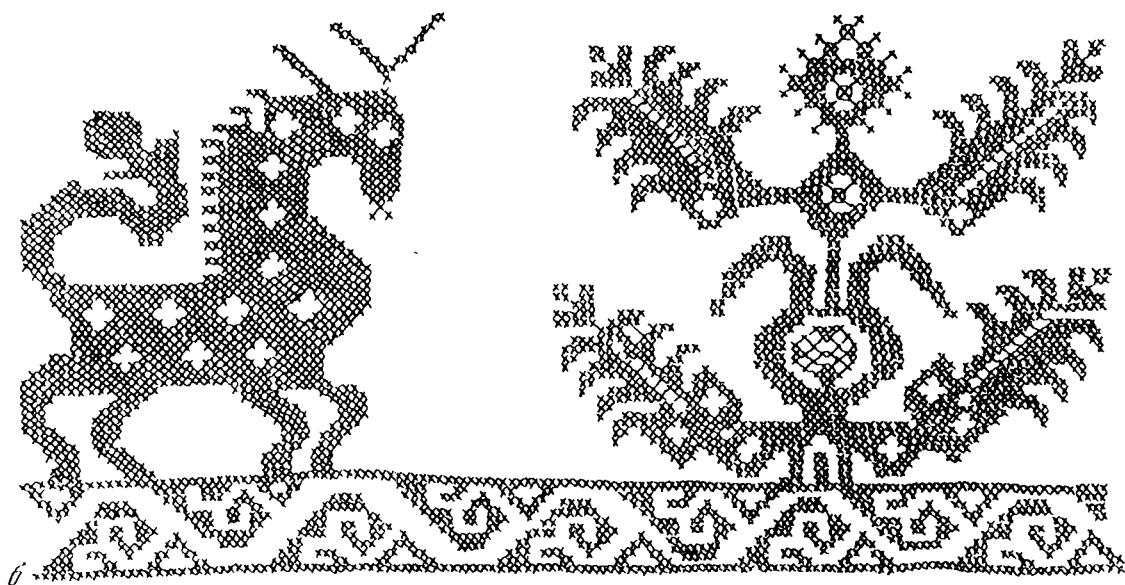
г

Рис. 28. Мотив оленя

а — на ластовке — полке женской рубахи. Узоры безголовый конь и головки, начало XIX в. Весьегонский у. (архив автора); б — на очелье сороки (фрагменты), с. Старый Погост; в — на головном полотенце из приданого невесты, д. Елизарово Шенкурский у. Архангельская губ., 1875 г. (Архангельский музей, собр. Д. И. Морозова в 1960 г.); г — на очелье сороки, с. Городня Тверского у.; д — на переднике, Сольвычегодский у. (ГМЭ, собр. А. К. Антонов в 1909 г.); е, з — на подножных ширинках техника строкою, с. Черевково Сольвычегодский у. (ГМЭ, собр. А. В. Худорожева в 1904 г.). Рис. Г. В. Шолоховой; ж — на очелье сороки-плотушки, д. Глебени Кашиинский у. Тверская губ. (архив автора)



а



б

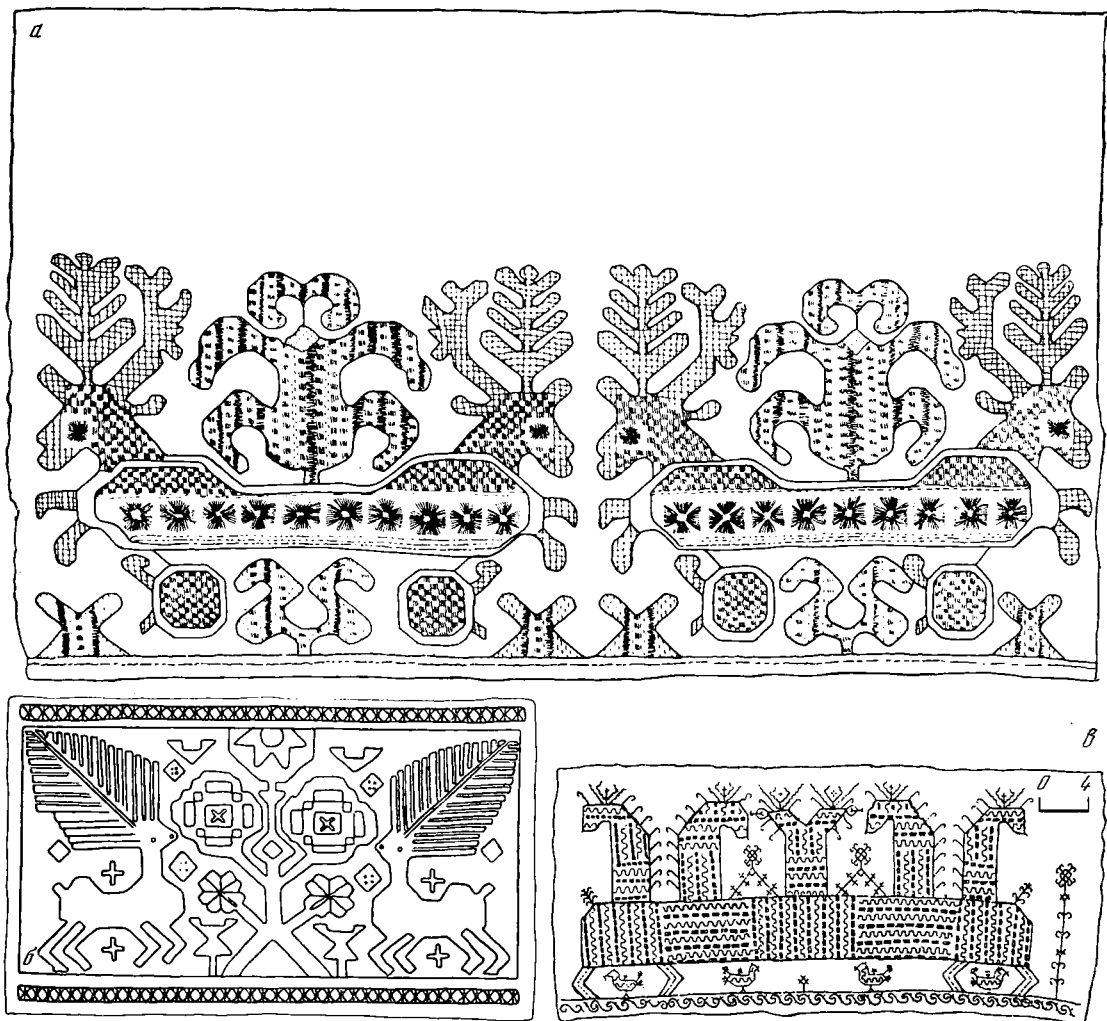
Рис. 30. Фрагменты вышивки с мотивами лося и коня

а — на полотенце, с. Троица Вышневолоцкий у. Тверская губ., XIX в. (архив автора, собр. в 1963 г.); б — на покрывале повозки невесты, д. Костково Вышневолоцкий у., 70-е годы XIX в. (Архив автора, собр. в 1963 г. Рис. Г. В. Шологовой)

ской губерний (рис. 33). Коньки с роскошной гривой (отчего голова кажется увеличенной) помещены по обе стороны

куста, иногда с затейливыми завитками. В отдельных случаях на конях изображено седло, а нередко на них, или рядом, или в центре помещены человеческие фигуры, по масштабу не соответствующие коням и поэтому не воспринимаемые как главные фигуры композиции.

При изменении образа коня, придания ему более живой позы нередко сохранялась трехчастность построения узора, кони покрывались традиционными геометрическими узорами, как, например, на соль-



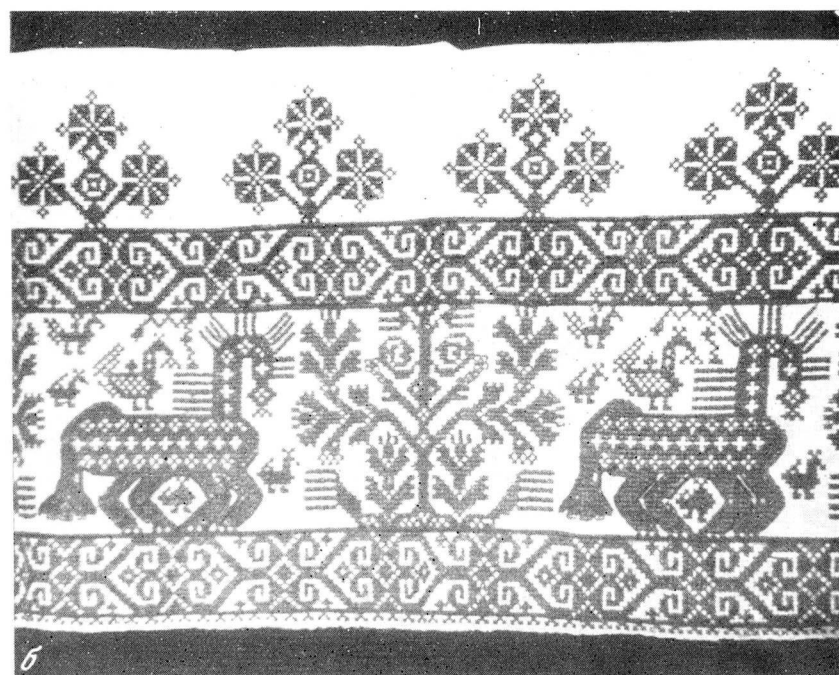
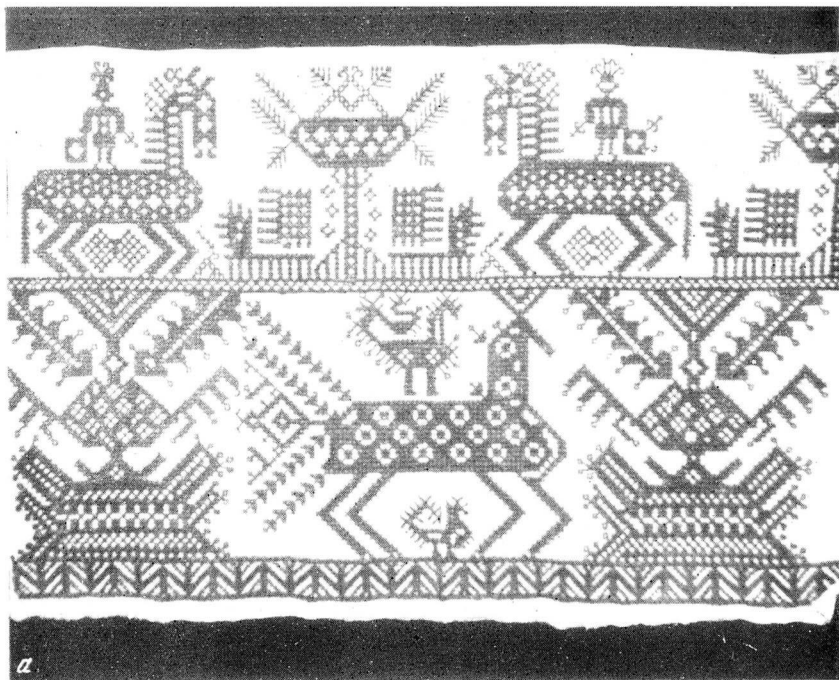
вычегодской вышивке (рис. 2, в), где кони более сходны с лошадами бытовых сюжетов северодвинской росписи, чем с образами древнего извода.

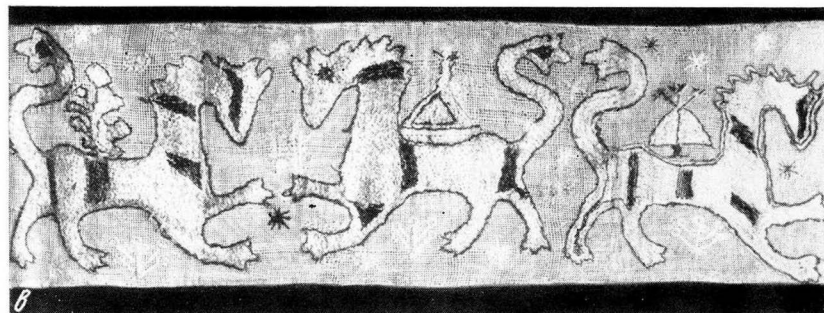
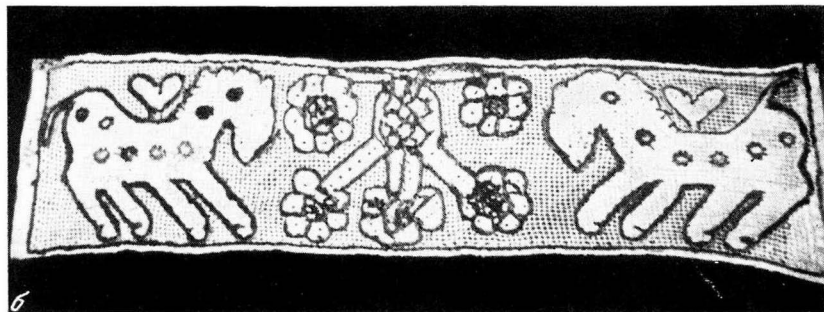
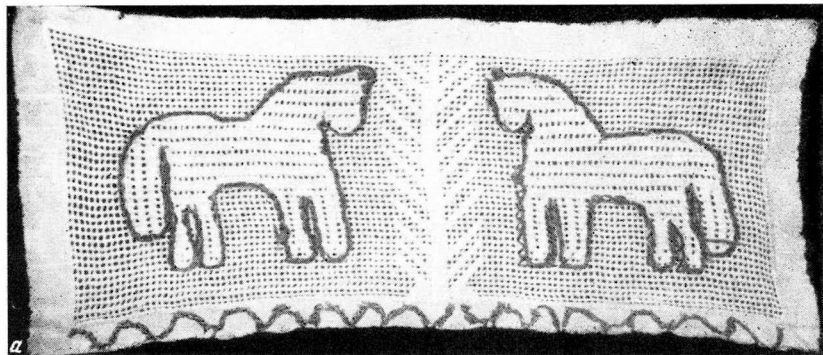
Большая динамичность придана коням на одной из ярославских вышивок из с. Курба (рис. 33, в). Узор, выполненный шелком (гладью), состоит из трех коней в разных поворотах.

Композиция не совсем обычна для крестьянской вышивки. Возможно, она выполнена не без влияния вышиваль-

Рис. 31. Олень и конь в вышивке полотенца
 а — Новолодожский у. (выполнено двусторонним швом, набором и гладью) (ГМЭ, собр. П. И. Ренников в 1971 г.); б — Сольвычегодский у. (выполнено строкою) (ГМЭ, собр. А. В. Худорожева в 1905 г.); в — Ветлужский у. (выполнено двусторонним швом) (ГМЭ, собр. П. П. Виноградов в 1905 г. Рис. Г. В. Шолоховой)

ных мастерских, существовавших в с. Курба и рядом в сельце Крюково (в конце XIX—начале XX в.).

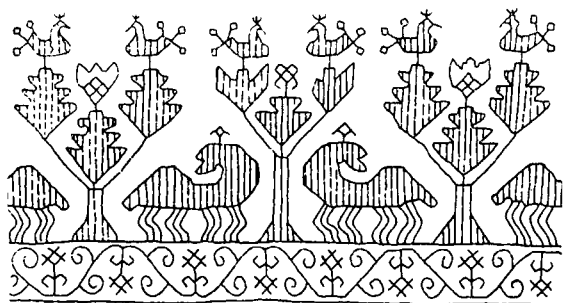




←

Рис. 32. Северодвинские вышивки
 а — полотенца, Шенкурский у. (ГМЭ, собр. П. Г. Богатырев в 1902 г.); б — кайма простыни, Сольвычегодский у. (ГМЭ, собр. А. И. Антонов в 1909 г. Фото В. П. Агафонова)

Рис. 33. Мотивы коней в вышивке Поволжья
 а — д. Михалево Кинешемский у. Костромская губ. (ГМЭ, дар Г. П. Клеменца в 1903 г.); б — Арзамасский у. Нижегородская губ. (ГМЭ, поступила от крестьянина Я. Вавилова в 1904 г.); в — с. Курба Ярославский у. (ГМЭ, поступила от К. Д. Долматова в 1902 г.)



а з

Рис. 34. Узор оборотни на подоле женской рубахи, Кирилловский у., Череповецкий музей, 1843 г. (Собр. К. К. Морозов и К. М. Бухарина в 1937 г. Рис. Г. В. Шолоховой)

Рис. 35. Мотив коня на полотенце. Тотемский у. (НИИХП, собр. А. Алексеев и И. Новикова в 50—60-е годы XX в.)

Изменения в сторону реалистической трактовки образа коня наблюдаются как в вышивках деревенского и городского ремесла, особенно с бытовыми сюжетами, так и в традиционных крестьянских вышивках. В узоре тарногского²⁸ полотенца (Тотемский у.) конь дан не как абстрактный образ, а в движении, в упряжке, как бы наполненный плотью и кровью. Всадник на коне выглядит как его дополнение. Основное внимание вышивальщицы и зрителя сосредоточено на образе коня (рис. 35).

Коньки на одном полотенце из Кинешемского у. Костромской губ. предельно просты, несколько наивны, вполне реалистичны, хотя и напоминают игрушечных деревянных коньков. Здесь нет ни птиц, ни веточек, ни розеток, но сохраняется трехчастность построения — расположение по сторонам дерева (рис. 33, а).

Особенность некоторых изображений коней — поворот головы назад. Русские (в Весьегонском у.) называют этот узор *оборотни*. Он встречается в Тверской, Новгородской, Петербургской губерниях (рис. 34). Интересно, что этот мотив имеется на шитом жемчугом и золотом оплечье фелони середины XVI в.²⁹ Можно полагать, что это один из мотивов феодального искусства. Через монастырское шитье он попал в крестьянскую среду, будучи близким ей по своей композиции и орнаменту. Сельское население, восприняв его, придало ему свои особенности

в технике, расцветке, орнаментальном обрамлении.

Конь очень часто изображался в вышивке с бытовыми сюжетами, особенно в строчевых подзорах и полотенцах. Это конь со всадником (отличным от образа архаического извода) или же конь, везущий карету, возок, сани. Как сюжет, так и реалистическая манера изображения перекликаются с подобными же мотивами северодвинской росписи по дереву.

Если развитие образа конька в вышивке в течение XVIII—XIX вв. шло в направлении приближения его к реальной действительности, то это была только одна сторона процесса. Другой путь разработки образа коня шел по линии его трансформации как сказочного, фантастического существа. В вышивке есть крылатый конь, конь-птица, конь-лев и т. д.

Распространение коня в искусстве северной полосы Восточной Европы связано со скотоводством, которое, как считают, развилось в IV—V вв. не без влияния пришлых обитателей южных степных пространств³⁰. Сложение культа коня в Прикамье и отражение его в искусстве археологи обнаружили еще у племен ананьинской, а затем пъяборской культуры³¹. Представлен конь и в славянских древностях X—XIII вв., главным образом в металлических подвесках, височных кольцах, где уже имеется мотив парноголового конька и трехчастная композиция по сторонам центральной оси³². Хозяйст-



венная роль коня у славян, возросшая с развитием пашенного земледелия, и сопутствующий этому аграрный культ определили на многие века широкое отображение коня в русском народном искусстве: в вышивке, резьбе, росписи, скульптуре, устном поэтическом творчестве.

Лев или барс — животные южного происхождения — глубоко вошли в круг образов народного искусства, в частности в вышивку северных и других областей. Лев (*лёв-звирь*) и барс в вышивке мало различаются, главным образом по наличию или отсутствию гривы. Нередко эти

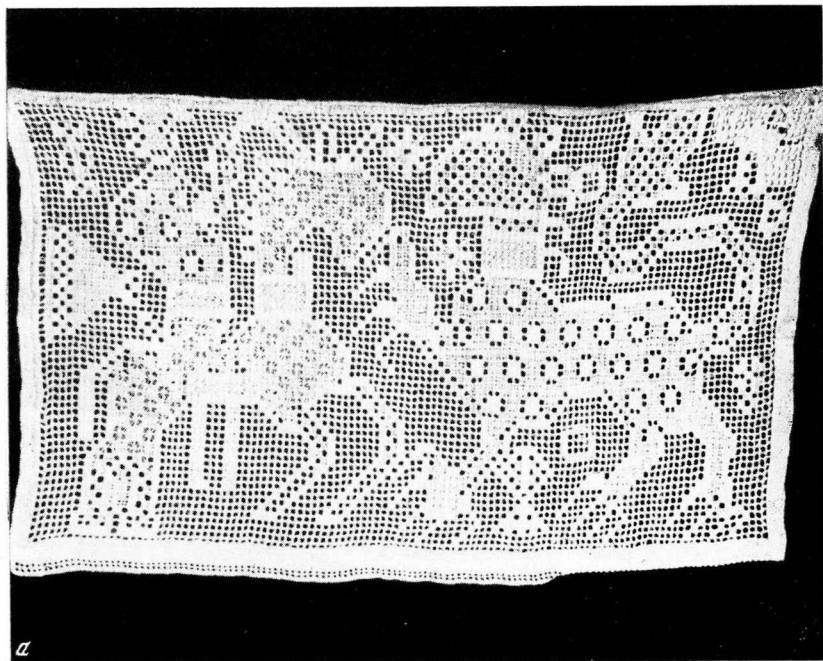
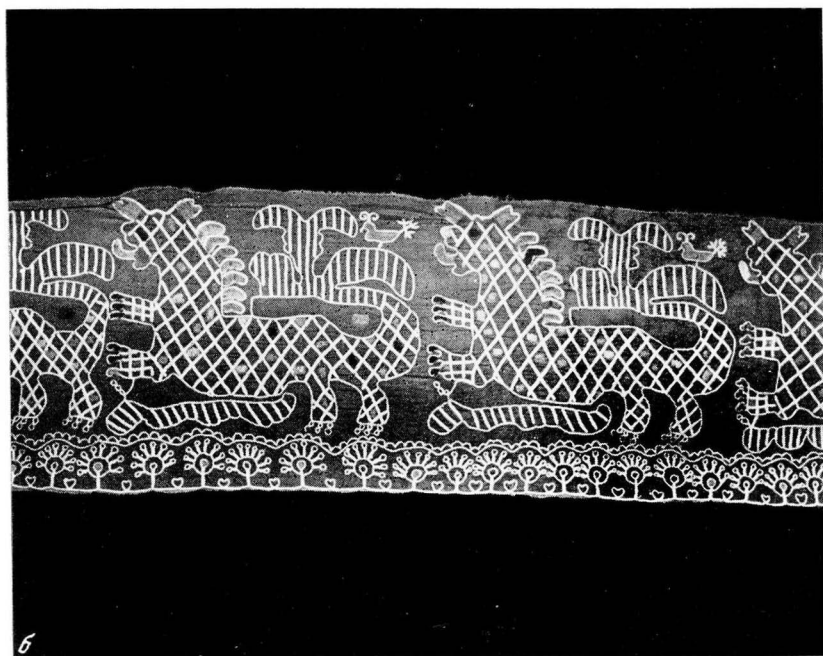
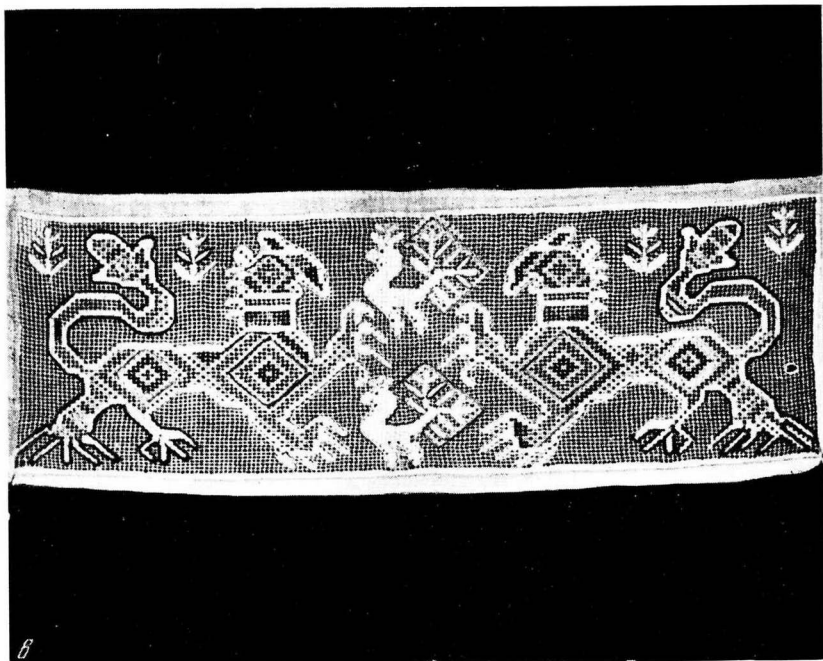


Рис. 36. Мотив льва
(барса)

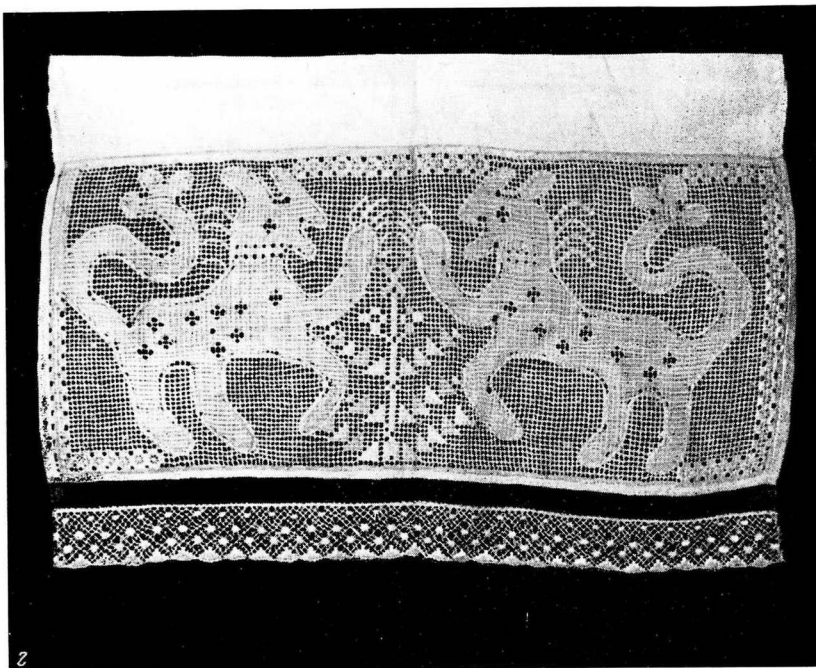
а, в — на костромских
полотенцах (Костром-
ской музей);



б — на подзоре (вышит
тамбуром, бумажной
нитью; гладью — шер-
стью по кумачу), Карго-
польский у. (ЗГИХМЗ);



г — на полотенце, Рыбинский у. Ярославская губ. (МАЭ, передано П. И. Гундобиным в 1865 г. Фото Ю. А. Аргиропуло)



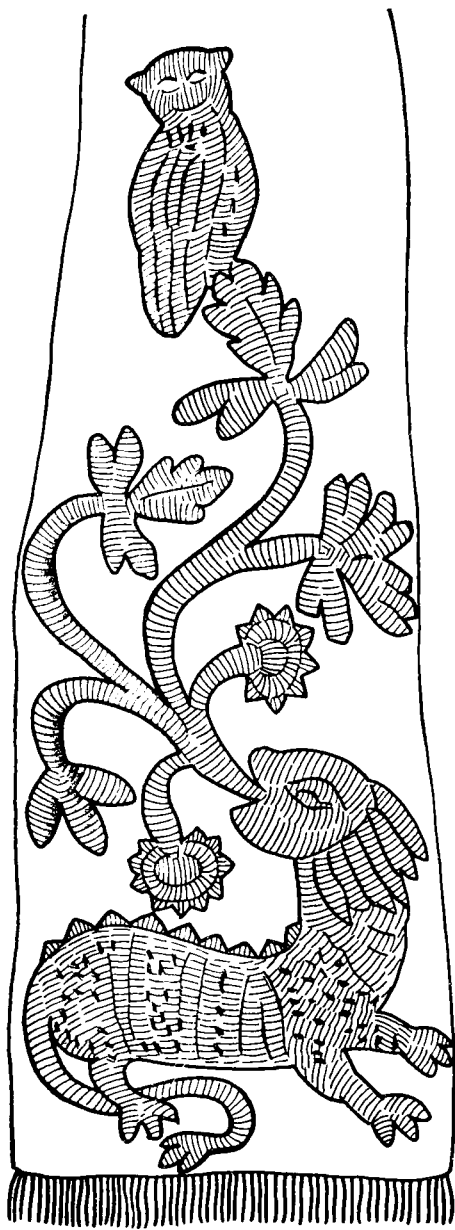


Рис. 37. Золотое шитье на ленте девичьей повязки, Сольвычегодский у. (Музей Великого Устюга. Рис. П. А. Юсова)

хищники, которых русские крестьяне не видели, осмыслились ими как «медведи» (Костромская, Калужская губернии). Источники, откуда черпались эти образы, многообразны: о льве и барсе рассказывается в средневековой литературе, они изображались на сасанидских, византийских, а затем итальянских тканях, привозившихся на Русь; как символы мощи и власти они часто входили в феодальную геральдику, изображены в белокаменной резьбе Владимиро-Суздальских храмов. Широко представлены львы в резьбе русского крестьянского жилища Поволжья и в северной росписи XVIII—XIX вв.

В вышивке львы (барсы) чаще всего расположены по сторонам серединной части узора — дерева, или лев и дерево в качестве раппорта узора составляют фриз. Лев в русской вышивке воспринял многие особенности, присущие коню: туловище хищника делалось узорным (как у коня) — отмечалось розетками, крестиками, ромбиками, квадратами. Нередко его сопровождали птицы, вокруг произрастали растения, веточки. Подчеркивались особенности льва (барса): когтистые лапы, раскрытая пасть (из которой нередко высунут язык) и взвившийся процветший хвост (рис. 36, б, г).

Выделяются две основные разновидности мотива льва (барса):

1. Львы (барсы) в геральдической композиции по сторонам дерева изображаются в профиль, как бы застывшими, с грозно поднятой когтистой лапой. Этот мотив чаще всего выполнялся в строчевой технике (Верхнее Поволжье), крестом (Подвинье), в цветной перевити (Калужская, Тульская губернии) (рис. 36, в). Центральная часть узора иногда менялась, но львы (барсы) представлены постоянно, хотя и они не оставались неизменными. Эту разновидность мотива можно назвать северо-восточной — по преобладанию ее в Ярославской, Костромской, Вологодской областях (по известной шире).

2. Северо-западная разновидность изображения львов преобладала в Новгородской, Петербургской, Олонецкой губерниях, хотя можно встретить здесь и первую. Отличие мотива северо-западной разновидности заключается в изображении фигуры льва (барса) скачущей: животное опирается на задние ноги, а обе передние подняты. Лев как бы попирает кого-то: змею (которая иногда ясно видна в узоре) или другое животное, представленное схематично, а порой совсем исчезающее из узора (рис. 36, б).

По-видимому, эти две разновидности восходят к разным прототипам: первая — к геральдическому мотиву, вторая — к сцене борьбы, своеобразно измененной. Ориентальный мотив борьбы животных на русской почве потерял свою остроту и реальность и в конце концов исчез. Сохранилась лишь поза скачущего льва (барса). Более того, иногда содержание узора коренным образом менялось и представляло одну из любимых тем народного искусства — животное с детенышем. Подобно мотиву *пава с павёнком* рождается мотив *лев с львёнком* — под фигурой скачущего льва помещали фигурку львенка.

В одной из костромских вышивок создана своеобразная композиция на сюжет борьбы человека со львом. В ней соединены лев с поднятой лапой (изображение, взятое из геральдической композиции) и традиционная фигура всадника (в характерной для костромской вышивки трактовке). Таким образом, возник новый сюжет, в котором всадник и лев, объединенные вышивальщицей в двухчастную композицию, как бы противостоят друг другу (рис. 36, а).

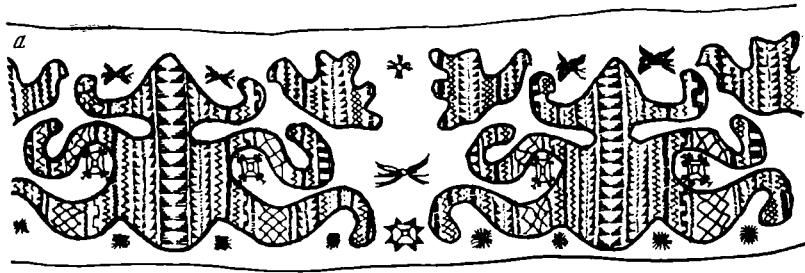
Нередко образы льва или барса теряли черты хищников, изображались спокойно стоящими у дерева, приобретая мягкие плавные контуры (рис. 36, г). В строчевой вышивке подзоров встречается лев, стоящий на задних лапах, голова его повернута назад; чаще всего этот мотив бывает в композиции с единорогом (по сто-

ропам дерева). Изредка изображается лев лежащим. Например, на одной сольвычегодской девичьей повязке, вышитой золотой нитью, лев держит цветущую ветвь, на вершине которой сидит сова (рис. 37). Они как бы олицетворяют силу и мудрость. Лев с человеческой личиной, повернутой *en face*, крайне редок. Автору известно полотенце с этим мотивом, выполненным по кумачу разноцветными нитками тамбуром из Шенкурского у. Архангельской губ.: два таких льва расположены по сторонам круга (ГМЭ, № 559-1).

Мотив льва (барса) нередко сопровождался орнаментальным окаймлением: подзорами из зооморфных мотивов (как в олонцкой вышивке) или пышными растительными узорами, как в северо-двинской вышивке, на подзорах, передниках, подолах женских рубах и т. д. Соединение льва с конем, с хищной птицей привело к созданию полиморфных образов (см. ниже).

Некоторые элементы орнамента в вышивке можно связывать с изображениями змеи и лягушки. Змея представлена в упомянутых выше композициях со львом (барсом) (рис. 36, б). Змеевидный орнамент, напоминающий рисунок карельских сорок, — *мадокирья* — змеиный узор встречается в сольвычегодской вышивке головных уборов (рис. 18, л). Иногда антропоморфная фигура — элемент композиции с лебедями или без них — сливалась со змеевидным орнаментом. В олонцкой вышивке ноги женской фигуры как бы переходят в змеевидные отрезки (см. ниже). Известные параллели мотиву змеи имеются в других видах творчества. Полосатые куршинские поневы (Рязанская губ.) назывались *поньками шо жмеями*³³. Мотив змеи хорошо выражен на одной из грязовецких прялок³⁴.

Таким образом, «змеиный» мотив в русском народном искусстве, и в частности в орнаменте русской вышивки, вряд ли является случайным, хотя он выражен не так явственно, как, например, в узорах украинских рушников.



Что касается мотива лягушки (не как названия геометрического узора, известного в ряде областей, а как изображения, близкого к облику лягушки), то его часто встречаем в северодвинской золотошвейной вышивке. Животное представлено настолько схематично, что определить его затруднительно, но в какой-то мере оно напоминает лягушку (рис. 18, а, з, и). Подобное изображение животного, сходного с лягушкой, видим в орнаменте на бересте обских угров³⁵, хотя, конечно, нельзя говорить о тождестве. Лягушкообразные антропоморфные изображения рассматриваются ниже — в узорах с антропоморфными персонажами (рис. 38).

Зооморфные мотивы, связанные с хозяйственной жизнью крестьян, в жанровой сюжетике строчевых подзоров, в тамбурной вышивке позднего времени (второй половины XIX—начала XX в.) более разнообразны. Здесь имеются изображения собаки, овцы, а также медведя. Мотив собаки встречается и в технике двустороннего шва (рис. 39). Мир животных в бытовых сюжетах имеет свои особенности и значительно отличается от зооморфных мотивов древнего извода. Если в узо-

рах вышивки древнего типа олень (лось), конь, птица трактовались чаще всего в прямолинейно-геометрическом стиле, то в жанровых вышивках те же животные изображались в более реалистической манере, хотя и обобщенно.

Состав животных в бытовых сюжетах строчевых подзоров значительно расширен, и помимо тех, которые окружали крестьянина, часто встречались представители животного мира южных экзотических стран: тигр, слон, верблюд, пугай и пр. Здесь можно найти и изображения рыбы: то плывущей в волнах, то заключенной в бассейн, то в качестве одной из фигур, заполняющей фон сюжетного узора.

К терратологическим мотивам в русской вышивке относятся изображения фантастических существ, в которых соединены черты разных животных или животного и человека. Многие из них являются сказочными. Контаминация разных животных в одном изображении — весьма древняя черта славянского и дославянского искусства Восточной Европы. Примером могут служить зверь на бронзовой подвеске XI—XIII вв. из Новгородской земли³⁶, коньковые подвески с гусяними

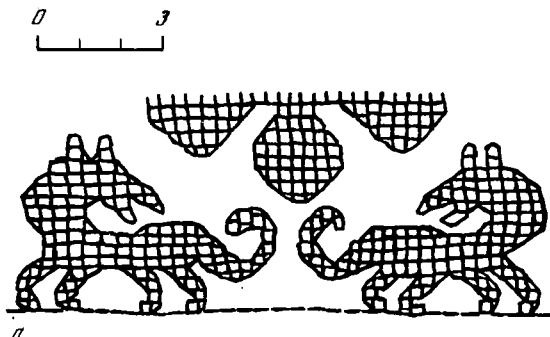


Рис. 39. Фрагменты узоров на краях простынь из северных губерний. Хранятся в МНИ (а) и ГИМ (б). Рис. Г. В. Шолоховой

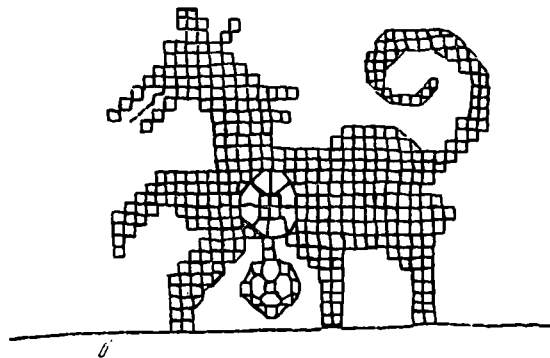


Рис. 38. Образцы вышивок

а — простыни (тамбуром и набором), Новоладожский у. (ГМЭ, собр. Н. И. Репников в 1912 г.); б — полотенца (односторонней гладью красной хлопчатобумажной нитью по холсту), Новгородская губ. (ГМЭ) (Рис. Г. В. Шолоховой)

лапками, представляющие соединение черт коня с птицей, которые были характерны для лесной полосы России. Фантастические образы животных находим в разных видах искусства средневековой Руси. Характерны они для рукописей XIII—XIV вв. Ф. И. Буслаев отметил как особенность этого орнамента — «оригинальную чудовищность»³⁷.

Эта же черта совмещения разных зооморфных мотивов, а иногда и антропоморфных в одном изображении присуща и народной вышивке XVIII—XX вв.

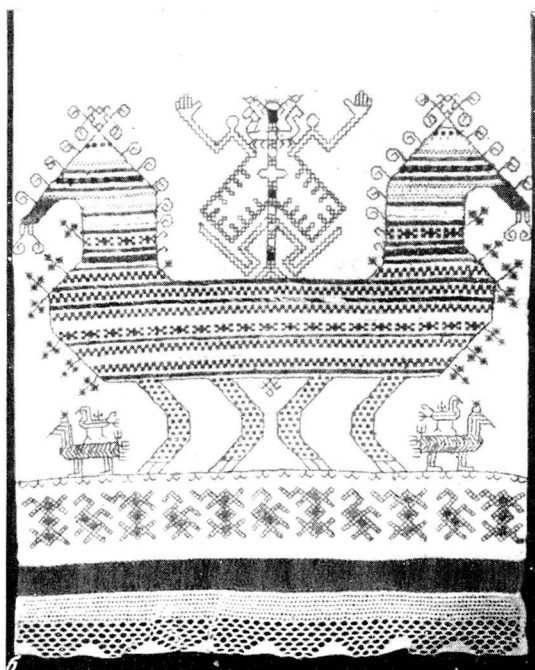
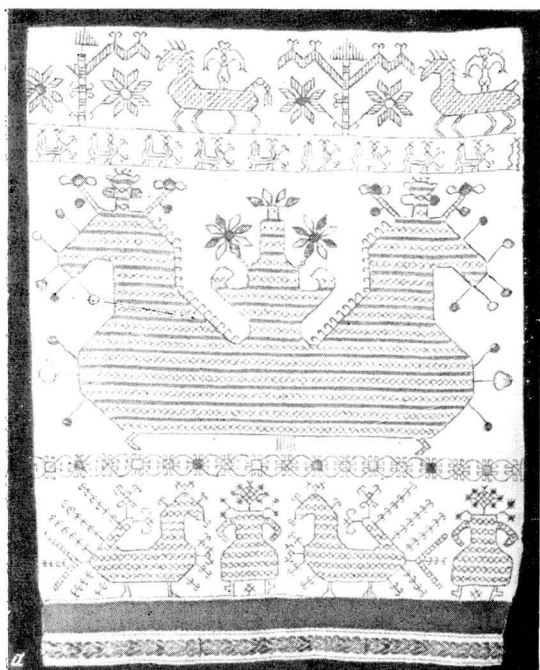
Крестьянская домашняя вышивка полна изображений чудовищ, сочетающих черты разных существ, окружавших крестьянина, или ставших близкими ему образов: птица-конь, конь-хищник, конь-олень, конь-лев и т. д. (рис. 40, 41). Что касается известных на широкой территории стран Востока и Запада изображений льва с человеческим ликом, единорога, кентавра, которые наполняли средневеко-

вое русское искусство и продолжали жить вплоть до конца XIX—начала XX в. в разных видах народного творчества (особенно в резьбе и росписи), то в вышивке, в частности в крестьянской домашней, они отражены относительно слабо.

Как упоминалось выше, конская ладьеобразная фигура как бы сливалась с птичьей «ладьей» в узорах полотенец и на северодвинских головных уборах. Иногда павы приобретали лошадиные морды, а кони имели павлиний хвост и хохолок павлина. Нередко птице со всадником придавались черты копя: четыре ноги и опущенный вниз хвост (рис. 42, б). Оригинален узор, на котором представлена вереница плывущих птиц с хохлом павы, со всадниками на спинах.

В некоторых вышивках Подвинья кони имели хищный вид: поднятая когтистая лапа, процветший хвост, как у льва (барса), а хохолок, как у павы (рис. 41, б). Птицы изображались с четырьмя когтистыми лапами, из которых одна поднята, как у льва; они также становились хищными, более грозными, как бы стерегущими, охраняющими.

Конь с чертами льва (барса) хорошо выражен в ярославской строчевой вышивке (рис. 40, в). «Лев» на полотенце (конца XIX в. из д. Слободка Ярославского у.) получился из слияния этих животных: высокая изогнутая шея с гривой, морда напоминает коня, а процветший





5



6

хвост, динамическая поза — льва (барса). Однако это не хищник, а, скорее, конь, о котором сказано в песне:

Шею ту несет высоко гоголем,
Гриву ту несет широко полымем,
Уши те несет воску ярого свечей,
Хвост ат несет, путь-дороженьку метет³⁸.

В вышивке находим изображения крылатого коня. На одном тверском полотенце (90-х годов XIX в.) конь — поэтический, сказочный образ: он представлен с высоко изогнутой шеей, с хвостом и хохлом птицы и вторым взвившимся вверх хвостом, напоминающим крыло. Конь отмечен звездами, розетками и завитками то ли перьев, то ли растений. Узор выполнен в белой строчке, а сверху и снизу по невыдернутому холсту расположены ряды птиц, сделанные двусторонним швом красной нитью, и полосы кумача (рис. 40, в). Такое сочетание строчевой техники с двусторонним швом характерно для вышивки Тверской губ. и прилегающей к ней части Новгородчины.

Единорог — конь с рогом на лбу — наряду со львом и орлом встречается главным образом в узорах строчевых подзоров. Его представляли скачущим или

←

Рис. 40. Полиморфные образы в вышивке полотенца

а — Олонецкая губ. (ГМЭ); б — Каргопольский у. (ЗГИХМЗ. Фото Ю. А. Аргиропуло); в — 90-е годы XIX в., д. Додино Новоаторжский у. Тверская губ. (ЗГИХМЗ, собр. Л. Э. Колмыкова в 1963 г. Фото А. А. Линденберга); г — узор лев, 90-е годы XIX в., д. Слободка Ярославский у. (ИЭ, собр. Г. С. Маслова 1971 г.)

Рис. 41. Полиморфные образы в вышивке

а — птицы Сирин и Алконост на полотенце, д. Сельцо Костромской у. Фото В. И. Агафонова; б — на подоле женской рубахи, д. Павлоцкая Нижнетотемская вол. Сольвычегодский у. (музей Великого Устюга). Фото А. А. Линденберга

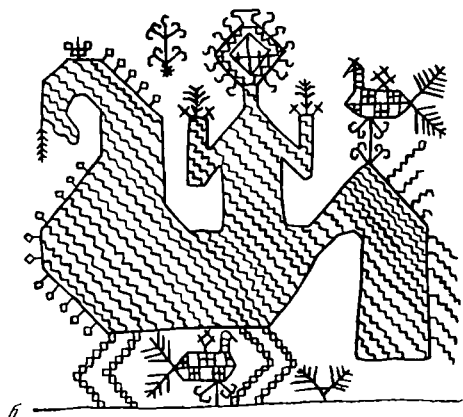
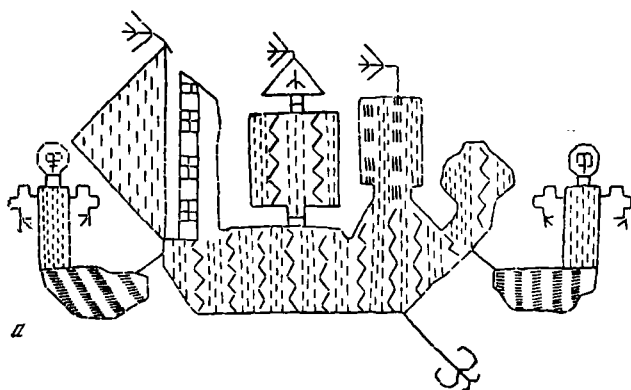
стоящим в вертикальном положении, поднявшимся на задние ноги, как бы готовым пронзить кого-то своим рогом. В средневековой рукописи «Физиологе» имеются о нем сведения и изображения (относящиеся к XV в.)³⁹. Как и лев, единорог связан с геральдикой. Его изображали в орнаменте старопечатных книг. С XVII в. лев и единорожец входили в рисунок фирменного знака Московского Печатного двора. По легенде, единорог был наделен особой силой, способной поражать злых людей и еретиков⁴⁰.

Грифон, в котором слились черты льва и орла (он имеет туловище льва с четырьмя когтистыми лапами, орлиный клюв, поднятое крыло), дракон в русской народной вышивке встречаются нечасто.

Мотив *сенмурва* — полусобаки, полуптицы, а иногда совмещавший в себе признаки еще и других животных, Л. А. Динцес обнаружил на полотенце из с. Старое Рахино (Крестецкий у.). Он выполнен тамбуром по холсту. Образ сенмурва широко представлен в искусстве Востока, особенно Ирана эпохи Сасанидов. В рахинской вышивке этот мотив своеобразно переработан выпивальщицей: растительные очертания узора позволяют лишь угадывать первоначальный образ. По-видимому, мотив этот, долго сохраняясь в ориентальном искусстве, был использован в русской народной вышивке лишь на позднем этапе — в период развития декоративно-криволинейных форм XVI—XVII вв. и наиболее интенсивного использования иранских мотивов на Руси⁴¹.

Образы древних сказаний, легенд — кентавр, птицы Сирин и Алконост, русалка — совмещают в себе звериные и человеческие черты.

Изображение кентавра, в котором мужской торс слит с корпусом коня, известно еще в Древней Руси, он является апокрифическим образом, а также обозначением созвездия⁴². Позднее, на изразцах XVII в., в народном лубке XVIII в., он представлен как сказочный персонаж под



именем Китовраса, Полкана, а также как один из знаков Зодиака — Стрелец⁴³. Китоврас, или Стрелец, — один из образов русского народного искусства XVIII—XIX вв. Однако в вышивке он крайне редок. В качестве примера может служить занавеска, созданная не позднее первой половины XVIII в. и сохранившая орнаментальные традиции XVII в. (в некоторых чертах еще более ранней поры) из Рязанской губ.⁴⁴ В строчевой вышивке занавески среди извилистых ветвей, листьев и цветов помещен стрелец, натянувший лук и спускающий стрелу. Вероятнее всего, эта вышивка городского происхождения или выполненная для горожан.

Образ русалки — женщины с рыбьим хвостом, весьма близкий народному пониманию и широко представленный в архитектурной резьбе Поволжья и на бытовых предметах, — встречается изредка в вышивке. На одном из подзоров с. Ошевенское Каргопольского у. в сложном многофигурном узоре по бокам — в верхней части вышивки помещены два судна, сопровождаемые русалками (рис. 42, а). Тонкие линии соединяют русалок с кораблями, подчеркивая связь между ними. В центре узора — здание, в котором две человеческие фигуры в тапчующих позах.

Вышивка с этим сюжетом, по более

Рис. 42. Русалки и конь-птица

а — судно с русалками на подзоре середины XIX в., с. Ошевенское Каргопольский у. (ИЭ, собр. Г. С. Маслова в 1948 г. Рис. Г. В. Шолоховой); б — всадник на коне-птице, Тверская губ. (архив автора)

древнего извода изображает здание (напоминающее храм), где женская фигура дана в строгой трактовке. Внизу, в подзоре, представлен фриз из всадников (рис. 43, а), вверху — суда с русалками-берегинями.

Вынесение из центрального узора в кайму (подзор) отдельных мотивов композиции — редкое явление в русской вышивке, что может свидетельствовать об изменении первоначального сюжета. Возможно, всадники ранее были помещены по сторонам женской фигуры или постройки. В последующих более поздних вариантах этого сюжета исчезли всадники, корабли изображены без русалок, а затем исчезли и корабли, их заменили геральдические орлы.

На строчевом подзоре (по-видимому, из Олонецкой губ.) в сюжете из «Сказки о семи Симеонах» по сторонам корабля расположено по фигуре получеловека-полурыбы, в короне и с трезубой в руке⁴⁵. Если в сказочном сюжете антропоморфное изображение с рыбьим хвостом воспри-

няло некоторые черты Нептуна (корона, трезубец), то на каргопольских образцах — простые, обобщенные образы русалок, как они представлялись крестьянину. Жители Севера, промышлявшие в море, занятые судостроением, сохранили образ русалки-берегини в вышивке.

Птицы с ликами дев — Сирин и Алконост — широко представлены в разных видах русского искусства начиная с древности (на колтах с перегородчатой эмалью, в заставке рукописного евангелия, в резных украшениях храмов домонгольского периода и т. д.). Встречаются они и в вышивке XVIII—начала XX в.

Сладкогласные птицы-девы древних сказаний проникли в народное искусство разными путями. Немалую роль в этом сыграла средневековая литература, а особенно лубочные картинки XVII—XVIII вв. В крестьянском быту птица Сирин украшала дверцы шкафчика в избе, сундук, прятку, расписанные сельскими мастерами; поволжские плотники вырезали ее на карнизах изб, красильщики набивали ее изображение на холст, а женщины вышивали на головных уборах золотой нитью по малиновому бархату, на строчевых подзорах, на кощях полотенец в тамбурном шитье.

В вышивке выделяются несколько разновидностей этих образов: первая — корпус птицы представлен в профиль с одним поднятым крылом, лицо повернуто в фас, на голове — корона. В олонекких и северокостромских вышивках он выполняется двусторонним швом (с разделкой гладью, набором), без каких-либо деталей. без четкого лица, как бы силуэтом.

Возможно, что силуэтность Сириня определялась тем, что узор был взят из другого вида изобразительного искусства. может быть росписи. Эта разновидность вышивки близка к изображениям Сириня в живописи (олонецкой школы) на крыше сундука с датой 1710 г.⁴⁶ Сирин, утративший лицо (силуэт на олонекких рубахах), подчас становился непонятным вышиваль-

щице, и она добавляла ему клюв, превратив в обычное профильное изображение птицы. Разновидности птицы с одним крылом, в короне, кроме Олонекской губ., встречается в костромском Заволяжье, в строчевой вологодской вышивке, в повгородских золотошвейных головных уборах.

Вторая разновидность сходна с первой, но птица имеет два крыла. Параллели этому изображению также находим в северной росписи бытовых предметов.

Третья разновидность значительно отличается от двух первых. Прототипом ее послужила лубочная картинка конца XVIII—начала XIX в. Вышивка, выполненная тамбуром разноцветной шерстью по холсту, украшала полотенце, причем иногда на одном конце вышивали птицу Сирин, а на другом — Алконост. Если полотенце предназначалось для обрамления зеркала, то концы его сшивали друг с другом, пришивая общие полосы ленты и кружева. Птица изображалась с пол-оборота с двумя высоко поднятыми длинными крыльями, павлиньим хвостом и шибом вокруг головы. Она обычно сидела на ветке с пышными цветами, холщовый или гумачовый фон заполнялся фигурками птиц и животных более мелкого масштаба и, как правило, буквенным «орнаментом» — надписями: «Сие райская птица, называемая Сирин». Иногда с добавлением какого-нибудь фольклорного текста, с указанием имени «прекрасной девицы», которая вышивала иногда даты и места изготовления вышивки. Эти вышивки, как правило, происходят из Костромской губ. Есть точные указания на селения (деревни Сельцо, Хоринно) Костромского у., где, видимо, они вышивались в 60-х годах прошлого столетия (на одной из вышивок из Костромского музея указана дата 1863 г.) (рис. 41, а). Другие, типологически еще более поздние разновидности птиц с человеческим ликом вышивали в ремесленных центрах Московской, Нижегородской губерниях и др. Для них ис-



пользовались печатные образцы, возможно из журнальных приложений.

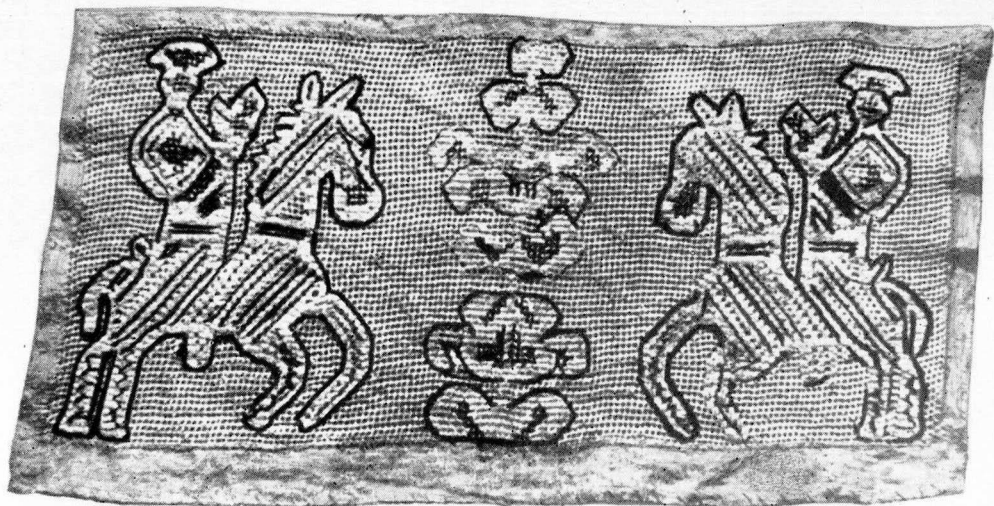
Растительные мотивы. Растительный мир занимал видное место в орнаменте русской вышивки XVIII—начала XX в. Растительные узоры издавна были известны в древнерусском прикладном искусстве, в архитектуре X—XIII вв., в рисунках заглавных букв рукописей XII—XIV вв. На колтах, наручах изображались ростки, кривы. Мотив мирового дерева, или древа жизни, исстари был известен в искусстве Восточной Европы. Особое значение древа, растительности выступает и в вышивках XVIII—начала XX в. Древо составляло центр композиции, к которому обращены животные, птицы; древо являлось объектом поклонения всадников или всадниц (рис. 44).

Иногда (в частности, в костромской строчевой вышивке) древо заключено в специальную постройку, как бы небольшой храм или часовню, что подчеркивает его особое значение (рис. 44, б). Древо

Рис. 43. Женские фигуры в вышивке
а — на полотенце, Олонецкая губ. (ГИМ); б — на подоле рубахи, Олонецкая губ. (МНИ). Фото Ю. А. Аргиропуло

заменило женскую фигуру в сложных композициях или сливалось с ней. Растения, деревья, вышитые двусторонним швом красной льняной, а чаще хлопчатобумажной нитью на холсте полотенце или косым стежком шерстью, шелком на очелках сорок, выполнялись в строгом геометрическом стиле с двумя или более особо выделенными, длинными ветвями, нередко с корнями (двумя или тремя) или на треугольном основании, которое можно рассматривать как корни, изображенные обобщенно (рис. 45, а, б).

Деревья отмечены ромбами, крестообразными фигурами. Особенно примечательно включение антропоморфных черт в изображение древа или другой растительности. Вероятно, это было выражением одухотворения окружающей при-



II

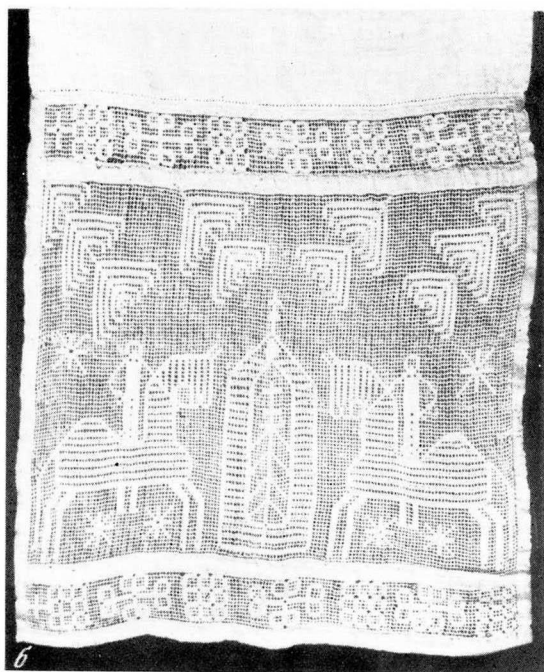
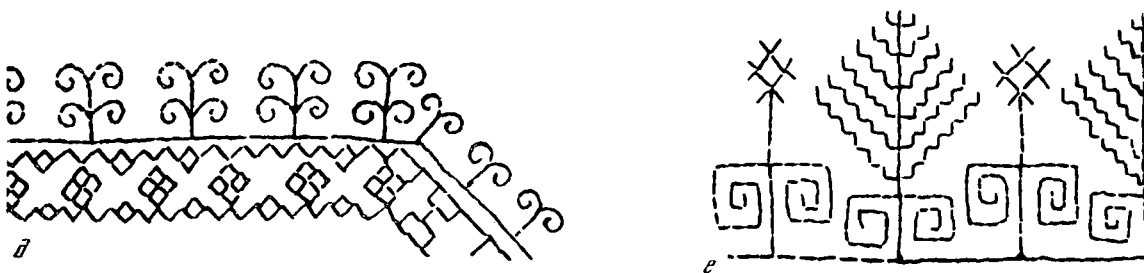
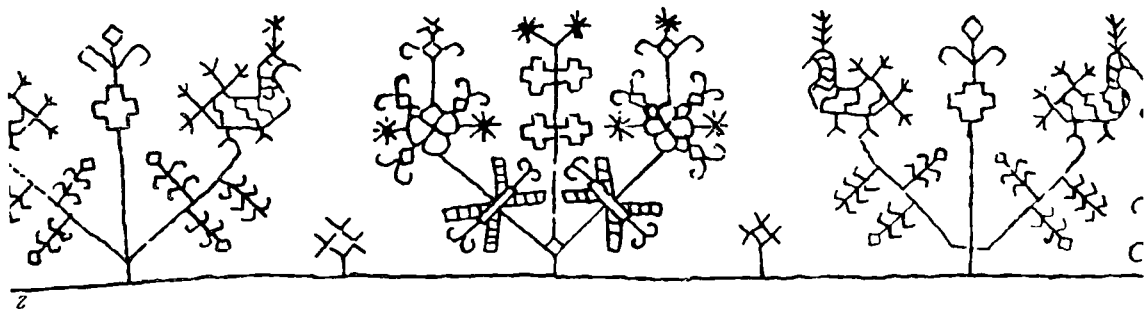
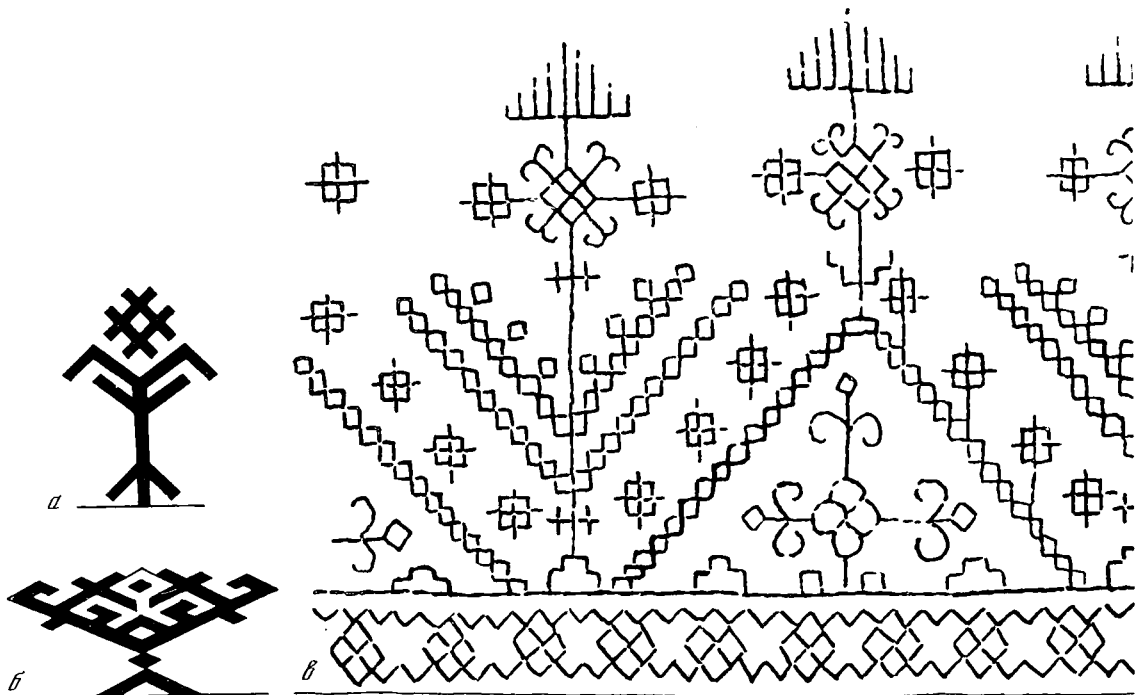


Рис. 44. Дерево и всадники в вышивке полотенца. Вышивки из Костромской или Ярославской губ. (определено Г. С. Масловой; а — Вологодский музей; б — ГИМ)

Рис. 45. Растительные мотивы в вышивке а, б — на очельях всеьегонских сорок; в — на косылке, д. Нивицы Всеьегонский у. (архив автора, собр. Г. С. Маслова в 1929 г.); г, д, — на женских рубашках, Каргопольский у. (ГМЭ, собр. П. Я. Библибин в 1904 г.); е — на полотенце, Мологоский у. (ГМЭТ)



роды, что является древней чертой. Отступление от геометризованных форм в сторону развития более пышных растительных узоров типологически, по-видимому, более позднее явление.

Геометризованная розетка превращается в цветок с ромбовидными удлиненными лепестками, который помещают на кустах, деревьях, представляя их цветущими.

Развитие пышной растительной орнаментики в плавных линиях в русском прикладном искусстве относится к концу XVI—XVII в.⁴⁷ Травной орнамент широко применялся в чеканке, гравировке, резьбе и росписи, в орнаменте рукописей и старопечатных книг, в набойке, в золотом жемчужном шитье и т. д. В русском народном шитье развитие этого рода орнаментации в XVIII—XIX вв. связано в основном с техникой *шов по письму* и другими видами строчки, с тамбуром, гладью, золотым и жемчужным приемами шитья, т. е. с техникой, позволявшей давать плавные изгибы линий. Растительные мотивы приобретают большую условность (рис. 2, з).

На вологодских, костромских и других подзорах (белых строчевых, иногда с обводкой красной нитью) во всю длину полотнища размещалась изгибающаяся волнистая ветвь с отходящими через равные промежутки (плавно закругленными) отростками с листьями аканта. Крупные причудливые цветы и плоды нередко представлены как бы в разрезе. Среди цветов можно узнать гвоздику, тюльпаны, среди плодов — гранат, ананас. В этих условных растительных мотивах видно влияние профессионального искусства, восприятие вышивальщицами элементов стиля барокко. Такие узоры встречались (но гораздо реже) на одежде (на передниках Вологодской губ.), на полотенцах. Одним из источников условных растительных форм были восточные и западные ткани, издавна ввозившиеся на Русь, особенно в XVI—XVII вв.

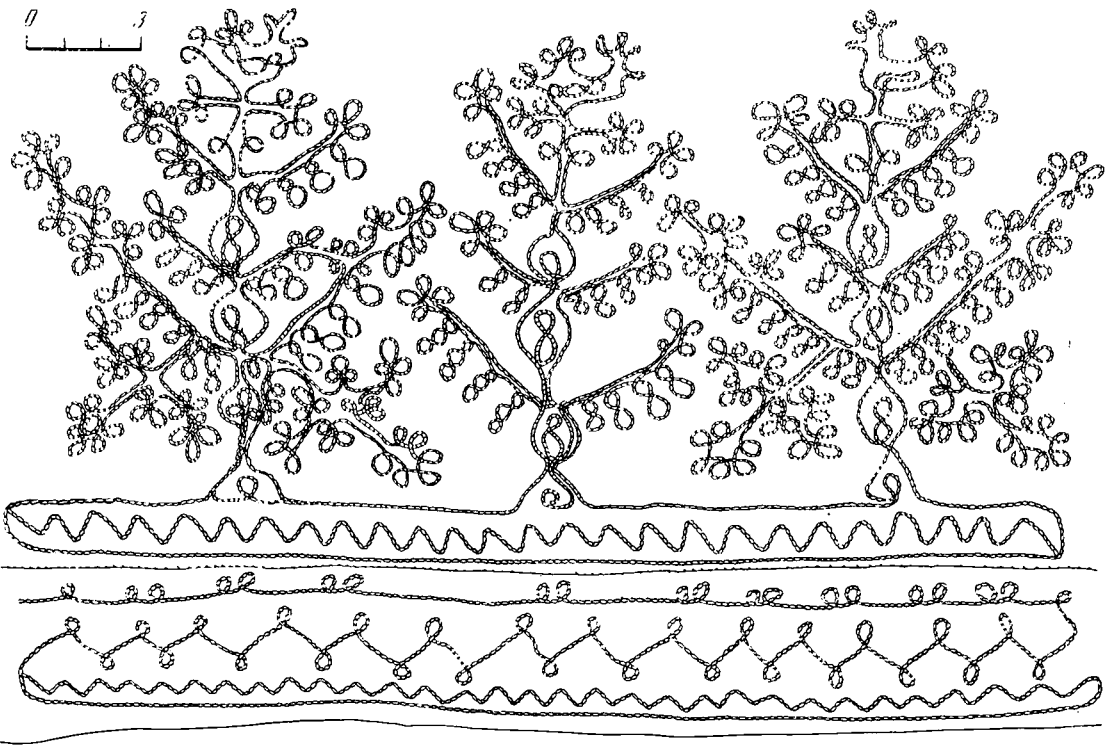
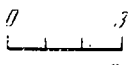
Кроме условных растительных узоров прикладного искусства неисчерпаемым источником народного орнаментального творчества был окружающий растительный мир, являвшийся той реальной основой, которая прослеживается в вышивке последующего периода. Природа давала крестьянину средства к существованию, ее он знал, любил и поэтизировал. Наиболее близкие к природе растительные узоры дает именно домашняя крестьянская вышивка. При всей собирательности ее образов в ней весьма четко выступают основные черты растительности северных и центральных областей. Это отражено во всех видах техники вышивания. Даже в двустороннем шитье можно нередко различить изображения строгих хвойных и «кудрявых» лиственных деревьев. В других же техниках это различалось очень четко (рис. 45, 46).

Термин *кудрявая* особенно связан с березой в народном песенном творчестве, но и с другими лиственными деревьями: рябиной, яблоней, ивой и пр. В растительно-геометрических узорах часто изображались как бы сосновые ветки (этот узор известен не только в северных, но и в южных областях)⁴⁸, иногда соединенные по три или четыре, они украшали птиц или окаймляли узор. Название узора *елочки*, в *елочку* встречается в вышивке Новгородской и других губерний.

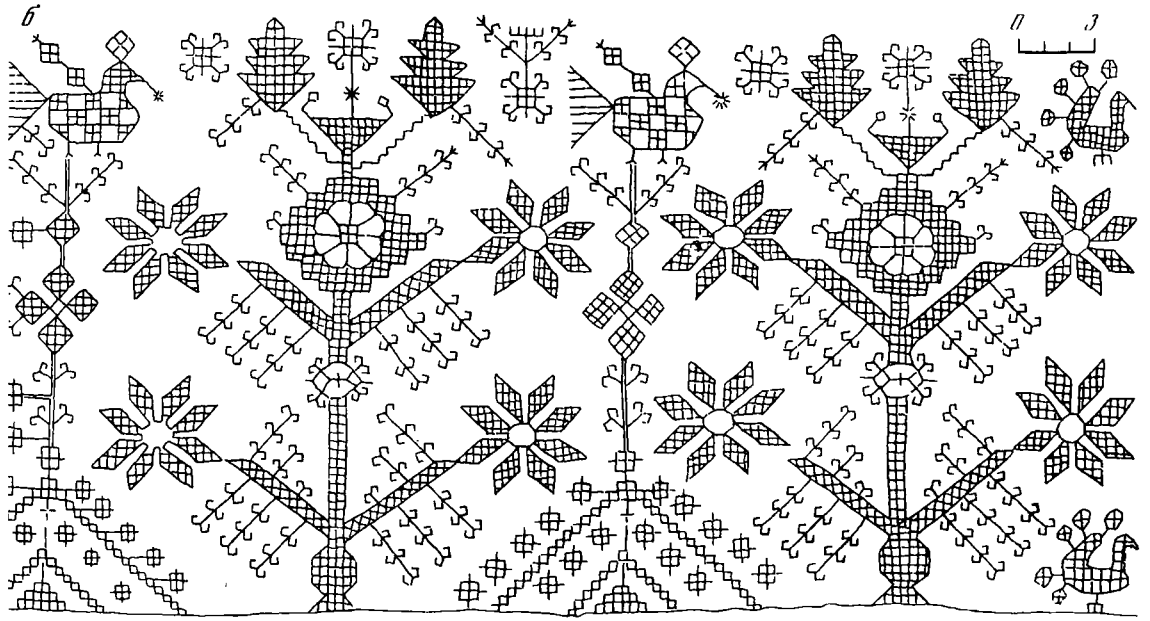
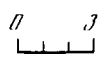
Новгородские колхозницы (Пестовского р-на) называют изображения дерева с птицами петушки и березка. Березка — один из любимых образов русского народного творчества. К ней обращаются в песнях, береза была центром весенней тропичкой обрядности, ее «завивали», украшали лентами.

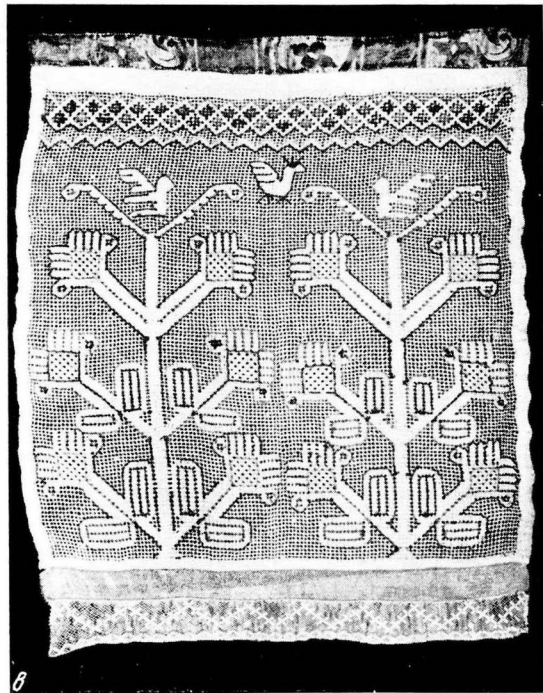
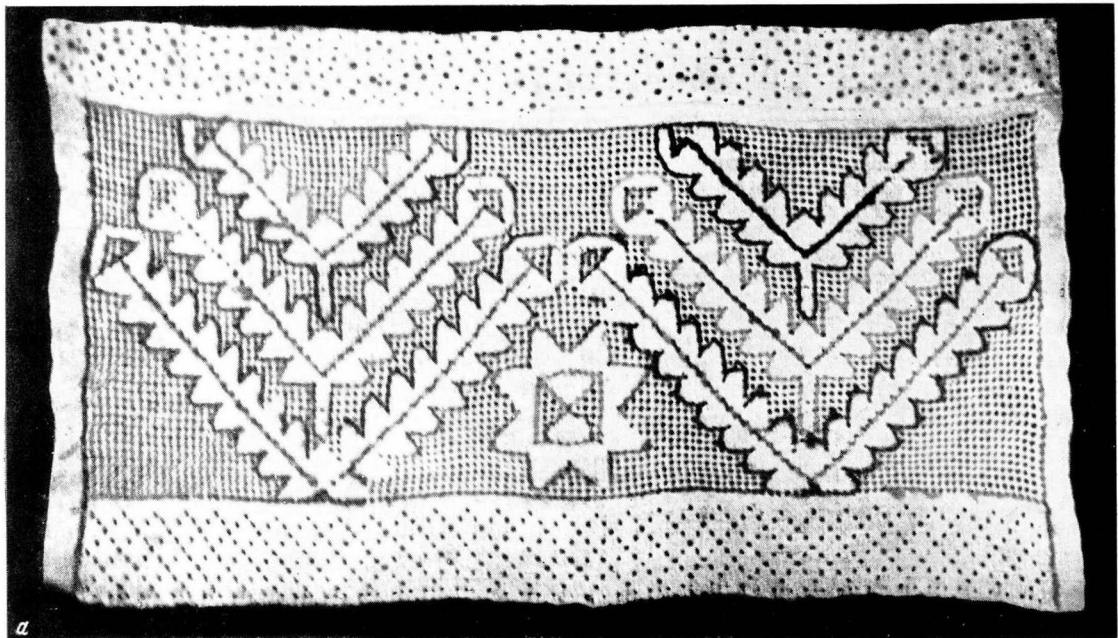
Рис. 46. Мотивы деревьев в вышивке полотенец а — вышивка тамбуром красной нитью по холсту, Мологский у. (Рыбинский музей); б — вышивка красной нитью двусторонним швом, Ярославская губ. (ГМЭ, собр. Н. Л. Шабельская. Рис. Г. В. Шолоховой)

2



6





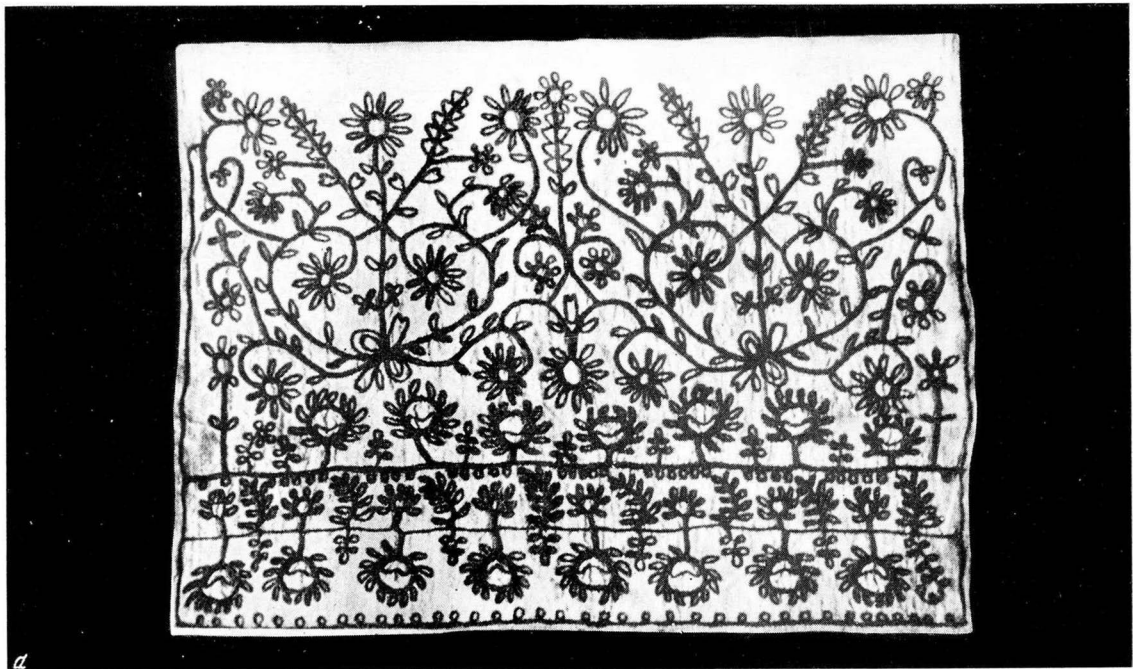


Рис. 48. Растительные узоры на полотенцах
 а — Череповецкий у. Новгородская губ. (Череповецкий музей. Фото Н. Т. Климовой); б — Кологривский у. (ГМЭ, собр. Н. Н. Виноградов в 1905 г. Фото Ю. А. Аргиропуло)



←
 Рис. 47. Разновидности мотива дерева в вышивке полотенец
 а — Угличский у. Ярославская губ. (музей г. Углича. Фото А. Р. Никифорова); б — д. Костково Вышневолоцкий у. (ГМЭ, собр. Д. Т. Янович в 1906—1907 гг.); в — Костромская губ. (Костромской музей)

Узоры в вышивке называются *листья калины, цвет яблони, яблонька, рябина, светлы, травы* и т. д. В песнях трава ласково именуется «травушкой-муравушкой», «шелковой», «зеленькой», а цветы — «цветочками аленькими, лазоревыми» («расцвели цветы лазоревые»). Особенно часто упоминаются маков цвет, цвет алый, малиновый, розовый, что в какой-то мере соответствует вышивке, где преобладают эти цвета. Среди условных, а порой фантастических цветов вышивки встречаем привычные, изблюбленные виды полевых цветов нашей средней и северной полосы: василек, колокольчик, мак, незабудку, очень часто ромашку (цветок, по которому гадали).

Плоды и ягоды также нашли отражение в узорах. Не случайны их названия: «ягодка», «яблоко»: дерево или куст с плодами — «ягодник» и т. д. Мотив виноградной кисти более связан с ремесленным золотым шитьем, вышивкой гладью и слабо проник в крестьянскую домашнюю вышивку.

Популярный мотив дерева выполняли разными техническими способами вышивания, применяя различные стилистические приемы и цветовые решения (рис. 46—48). Наряду со строгими прямолинейными контурами дерево изображалось в плавных очертаниях, с симметрично расположенными по обеим его сторонам ветвями-завитками. Эта древняя традиция, характерная для золотого шитья⁴⁹, встречается в старинных жецеских головных уборах, а также проявляется в строчевой вышивке конца XIX—начала XX в. (рис. 47, б).

Мотив дерева представлен то крупным узором, заполняющим основную часть украшаемого предмета (например, полотенца), то в узоре по два, три и более деревьев. Последнее, видимо, символизировало лес, рощу, сад (рис. 46). Свообразно разработан мотив деревьев в тарногской вышивке: листва дана обобщенно, в виде прямоугольников (рис. 49).

В крестьянской вышивке XVIII—XIX вв. влияние пышной растительной орнаментики условного характера отразилось не только в строчке, но и в вышивках, выполненных двусторонним швом. Крупное дерево, занимавшее весь конец полотенца (в Каргополье, Костромском Заволяжье, Тверском крае), изображалось с двумя парами прямых веток, отходящих по обеим сторонам с тюльпановидными цветами на вершине и ветвях (рис. 48, б).

Передок крупный узор из разветвленного дерева, с массивными цветами на концах веток, данными фронтально, часто усложненными узорами из розеток и крестообразных фигур. Птицы неразрывно связаны с деревом и, как правило, включаются в композицию.

При сохранении традиционности сюжета в этих вышивках немало новых черт по сравнению с прямолинейно-геометрическими растительными узорами. Включение крупных цветов, частые изображения тюльпана, округлость линий рисунка могли появиться в двустороннем шитье под влиянием строчевой вышивки, отражавшей общее развитие стиля барокко в искусстве XVIII в.

Если в архаических сюжетах роль дерева была центральной, то в бытовых (жанровых) сюжетах дерева чаще всего играли роль фона, на котором разворачивались события. Они составляли необходимую часть пейзажа (сада, парка с расчищенными дорожками и прудами) и приобрели особый облик: изображались ветвистыми, с пышной кроной, часто представлены цветущими, усыпанными крупными цветами. Листва в одних случаях давалась обобщенно: в виде нескольких крупных, четко обрисованных неправильной формы пятен, в других — изображалась с выделением веток и листьев на них. В последнем случае дерево представлено близко к природе, но обобщенно.

Рис. 49. Полотенце из д. Пегуменская Тотемского у. (МТИ. Фото Ф. М. Шармова)



Мотив изогнутой ветви характерен для вышивки XIX в., особенно для Новгородской, Петербургской и Псковской губерний. Он составляет основную часть узора — *середку* или же помещается в дополнительной полосе — *подузоре*. Ветвь представлена в виде изогнутого стебля, расположенного горизонтально, с ритмично отходящими от него (то вверх, то вниз) цветками или листьями. Иногда они отвлечены, но нередко вполне конкретны, взяты из окружающей природы: цветы напоминают колокольчики, розетки, ромашки, иногда изображены как бы дубовые листья или желуди. Выполняли этот узор красной ниткой по холсту, и был он как позитивом, так и негативом (т. е. ниткой заполнялся фон, а собственно узор оставался белым) — прием, характерный для вышивальщиц Новгородской и Петербургской губерний (рис. 50).

Нередок в вышивке XVIII—XX вв. мотив вазона. Его распространение в прикладном искусстве Восточной Европы относят к XVI—XVII вв. (на керамических изразцах, в росписи, миниатюрах рукописей этого времени). Мотив вазона стал одним из центральных в украинском народном искусстве, особенно в росписи. По сравнению с пышными украинскими вазонами в русской вышивке он выполнялся более сдержанно. Его делали строчкой, тамбуром, золотым шитьем. Форма вазы менялась.

В народной вышивке встречаются ложчатые вазоны на тонкой ножке с поддоном и волютообразными ручками, характерными для XVII—XVIII вв., но чаще вазу заменял сосуд более упрощенной формы, с выпрямленными стенками, без ножки, иногда с завитыми спиралью или волютообразными ручками или же без них. Встречаются в строчевых узорах вазоны конической формы (в виде рога), а иногда почти круглые, без ручек.

В крестьянской домашней вышивке вазон превращался в горшок с цветами. Цветы украшали крестьянскую парадную

горницу в центральных областях России главным образом со второй половины XIX в. В городах это было заведено и раньше.

Привычный русскому быту цветочный горшок все чаще заменял вазон в вышивке. Узор полотенца, исполненный яркой шерстью тамбуром и гладью по холсту (на полотенце вышита дата — 1854 г.), из Звенигородского у. Московской губ. изображает два стоящих рядом горшка с цветами. Цветы условны, фантастичны. Узор привлекает яркостью и декоративностью (рис. 51; см. с. 106—107). Нередко изображения вазона — цветочного горшка — на крестьянских полотенцах выглядят несколько наивными.

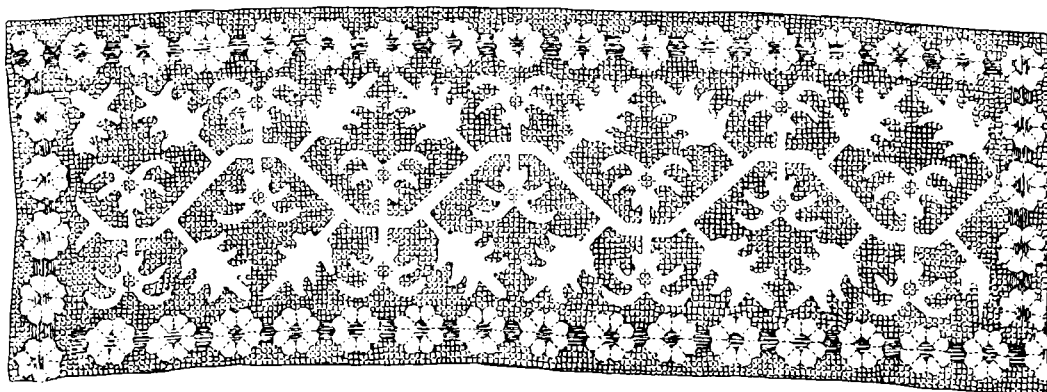
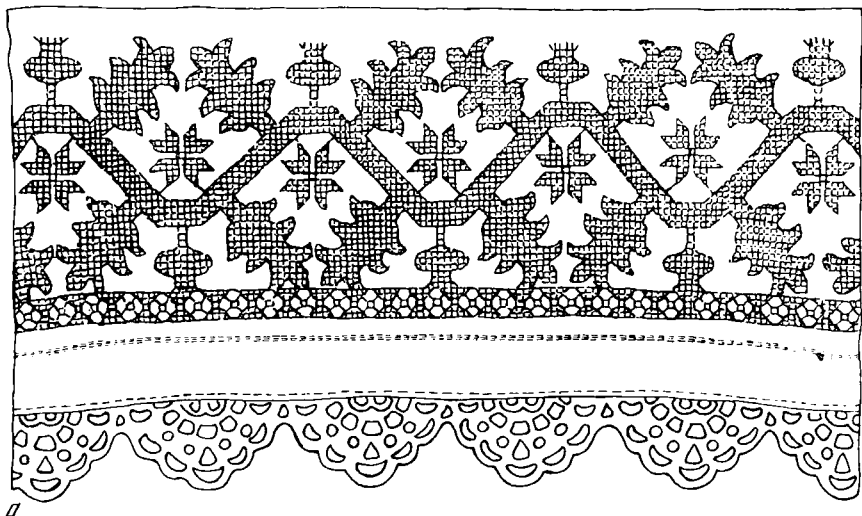
Ваза, горшок или корзинка служили тем композиционным центром, из которого вырастали ветви растения, букет, заполняя весь фон (конца полотенца или другого предмета). Нередко вазон сливался с мотивом дерева (в Ярославской, Костромской губерниях). По-видимому, вазон иногда осмыслился как дерево. Это подтверждает одна из надписей на костромской вышивке, изображающей корзинку с цветами — *развесистый тополь*⁵⁰.

Сложные композиции из растительных узоров не случайно получили название «травы». Наименования *травный узор*, *травы*, употреблявшиеся еще в XVII в., как нельзя лучше передают сложную растительную основу орнамента. Они сохранились местами и в XIX—начале XX в.

Крупные растительные формы золотонивейных узоров XVIII в. на головных уборах в XIX в. уступают место более дробному орнаменту. В разных регионах имелись свои особенности этих узоров. В большинстве случаев они настраивались на более древний орнамент, включались в него или вытесняли его полностью. Так было в сольвычегодской вышивке, где растительные узоры вытеснили более древнюю орнитоморфную орнаментику. В торжокском золотом шитье наряду с растительным орнаментом еще сильно

Рис. 50. Мотив извилистой ветви в вышивке полотенец. Кирилловский у. Повгородская губ.

Позитивное (а) и негативное изображения (б) (ГМЭ. Рис. П. А. Юсова)



выражена древняя геометрическая основа узоров.

Богатая растительная золотошвейная орнаментика, кроме кокошников и сорок, широко применялась и для платков, которые носили с кокошником, а затем с более легким головным убором — сборником, повойником. В Олонецкой губ. были распространены в XIX в. белые миткалевые платки с массивной вышивкой (золотой нитью, битью, канителью, с добавлением блесток).

Среди растительных выступают другие мотивы: крупные круги с обводкой — *месяцы*, пара коньков, повернутых головами

в разные стороны, иногда изображение, весьма отдаленно напоминающее чело- века. По краю рядом с растительным по- бегом, как уже упоминалось, вышивали слова и пришивали мишурную бахрому. Судя по датам на платках с раститель- ными узорами, они относятся в основном к 60—70-м годам прошлого века. Их на- девали девушки и молодые женщины лишь на свадьбу и в самые большие праздники. В 40-х годах XX в. колхоз- ницы еще берегли платки в сундуках, на- девали их крайне редко, но иногда раз- вешивали на стене над кроватью как украшение. Белые миткалевые платки

с растительным золотошвейным узором были распространены в Тверском крае, Новгородчине, Псковщине и других местах.

Особого рода растительная орнаментация присуща золотошвейным платкам населения Ярославского, Костромского, Нижегородского Поволжья. Поволжский женский костюм уже в середине XIX в. подвергся значительным влияниям города. Этому способствовали развитие торговых связей, занятия промыслами в поволжской деревне, формирование ремесленной прослойки и рабочего класса в некоторых промышленных центрах, таких, как Нижний Новгород, Павлово, Ворсма и др. И все же, несмотря на трансформацию, костюм сохранил национальный облик.

Платок (головной или для накидывания на плечи) и «головки» — косынки треугольной формы были важной частью костюма и на них были сосредоточены украшения. Вышивали их золотой или серебряной мишурной нитью, битью, канителью по шелку разного цвета (и качества): алого, фиолетового, голубого, коричневого, черного и т. д. Вышивке платка соответствовала вышивка и на других частях одежды. Праздничную одежду — юбку или сарафан — шили из парчовой ткани. Шугай — короткую кофту с рукавами или безрукавку (*епанеечку, бастрог*) — также шили из парчи, а нередко из малинового или другого бархата, почти сплошь покрывая их золотошвейными растительными узорами⁵¹.

Платки и душегреи, обильно орнаментированные, предназначались главным образом для богатых горожанок, для женщин из разбогатевших на ремесле и торговле деревенских семей. Платки с более скромным узором, а особенно «головки» носили и деревенские женщины. Они были распространены во многих поволжских губерниях и за их пределами еще во второй половине — конце XIX в.

Производство золотошвейных платков, косынок и пр. было сосредоточено при монастырях; золотым шитьем занимались также городские и сельские ремесленницы. Известно, например, что шитье платков было развито в селах Городец, Лысково, в городе Арзамасе Нижегородской губ. Вышивка располагалась на одном из углов (который спускался сзади); растительные мотивы сплетались в один плотный узор с малыми просветами фона. Вышивка на «головке» шла по очелью — самой видной ее части — и была также плотной. Применение золотого шитья «*по карте*» (с подкладкой бересты или картона) делало узор рельефным, создавало игру светотени и эффектно сочеталось с очень насыщенным цветовым фоном.

В орнаменте поволжских платков конца XVIII — первой половины XIX в. в какой-то мере продолжались традиции более раннего времени, но вместе с тем в нем имелись отличия. Вазон (нередко составляющий центр композиции), виноградная лоза (мотивы, частые в искусстве XVII в.) включались в единый растительный узор. Большую распространенность получил мотив букета, перевязанного лентой, которым заполняли углы или помещали в центре, заменяя вазон. Край окаймляли узором из перевивов ленты, завязанной бантами. В этом сказались влияния узоров французских и отечественных тканей XVIII в., где такие мотивы очень часты.

Весьма близки по характеру растительной орнаментации к золотошвейным платкам платки, вышитые разноцветным шелком или шерстью, с добавлением иногда золотой нити и блессток. Вышивка гладью и тамбуром выполнялась по легкой кисейной (иногда в клетку) или шелковой ткани (рис. 5, в). Композиция узора шная, чем на золотошвейных платках; по периметру квадратного куска ткани располагали узор непрерывной густой каймой, составленной из веток, кистей винограда. По углам помещали по букету, перевязанному лентой, а по остальному



Рис. 51. Вышивка полотенца Звенигородский у. Московская губ., 1854 г. (ГМЭ, собр. К. Д. Долматов в 1902 г. Рис. Т. Л. Юзенчук и Г. В. Шолоховой)



Рис. 77. Занавеса — свадебное полотенце конца XIX в., д. Федоровское Перская вол. Устюженский у. (ИЭ, собр. Г. С. Маслова в 1968 г. Рис. М. Р. Семашкевич)

полно платка были как бы разбросаны мелкие веточки.

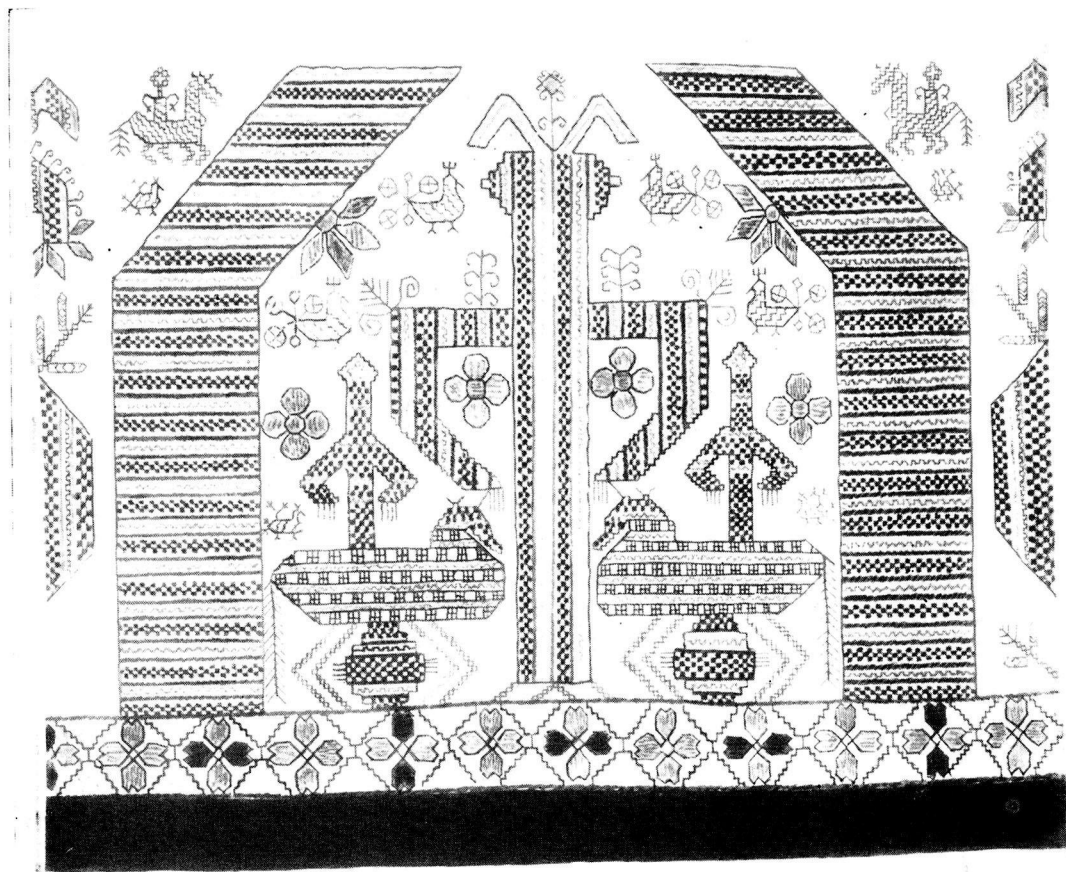
Среди цветов особенно часты розы в корзинке, реалистические, натуральной алой расцветки. Розы заметно вытесняют из растительной орнаментики русской вышивки другие растительные мотивы, в частности тюльпан. Это, по-видимому, связано с развитием общеевропейского орнамента, в котором мотив розы распространяется в XVIII в. Поволжские платки с этим узором не лишены декоративности, но иногда чрезмерно ярки. Изделия этого рода известны из сел Геродец и Павлово, города Арзамаса Нижегородской и из Костромской губерний, где, видимо, их производили. Носили их горожанки, жительницы заводских поселков, а также в селах как праздничную часть костюма.

Растительный орнамент преобладал и в других ремесленных центрах: Заонежье, слободе Мстера и других местах. В каждом из них сложился свой характерный стиль орнаментации. Растительными узорами богата и крестьянская домашняя вышивка. Творческая фантазия вышивальщиц, особенно в вышивке тамбуром, неисчерпаема. По своей композиции тамбурные узоры нередко достигали большой сложности. В расположении веток, листьев, цветов не было полной симметрии, но части узора уравновешены, что придает ему стройность. Наибольшее распространение эти узоры получили главным образом во второй половине XIX—начале XX в. В обобщенной форме они воспроизводят флору окружающей северной и средней полосы России (рис. 48, а). Узоры, взятые с *мороза*, были несколько неопределенными и часто лишь отдаленно напоминали растительные мотивы. Тамбурная вышивка отличалась большой графичностью узора, но иногда части его были сближены между собой и отдельные детали (цветы, плоды) выполнялись путем наложения нитки спирально⁵².

Сюжеты архаического типа с антропоморфными персонажами. К ним относятся так называемые *лицевые* вышивки, т. е. включающие изображения людей⁵³. Архаическими они названы потому, что в них сохранились в какой-то мере представления далекого прошлого, воплощенные в условной геометризованной форме. Они, как показали многие исследования, составляют древний пласт в орнаменте вышивки с антропоморфными персонажами. Это сложные композиции с женской фигурой или деревом в центре, со всадниками или всадницами по сторонам, с разными зооморфными и растительными мотивами. Для них наиболее характерны техника двустороннего шва и применение красных ниток.

Красный цвет в вышивке — один из основных. Оттенки его разнообразны, что зависит от материала ниток и ткани (бумага, лен, шелк, шерсть и т. п.), от использованных для них красок: минеральных, растительных, животных или фабричных химических красителей. Красный цвет в русских документах XVI—XVII вв. в зависимости от оттенков именовался: алый, червчатый, черемный, смородовый, маковый, брусничный, вишневый, кирпичный и т. д. Многие из этих названий сохранились в народе до настоящего времени⁵⁴. Слово «красный» в русском языке означало также красивый, прекрасный, лучший. Отсюда видно то особое значение, которое придавалось красному цвету.

Известно, что цвет, сочетание цветов имеют определенную семантику. Красному цвету отдавали предпочтение многие народы Европы и Азии с древности. У некоторых из них он считался священным или ему придавалось апотропейное значение⁵⁵. Думается, что лицевые вышивки не случайно выполняли главным образом красными нитками. Местами к ним добавляли синие нитки (Онежский, Каргопольский, Белозерский, Кирилловский, Кологривский уезды), а в отдель-

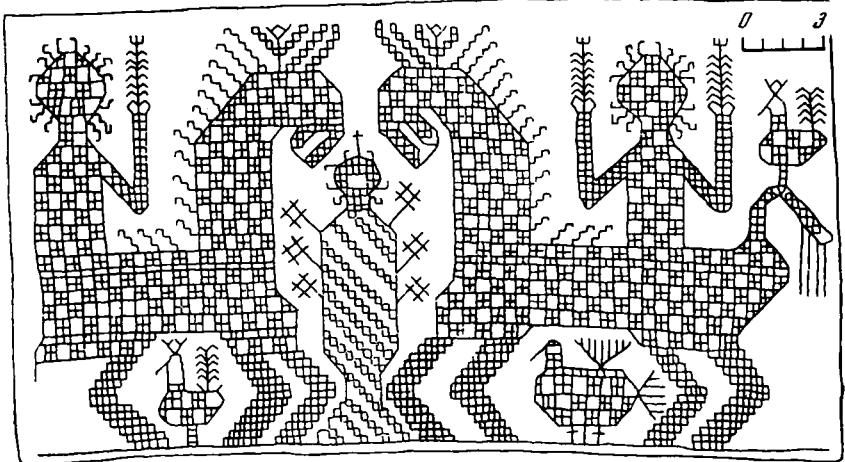
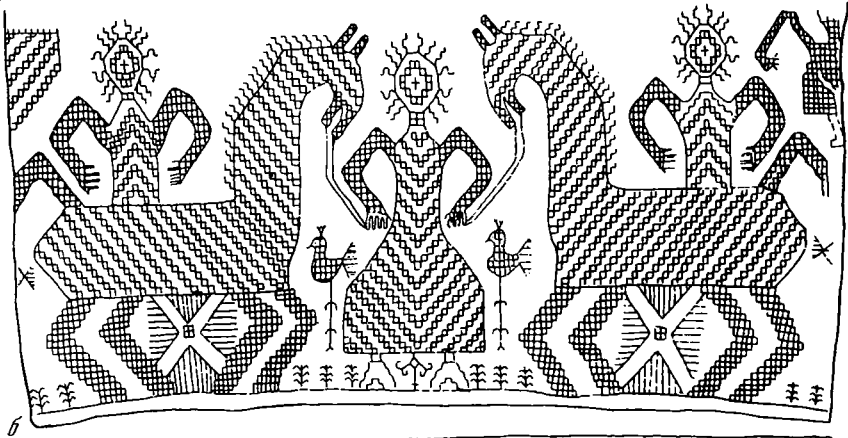
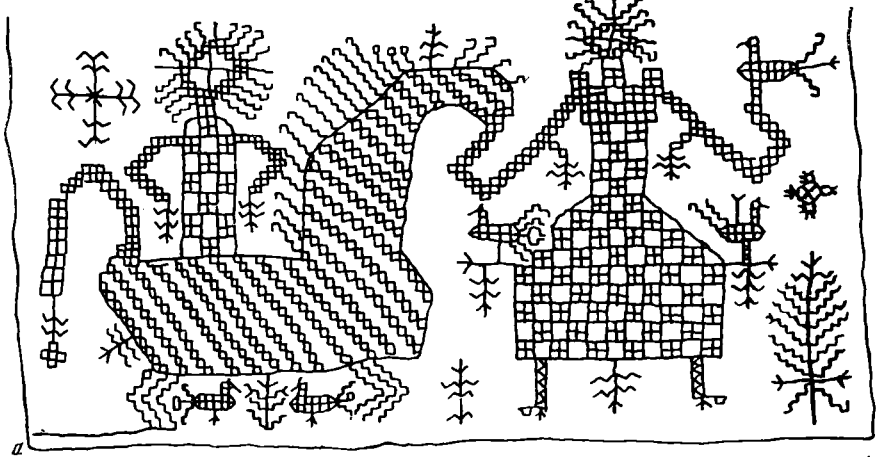


ных местах Севера, при преобладании красного, развилась полихромия.

Композиция лицевых вышивок была односторонней, двухчастной, особенно характерна трехчастная. Встречается и пятичастное построение (после фигур всадников помещено еще по одной женской фигуре). Композиция, составляющая основной узор, подчеркнута снизу линией или орнаментальным бордюром — нижним по-

Рис. 52. Вышивка края настільного рушника первой половины XIX в., выполненная бумагой и шелком по льняному холсту. С. Ошевенское, д. Ширяиха Каргопольский у. (ИЭ, собр. Г. С. Маслова 1948 г. Рис. Е. С. Масловой)

Рис. 53. Вышивки на полотенцах а — д. Вяжищи Весьегонский у. (ГМЭ); б — д. Репино Подмошская вол. Лужский у. Петербургская губ. (ГМЭ, собр. Н. П. Гринкова в 1921 г.); в — из северо-западных губерний (Вологодский музей)



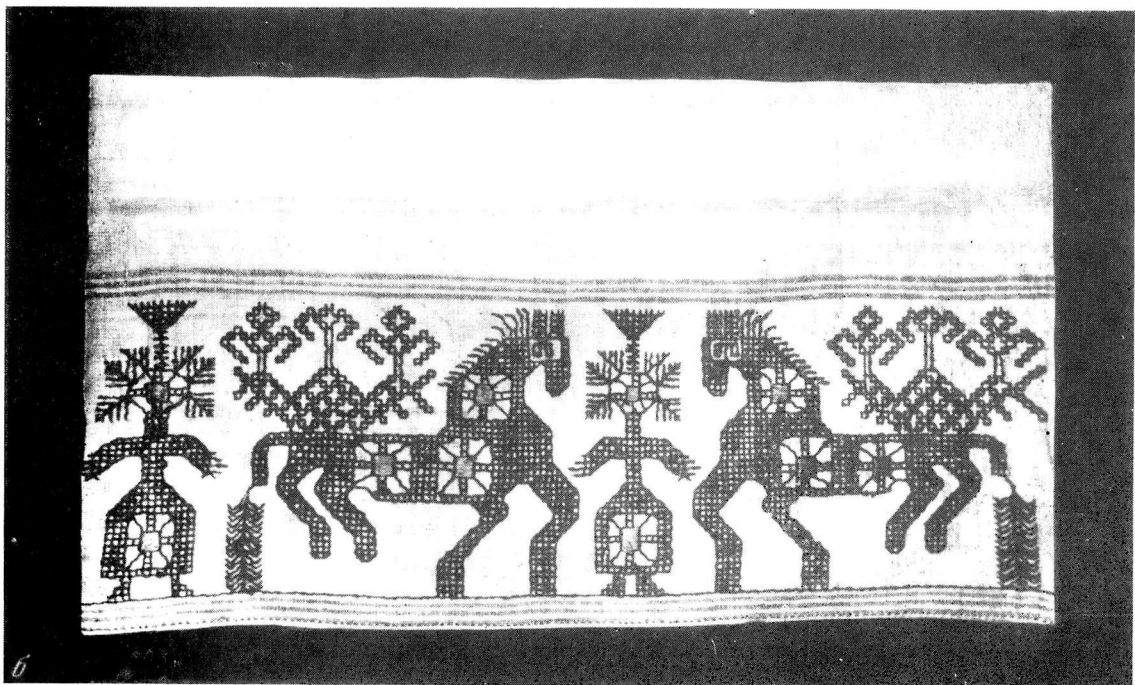
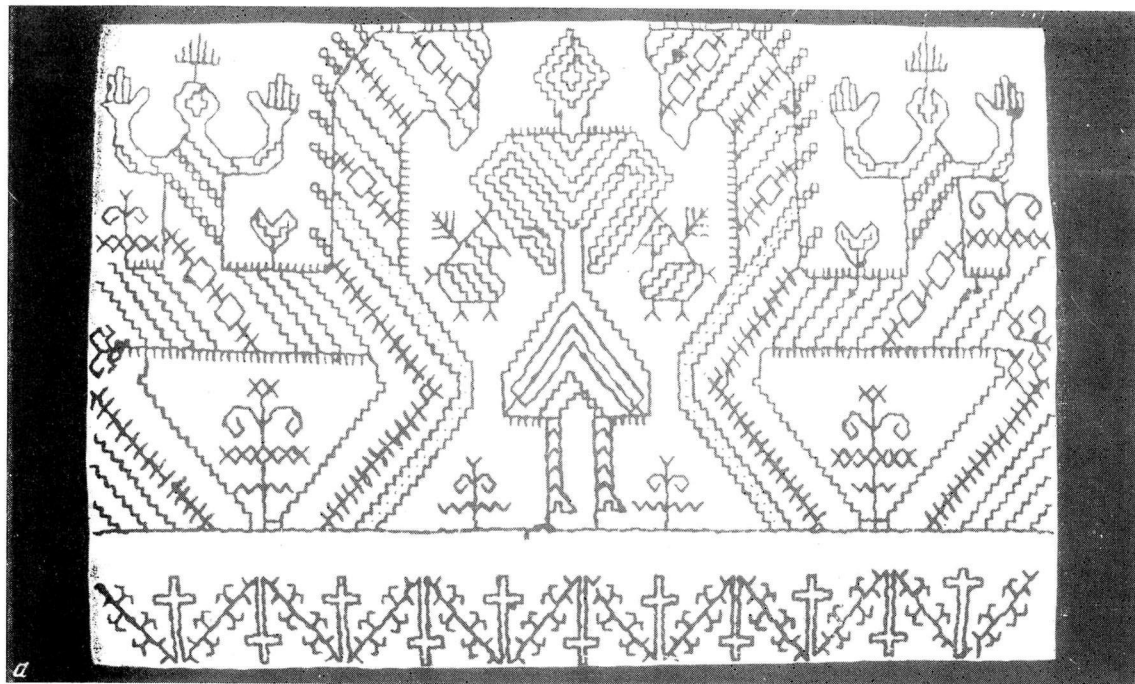


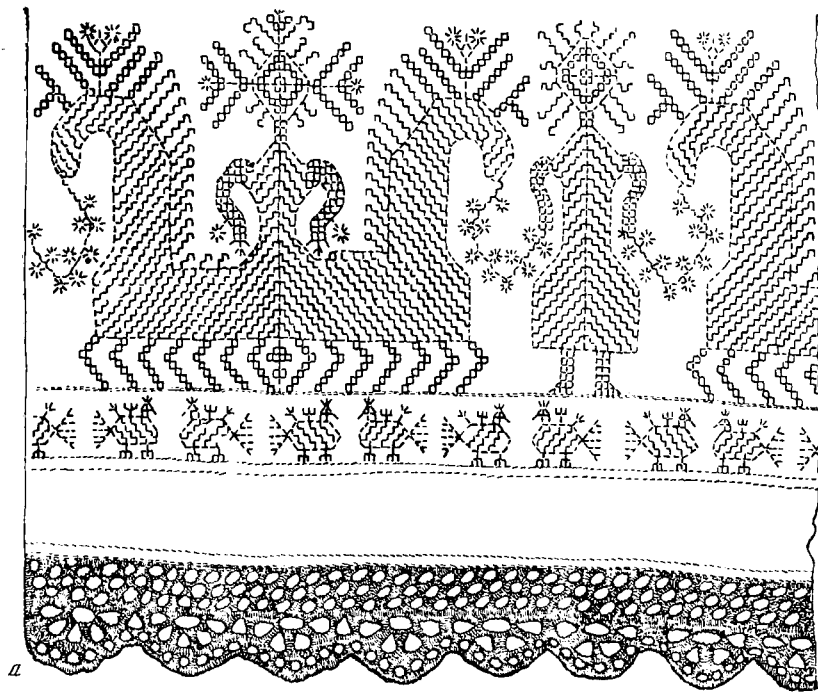


Рис. 55. Полотенце из Вельского у. Вологодской губ. (холст, хлопчатобумажные нитки; техника — строчка и набор) (Вельский музей. Рис. П. А. Юсова)

←
Рис. 54. Трехчастная композиция в вышивках полотенец
а — с. Никола д. Белое Хотеновская вол. Каргопольский у., начало XX в. (МНИ. Фото Ю. А. Аргиропуло); б — Холмский у. Псковская губ., XVIII в. (Музей этнографии Эстонии, поступила в 1879 г.)

дузором, сверху она не ограничена линией. Иногда же сверху также помещается орнаментальный бордю — верхний подзор и еще дополнительная незамкнутая сверху полоса узора — верхушка. Узкая рамка или широкая из узорочья (как в Каргополье) придает композиции замкнутый характер⁵⁶.

В арханческих сюжетах имеются столбообразные изображения людей, напоминающие древних идолов. На вышивке подзора из Каргополя (с. Ошевенское)



а

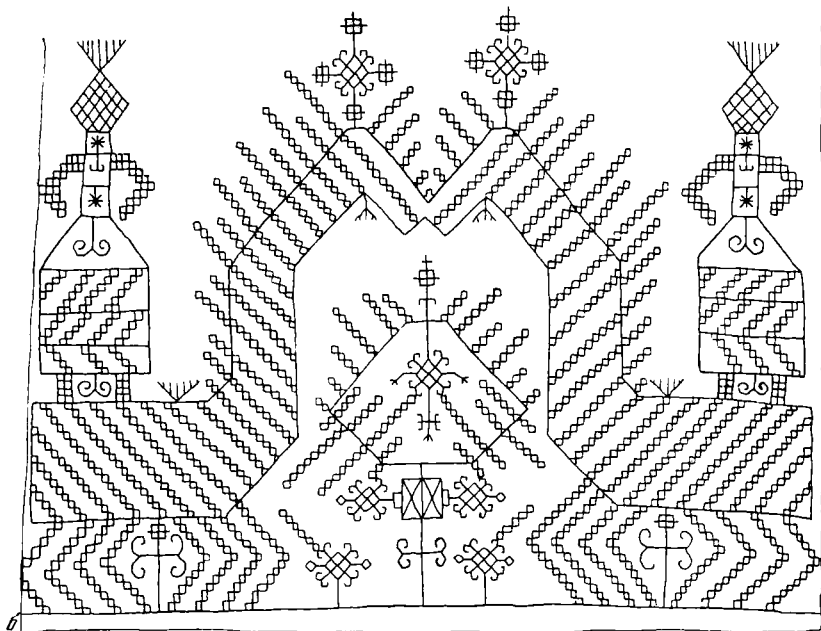
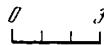
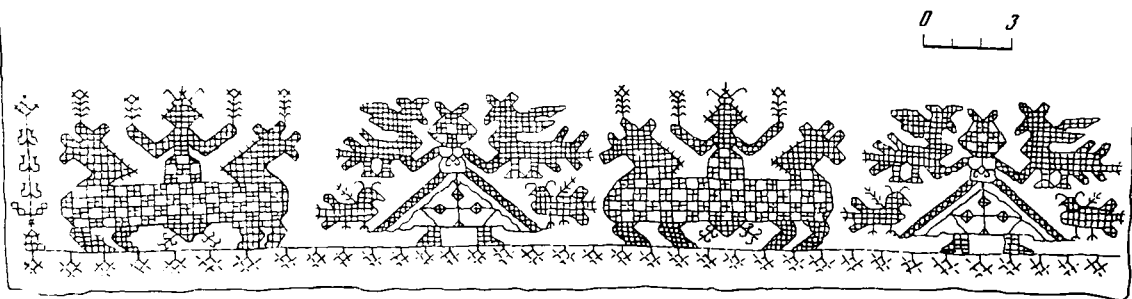


Рис. 56. Композиции со всадниками на парно-головых конях и мотив всадниц в вышивке полотенец

а — Тихвинский у. (ГМЭ, собр. Е. А. Ляцкий в 1902 г. Рисунок Н. А. Юсова); б — из северных губерний (Вологодский музей. Рис. Г. В. Шолоховой); в — Гдовский у. (ГМЭ, собр. Н. И. Репников в 1911 г.)



изображено нечто вроде кашша, где в центре — столбообразная фигура с едва намеченными контурами головы, украшенная веточками и как бы держащая под узцы двух лошадей со всадниками (рис. 52). Птицы, розетки и ромбы заполняют фон; нижний подузор состоит из розеток, заключенных в ромбы. В других вышивках идолоподобные фигуры включены в композицию вместе с более живыми антропоморфными персонажами. На одном из полотенец вышиты всадники по сторонам как бы вырубленной из дерева фигуры, которая походит на идола (рис. 53, в).

Сюжет женской фигуры со всадниками — один из основных в русской северной вышивке. Остановлюсь на двухчастной композиции, встречающейся гораздо реже, чем трехчастная. Вышивка на одном из тверских полотенец с большой иконографической полнотой представляет сцену как бы приобщения всадника к животворящей силе женского божества. Женщина, голова которой — лучистый ромб, окруженная веточками, птицами и стоящим рядом деревцем, в одной руке держит за повод лошадь всадника, а в другой как бы дарует ему птицу (рис. 53, а). Конь с крутой шеей и густой гривой несет всадника, держащего веточки в опущенных руках. Розетки-кресты подчеркивают особое значение и женщины, и всадника.

В этом узоре изобразительное начало главенствует над орнаментальной зада-

чей. Это скорей рисунок, чем орнамент. Но заполнение его контуров ритмично повторяющимися ступенчатыми линиями и шашечным узором сближает его с аналогичными орнаментальными мотивами. Этот сюжет (женщина и один всадник) выполнялся и в более орнаментальной форме, составляя раппорт узоров каргопольских и тверских полотенец и подзоров.

Трехчастная композиция с женской фигурой в центре и всадниками по бокам имеет множество вариантов (рис. 53—55). Прежде всего следует сказать о двух хронологически разных видах этой композиции в вышивке (выделенных А. К. Амброзом)⁵⁷. Первый вид: женщина держит за поводья коней (иногда эта связь уже потеряна и поводьев нет), кони несут всадников, облик которых мало отличается от облика центральной фигуры — все они изображены фронтально, с головой в виде лучистого ромба и руками, опущенными вниз, держащими ветки, или с розетками около них.

Женский пол центральной фигуры определяется по расширенномунизу платья в виде треугольника или прямоугольника с усеченными верхними углами. Птицы, как правило, находятся в руках женщины или непосредственно около нее. Более мелкие изображения животных, птиц размещаются под конями и в других местах узора, а иногда вышются из центральной части в нижний и верхний подузоры,

образуя фризы. Иногда под конями помещаются человеческие полуфигуры, другие мелкие по масштабу антропоморфные фигуры подчеркивают подчиненность их трем основным персонажам композиции. Особое значение последних видно также из украшения их ромбами, розетками, помещенными на широком платье женщины, часто и на фигурах коней и всадников.

Особую разновидность этой композиции составляют узоры со всадниками на конях, сросшихся корпусами (что в искусствоведческой литературе нередко именуется ладьей). Конь с одним туловищем и разобщенными головами придают большую орнаментальность вышивке: кони одного раппорта как бы сливаются с корпусом последующего, располагаясь по сторонам женской фигуры (рис. 56, а, б).

Все эти сюжеты различаются по характеру трактовки и большей или меньшей полноте иконографии. Нередко видна трансформация первоначальной композиции; так, например, на конях вместо всадника помещена фигура в виде цветка или вазы. Связь с центральным персонажем утрачена (рис. 57, б).

Второй вид трехчастной композиции, где центральная женская фигура, держащая коней, дана фронтально, а всадники с воздетыми к ней одной или двумя руками — чаще всего в профиль или в пол-оборота; кисти рук у всех трех персонажей большей частью преувеличены (рис. 58). Этот вид характеризуется наличием бытовых деталей: изображаются сапоги с каблучками, седла у всадников, а иногда шпоры, на головах нередко вполне реалистические головные уборы, как, например, в вышивке из Кирилловского у. (рис. 59). И здесь композицию дополняют орпиморфные мотивы.

А. К. Амброз, считая этот вид композиции дальнейшим развитием первого, относит его формирование примерно к XV—XVII вв.⁵⁸ Такая хронология вполне вероятна. Однако нельзя считать, что переход от более обобщенной строгой трак-

товки к несколько усложненной бытовыми реалиями связан с утратой древнего смысла сюжетов (как полагает А. К. Амброз). Вышивка с композицией второго вида (в Каргополье и некоторых других местах) обогащена в отношении цветовой гаммы — стала многоцветной; к технике двустороннего шва добавлена гладь, богатое оформление в виде рамки окружает основной узор, но сюжет его почти не нарушен, что вряд ли возможно при полном забвении его смыслового значения (рис. 58).

В других образцах можно наблюдать начало десимволизации первоначального сюжета. Так, например, в вышивке с трехчастной композицией (на полотенцах из Каргополья, с севера Новгородчины и костромского Заволжья) фигурки всадников превращены в маленьких человечков с короткими ручками и ножками (в сапожках, показанных сбоку) (рис. 57, в). Узор выполнен в сдержанной цветовой гамме (красными и синими нитями) с характерным заполнением фигур ступенчатыми линиями, в богатой орнаментальной рамке. Нельзя не отметить высокий технический уровень выполнения вышивки.

Трехчастные композиции различаются по характеру положения рук персонажей: а) у всех трех фигур руки опущены вниз; б) руки у центральной фигуры повернуты вниз, а у боковых подняты (рис. 54, а); в) у всех персонажей руки воздеты вверх (рис. 58). Эти разновидности связаны, по-видимому, с различиями смысловой направленности сюжета.

Кроме женской фигуры со всадниками, в вышивке имелась также, большей частью в трехчастном построении, женская фигура с конями и птицами по сторонам. Нередко центральную женскую фигуру, как упоминалось выше, заменяло дерево.

В вышивке нередко изображения всадниц по сторонам женской фигуры (или дерева) (рис. 56, б). Они определяются по широкому платью и представлены

(обычно фронтально) стоящими на конях. В отдельных случаях видно механическое перенесение вышивальщицей центральной женской фигуры в боковые части, что облегчало ей труд. Но в других вышивках всадницы отличны от центральной фигуры и иногда с особой эмоциональностью устремлены вверх (представлены с воздетыми руками).

Вопрос о мотиве амазонок в сложных композициях вышивки требует дополнительно тщательного исследования. Образы амазонок нечужды и русскому устному творчеству⁵⁹. Нередок в вышивке мотив единичной женской фигуры на животных, слившихся корпусами «ладье». Встречается он и в великоустюгском узорном ткачестве. В вышивке конская «ладья» часто как бы сливается с птицей или же полностью является птицей.

Женская фигура и дерево — весьма частый мотив в вышивке и разработан в самых разнообразных вариантах. Изображение женщины с птицами в руках чередуется с деревом. Центральное место занимает женщина или же, наоборот, дерево. Этот мотив в определенной трактовке встречался в Тверской, Новгородской, Псковской, Петербургской, Олонецкой губерниях (рис. 43, б). Человеческая фигура как бы пронизана растениями, а часто и птицами, деревья же напоминают человека: опущенные ветви — руки с кистями, вверху лучистый ромб — голова, в нижней их части нередко помещена птица «ладья». Одним из своеобразных вариантов мотива женщина-дерево является вышивка на полотне из Себежского у. Витебской губ.; при геометричности и строгости в трактовке фигур заметно изменение первоначального сюжета — части композиции мало связаны друг с другом; птицы вынесены в верхний подузор (рис. 60, в).

Женщина часто соединяется с деревом в одну фигуру: ее платье сливается с треугольным основанием дерева. Сложная композиция, в основе которой женщина-

дерево, характерна для вышивки подолов каргопольских женских рубах, подзоров первой половины XIX в. Раскинувшее широкое ветви дерево как бы сливается с женской фигурой, которой подчинены непропорционально маленькие всадники (иногда с крестовидными головами); птицы размещены на ветках и под деревом; другие фигуры, ставшие неясными, свидетельствуют о том, что узор этот, сохранив древнюю основу, прошел долгий путь развития (рис. 12).

Поздним осмыслением древнего мотива женщина-дерево является *женщина-вазон*: женская фигура здесь слилась с деревом-вазоном. Встречается этот мотив в вышивке полотенец Новгородской и Петербургской губерний.

Одна женская фигура составляет распространенный мотив вышивки (рис. 61, а). По-видимому, единичное женское изображение (составлявшее нередко раппорт узора) далеко не всегда было результатом распада сложной композиции, а имело и самостоятельное значение. Женскую фигуру в колоколообразном (расширяющемся книзу) одеянии, держащую в поднятых руках птиц, встречаем в вышивке населения начиная от Псковской до Архангельской губерний (рис. 60, а). Этот мотив имеет несколько вариантов. Иногда представлено только поясное женское изображение (рис. 57, а). В некоторых узорах оно удвоено, имеет как бы зеркальное отражение.

В вышивке был распространен также женский образ с плавно изогнутыми руками, держащими то ли ветки растений, то ли светильники. В Бежецком у. Тверской губ. узор этот называют *кумки со свечами*⁶⁰ (рис. 60, б). Часто орнамент состоит из женских фигур, изображенных то с воздетыми вверх, то с опущенными вниз руками; их головы нередко заменены розетками.

В вышивке северо-западных губерний имеется изображение женщины, помещенной в небольшой постройке на особом



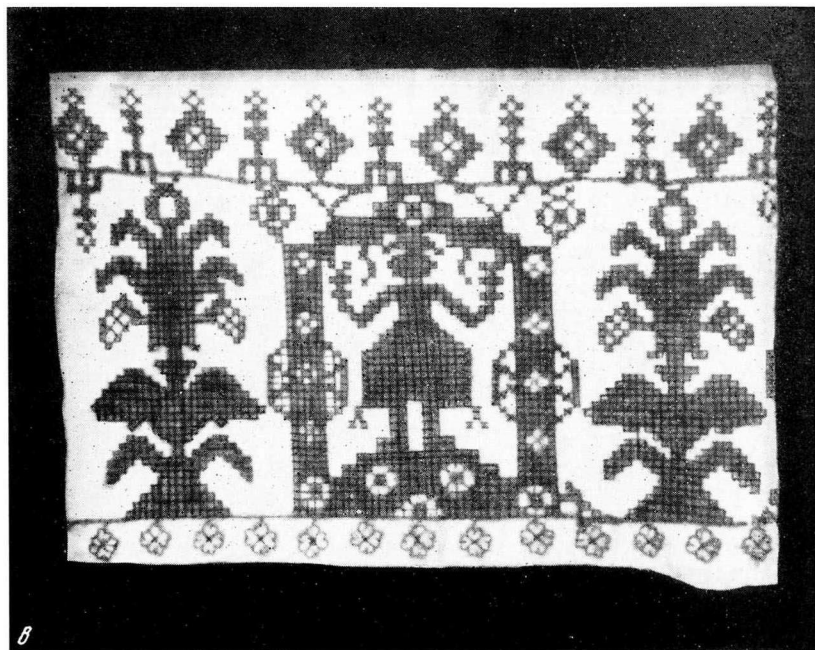
Рис. 57. Узоры полотенца

а — Кирилловский у. (ГМЭ, собр. Е. А. Ляцкий в 1903 г.);

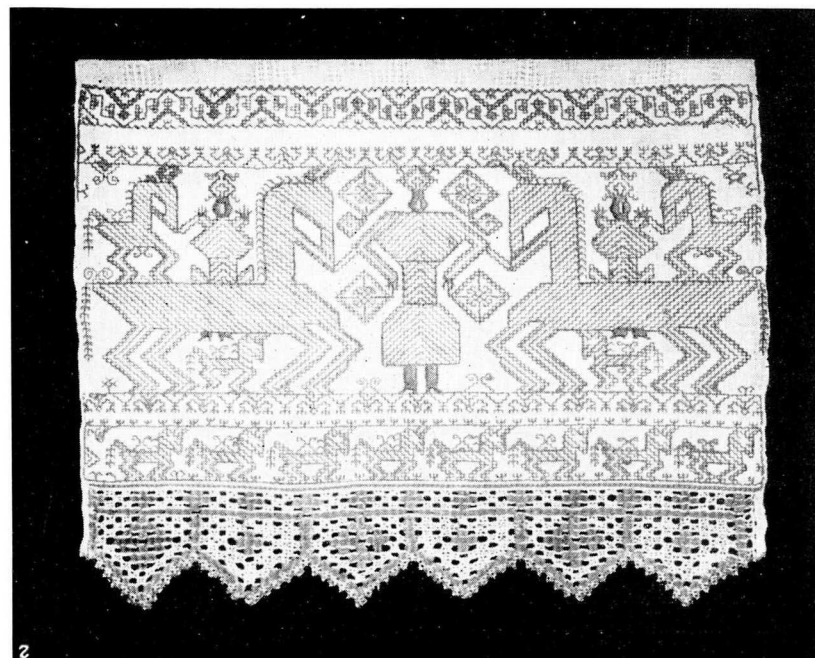
б — с. Петровское Кирилловский у. (ГМЭ, собр. Б. И. Иванов в 1902 г. Фото Ю. А. Аргиропуло);



в — из северо-западных губерний (Вологодский музей. Фото Ф. М. Пармона);



г — Олонецкая губ. (МНИ. Фото Ю. А. Аргиропуло)



возвышении. Рядом с постройкой — дерево, наделенное антропоморфными чертами (рис. 57, в).

Мотив — женская фигура с руками-гребнями — четко выражен в вышивке. Непомерно укрупненные кисти рук превращены в гребни. В ярославской и тверской вышивке они выполнены строчевой техникой, часто с обводкой контуров цветными шитками (рис. 62). В районе Тарноги (Тотемский у.) этот мотив вышивали крестом по холсту, на севере Новгородчины — двусторонним швом, а в Великоустюгском у. — с помощью браного ткачества.

Головы у персонажей древнего извода показывались обобщенно, схематично. Особое внимание уделялось «волосам» — изображались они в виде лучей не только у антропоморфных персонажей, но и у животных. Эта «лучистость» людей и коней (со вздыбленной высокой гривой) особенно отчетливо выражена в вышивках Новгородчины, частично в Тверской губ. В Устюженском у. эти узоры называют *гривы*, что отражает их характерную особенность.

Попытки наметить черты лица у антропоморфных персонажей, как и внесение бытовых деталей, на мой взгляд, типологически более новые явления. Одежда, головные уборы в вышивках древнего извода даются обобщенно. Женщину, как говорились выше, можно узнать по длинной юбке или широкому платью, кроме того, по обязательным ее атрибутам — птицам, а также по одному из видов головного убора.

Головные уборы весьма разнообразны и далеко не всегда соответствуют реалиям, представляя то ромб, то растительные мотивы. Шляпа с полями на женщине и всадниках — позднее привнесение бытовых черт в узор древнего извода (рис. 59). Однако одна из форм — рогатый головной убор, весьма устойчиво повторяющийся в вышивке архаического типа (что впервые было отмечено В. А. Фалеевой).

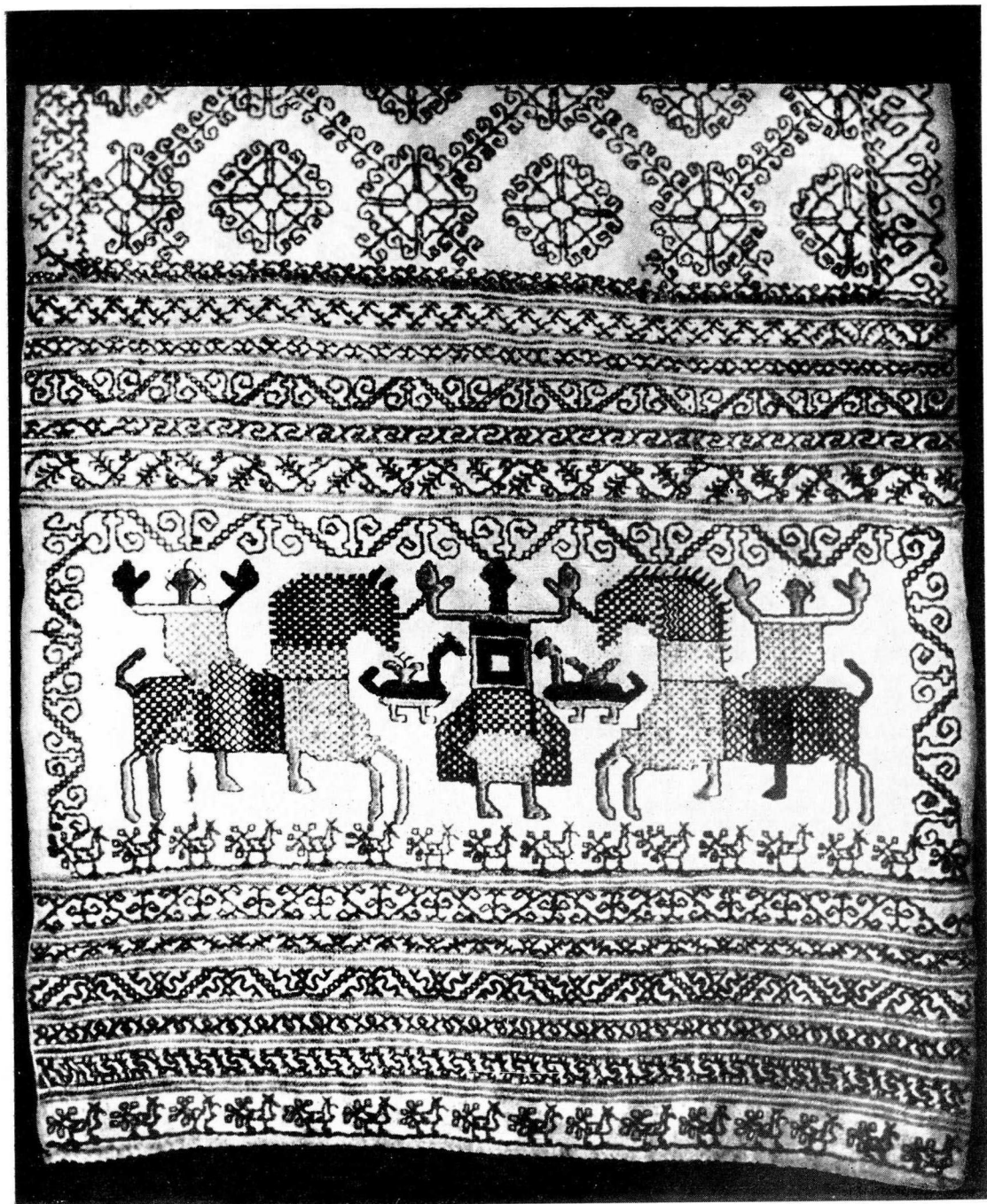
по-видимому, древняя черта, соответствовавшая головному убору восточных славян⁶¹. В вышивке он представлен в виде двурогого убора или трапеции (рис. 56, в; 57, а). Трапециевидный убор мог возникнуть в орнаменте из соединения двух рогов перемычкой (и заполнения узором образовавшейся трапеции).

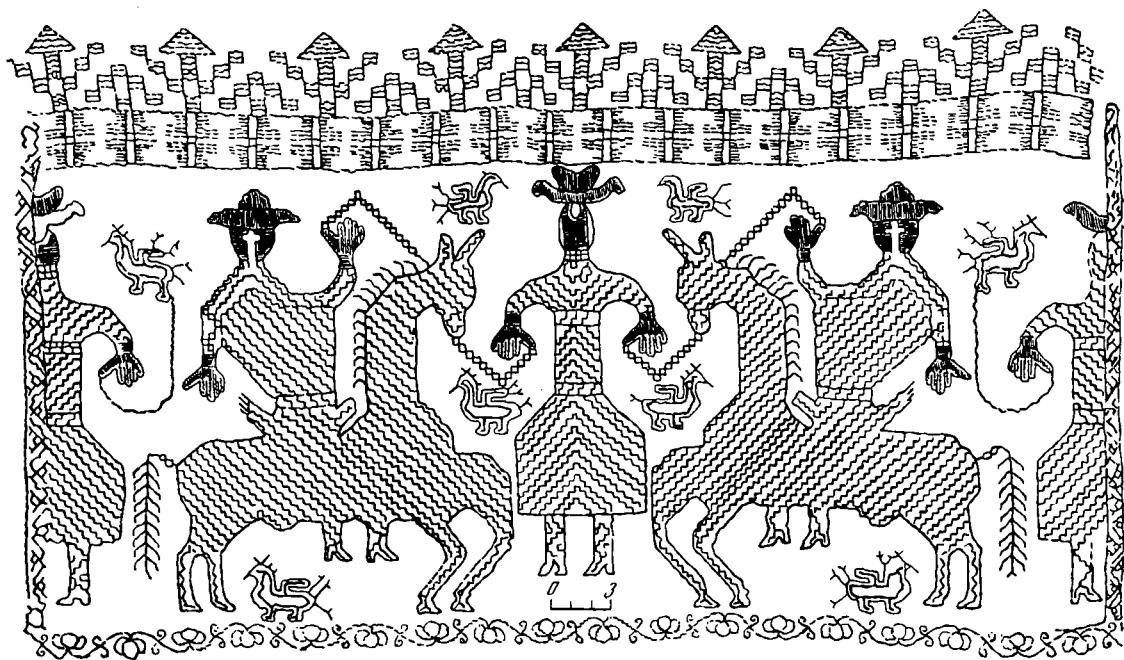
В жизни крестьянские головные уборы часто претерпевали ту же эволюцию: рогатую в основе кичку покрывали сорокой, скрывавшей эту рогатость. В некоторых образцах вышивки рогатость выступает значительно сильнее и становится присущей самому женскому персонажу. При этом голова дается схематично, а лицо нередко вообще исчезает (рис. 60, а). Итак, рогатость — устойчивая черта в вышивке и присуща только женским персонажам. Она является еще одним из определяющих признаков женских изображений. Архаическая столбообразная фигура (рис. 52), имеющая рога, бесспорно, является женской.

Антропоморфные существа со своеобразными лопастями вместо рук, трактованные как «крылатые богини», сильно трансформированы (рис. 6, а). Трудно определить пол этого персонажа. На одной из новгородских вышивок представлены три крылатые женские фигуры, выполненные очень схематично и внутренне не связанные друг с другом⁶². Эти узоры являются результатом длительных изменений орнамента, и для решения вопроса о наличии древнего крылатого женского персонажа в вышивке необходим сбор дополнительного материала.

Изображение женской фигуры составило основу многих геометрических узоров вышивки на территории расселения русских, включая и южные губернии. Геометризованные женские фигурки соединены парами (расположены антино-

Рис. 58. Полотенце из Каргопольского у. (Вологодский музей, поступило в 20-х годах XX в. Фото III-XII)





дально) или по четыре (рис. 63, а, б). Характерно включение этих фигурок в верхний бордюру вышивки; нередко они превращены в ряд ромбиков — «головок» (рис. 63, ж, л).

Наделенные антропоморфными чертами лягушкоподобные персонажи представлены фронтально, с расставленными и несколько согнутыми в коленях ногами (рис. 38). Это, по-видимому, женские изображения, нередко им отведено центральное место в узоре: в постройке или между двух коней. Они встречены на подзоре из Новолadoжского у., на женской рубахе из Тотемского у. и новгородском полотне. Мотив антропоморфной фигуры в позе лягушки, как показали исследования, известен в искусстве народов всех континентов с глубокой древности⁶³. Видимо, и в русской вышивке этот мотив не случаен.

Иконография мужских фигур характеризуется наличием (особенно в профильных изображениях всадников) элементов мужского снаряжения, мужской посадки

в седле (всадницы, как упоминалось, обычно стоят на лошадях и всегда представлены en face) (ср. рис. 56, б, 58, 59, 61, б).

Изображения мужских фигур не ограничиваются всадниками по сторонам центральной оси — женщины или дерева. Всадник имеет и вполне самостоятельное значение, является основным мотивом узора, хотя иногда некоторые детали свидетельствуют о том, что этот узор взят из более сложной композиции.

На вышивке полотенца из Пудожского у. изображен всадник, представленный фронтально, а некоторые детали (седло, шпory) показаны сбоку. Всадник здесь не часть какого-то сюжета, а представляет центральную и основную фигуру узора. Он как бы огражден от остального мира легкой постройкой. Голова состоит из ромба с заключенной в него розеткой, воздетые руки имеют крупные кисти. Мелкие человеческие фигурки, поднявшие вверх руки, круги, с заключенными в них крестами, помещены под конем и в дру-

←

Рис. 59. Полотенце из Кирилловского у. (ГМЭ, собр. Е. А. Погоская в 1902 г. Рис. П. А. Юсова)

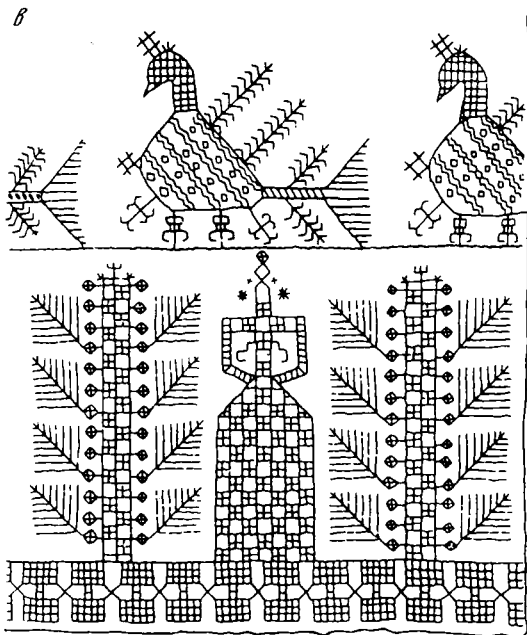
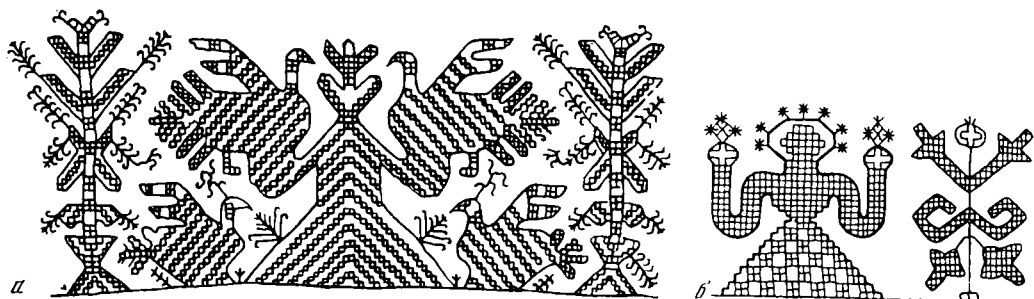


Рис. 60. Различные мотивы с женской фигурой на полотенцах

а — из северных губерний (Вологодский музей);
б — д. Мегра Белозерский у. (Череповецкий музей, собр. Я. Т. Богачев в 1920 г.); в — д. Жуки Себежский у. Витебская губ. (ИЭ, собр. Н. И. Лебедева в 1953 г. Рис. Н. А. Юсова)



гих местах (рис. 64, в). Примечательна также единичная фигура с воздетыми вверх руками на конях, слитых корпусами, которая, по всей видимости, является мужской. Всадника окружают более мелкие фигурки птиц с растениями на спине (конь здесь заменен птицей, а всадник — деревом) (рис. 64, б).

На другом образце вышивки идолоподобная фигура с руками в благословляющем жесте (кисти при этом обрисованы очень четко), помещенная на конях, повторена дважды; в центре птица с разоб-

щенными головами (рис. 64, а). Лакононость в обрисовке фигур доведена до предела. При этом реалистичность изображения рук, контрастируя с общим схематичным абрисом фигур, подчеркивает основной смысл сюжета.

Мотив всадника на конях, сросшихся корпусами, в более сложной композиции представлен в вышивке каргопольского полотенца, выполненного двусторонним швом и гладью хлопчатобумажной ниткой и шелком. Конь помещен в центре трехчастной постройки (рис. 65). Голова ап-

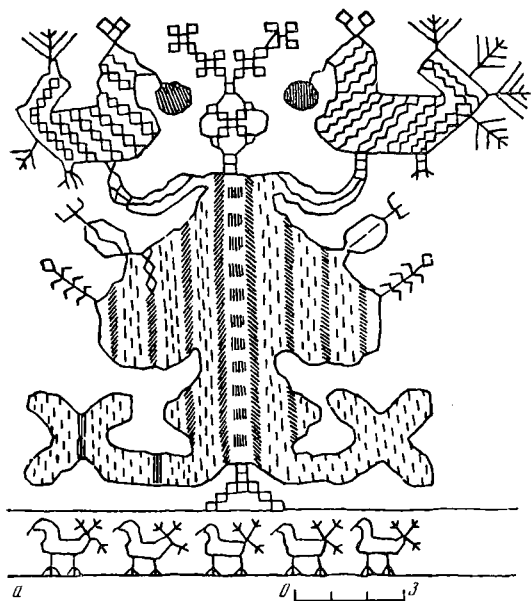


Рис. 61. Узоры на женских рубашках
 а, б — д. Большие Халы Каргопольский у.,
 XIX в.; в — д. Майлахта, Каргопольский у.,
 начало XX в. (ИЭ, собр. Г. С. Маслова в 1948 г.)

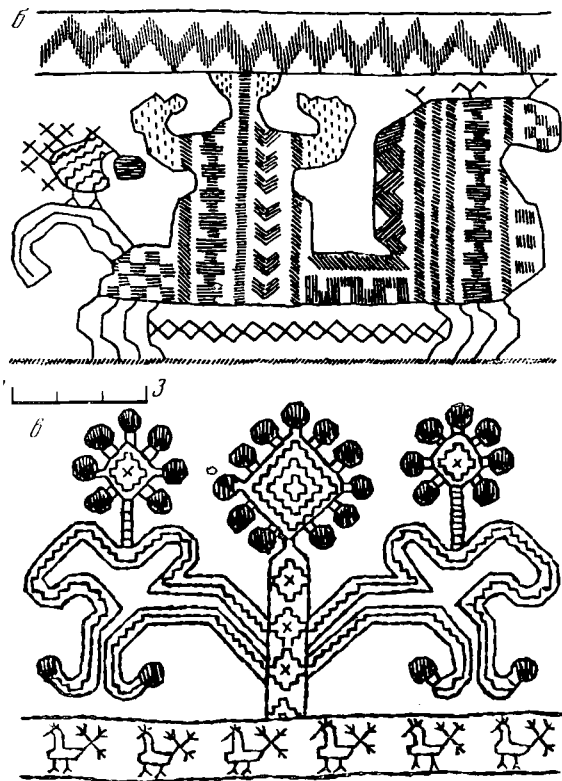
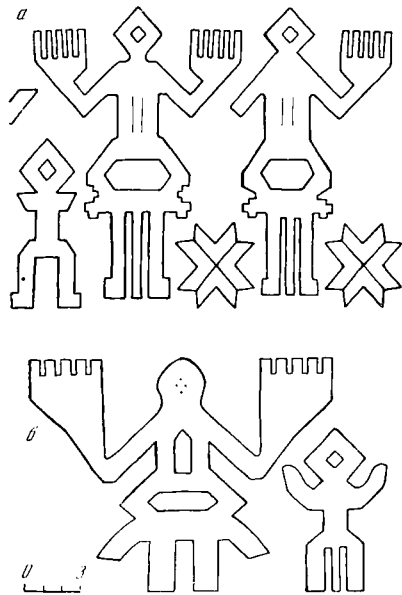


Рис. 62. Антропоморфные фигуры с руками-греб-
 нями (фрагменты строчевых вышивок полотенец)
 а — Мологский у.; б — д. Глебени, Кашинский у.
 (Архив автора. Рис. П. А. Юсова)



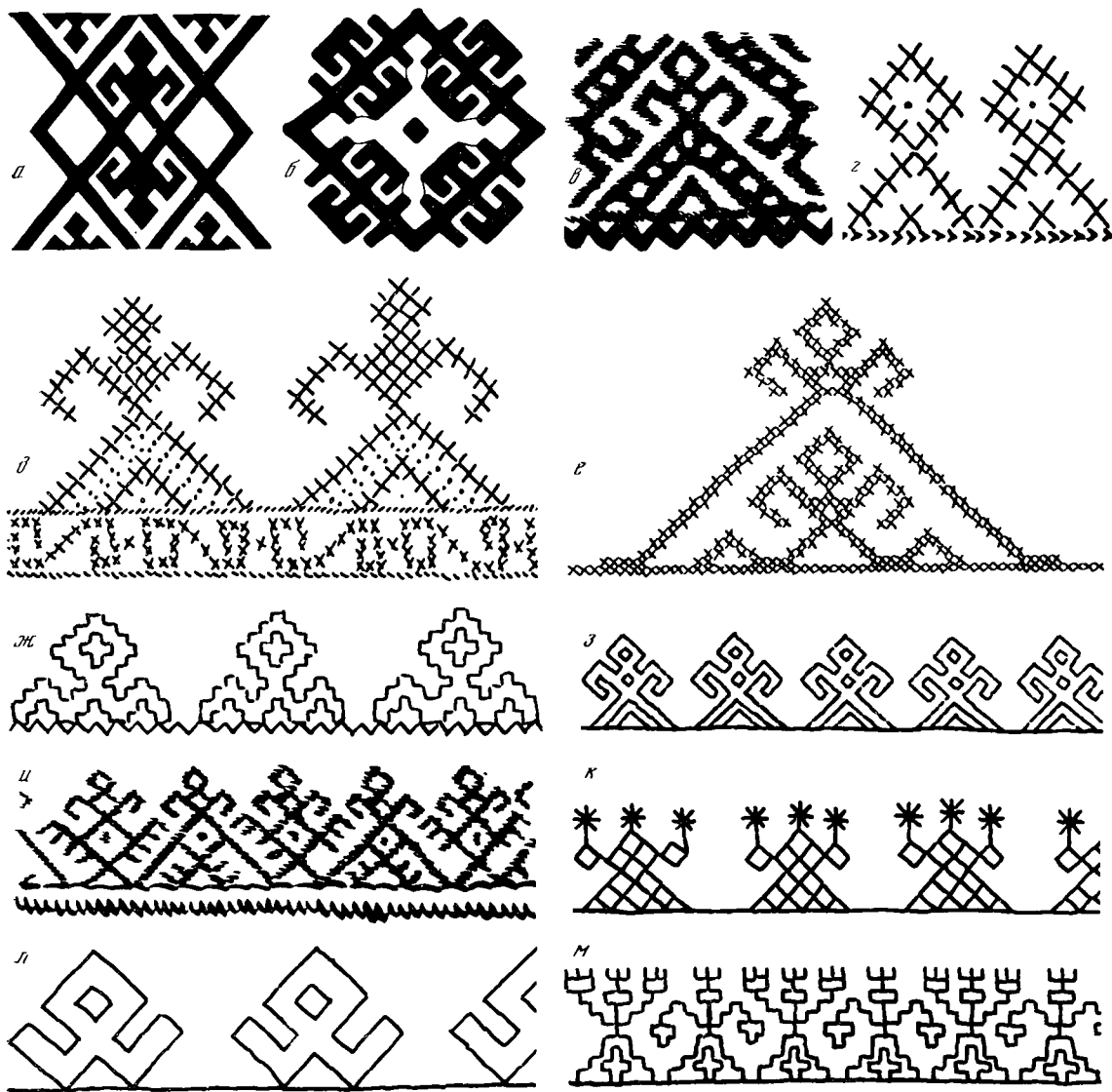


Рис. 63. Геометризованные антропоморфные фигурки в вышивках одежды и полотенца
 а, б — «головастица» на очельях сороч, выполнена косым стежком, Весьегонский у.; в — деталь подола женской рубахи (техника — набором), Тотемский у.; г, д, е — бордюры узоров на подзо-

рах, вышитые крестом, Сольвычегодский у.; ж, л — бордюры узоров полотенца, Тверская губ.; з — бордюр полотенца, Устюженский у.; и — вышивка рубахи, Олонецкая губ.; к — бордюр полотенца, Псковская губ.; м — вышивка полотенца, Кирилловский у. (Рис. Г. В. Шолоховой)

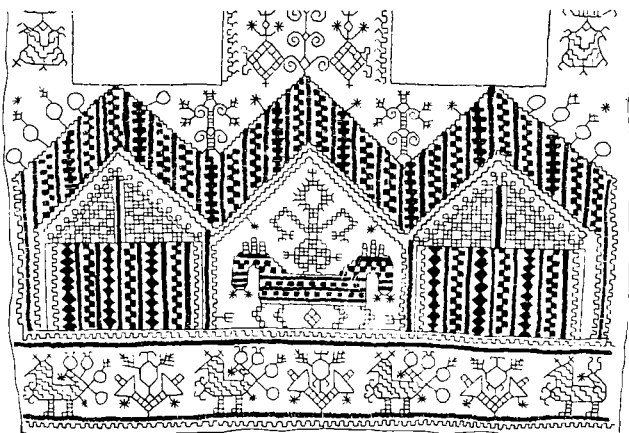
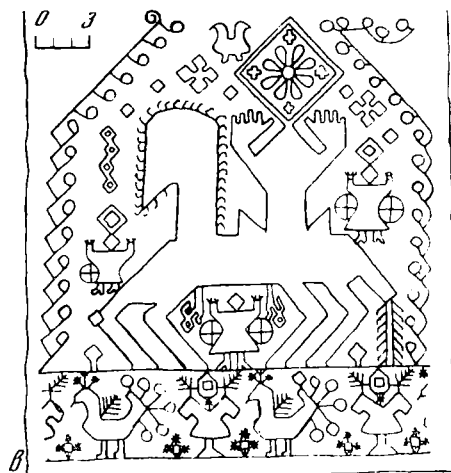
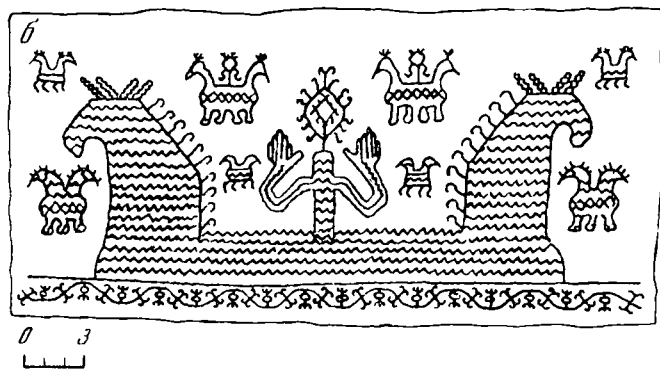
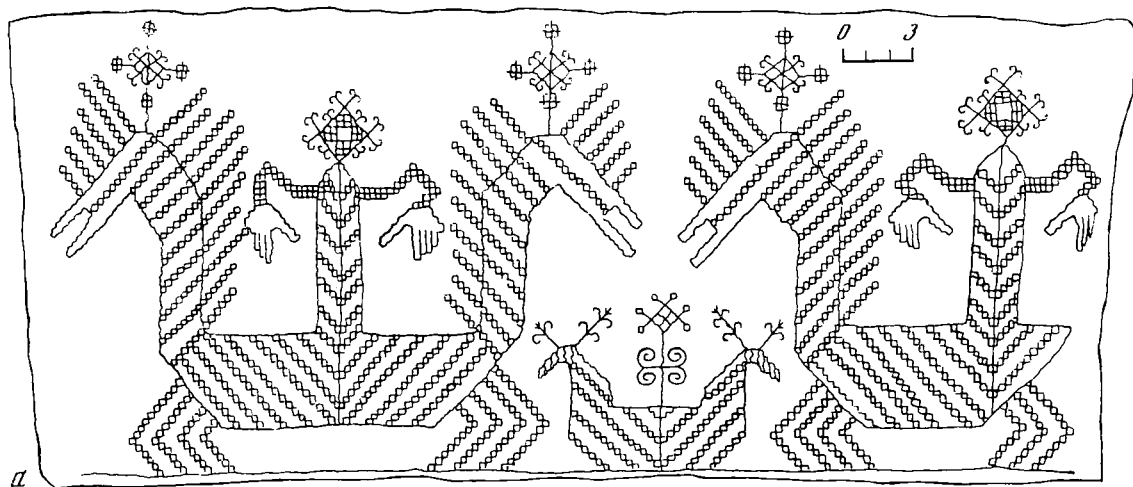


Рис. 64. Вышивки полотенца
 а — Повгородская губ. (ГМЭ, собр. Н. Л. Шабельская. Рис. Г. В. Шолоховой); б — Кирилловский у. (ГМЭ. Рис. Г. В. Шолоховой); в — Пудожский у. Олонецкая губ. (Собр. В. И. Харузина в 1887 г.)



Рис. 65. Мотив антропоморфной фигуры на конях, слившихся корпусами, в вышивке каргопольского полотенца (Архив автора. Рис. Г. В. Шолоховой)

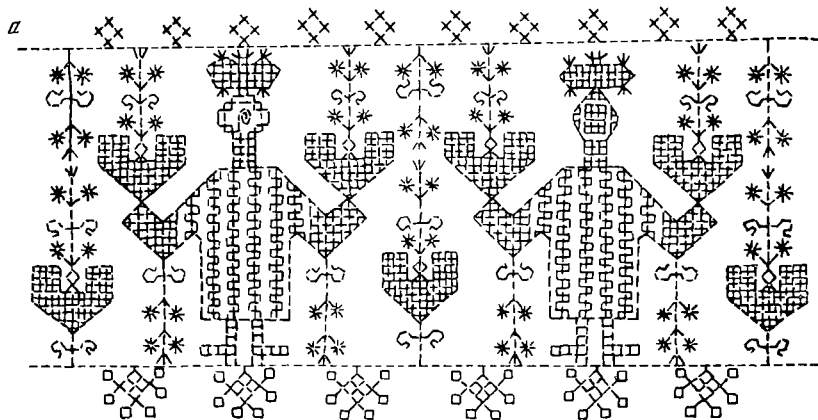
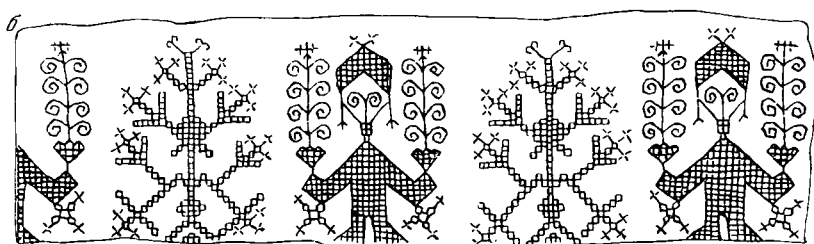


Рис. 66. Вышивки полотенца

а — фрагмент узора, северо-западные губернии (ГМЭ. Рис. Н. А. Юсова); б — фрагмент узора, Каргопольский у. (ЗГИХМЗ. Рис. Г. В. Шолоховой)



тропоморфной фигуры окружена лучами, руки подняты в благословляющем жесте; пол его определить трудно, в нем нет тех ярко выраженных признаков, которыми характеризуется в вышивке женский персонаж.

Кроме всадников в вышивке имеются и «пешие» мужские фигуры. Так, в работах Олонецкой, Петербургской губерний встречаются ряды стоящих мужских фигур, которые окружены растительностью и держат ветки в руках. Эти «лесные человечки» имеют головные уборы: в одном случае — в виде конического колпака, в другом — низкие шапки (рис. 66).

Единичные мужские изображения встречены в вышивках полотенца и подзора в селениях по Кенозеру. Они помещены в одном узоре с фантастическими птицами и животными (рис. 67, а). В обоих случаях антропоморфная фигура изображена с длинными волосами и процветшей, в ней подчеркнуты признаки мужского пола.

В одной из вышивок полотенца (из Устюженского музея) представлен ряд человеческих фигур с выраженными признаками мужского пола (рис. 67, б). В другой вышивке (из того же музея), выполненной в той же строчечной технике с цветной контурной обводкой и, возможно, представлявшей второй конец того же полотенца, изображен ряд женских фигур, как бы соответствующий ряду мужчин.

Один из устойчивых элементов архаических сюжетов — изображение рук с четко выделенными пальцами. Они подчеркивают благословляющий жест и позу молитвы персонажей сложных композиций. Но, кроме того, рука, иногда не связанная с сюжетом, дополнительно вышивалась где-либо сбоку узора. В других же случаях она становилась основным орнаментальным мотивом или (при большей геометризации человеческих фигур) изображалась вполне четко, реалистически, чем подчеркивалось ее важное значение в узоре

(рис. 68, а). Этот мотив был внесен и в церковное искусство — в резьбу иконостасов, заставки рукописных и старопечатных книг и вышивку. Узор с мотивом руки в вышивке черным шелком из Кирилловского у. (рис. 68, б), возможно, выполнен под влиянием монастырского шитья, в то время как другие узоры с мотивом руки (как на рис. 68, а) свойственны крестьянской домашней вышивке и связаны с ее орнаментацией.

Архаические сюжеты, дошедшие до нас в памятниках XVIII—XIX вв., прошли длительный путь изменений. И в типологически наиболее ранних нередко видно привнесение новых элементов. Происходило нарушение цельности композиции: утрачивалась внутренняя связь между ее частями, изменялись отдельные фигуры; ее части нередко составляли основу нового самостоятельного узора (ряд всадников и др.), отдельные мотивы заменялись другими и т. д. Нарушалось содержание сюжета при изменении масштаба его частей: например, при уменьшении центральной фигуры, иногда до карликового размера, или увеличение фигур нав до роста центральной человеческой фигуры и т. д. Включение в архаические композиции львов (барсов) вместо коней и всадников также, по-видимому, результат трансформации первоначального сюжета.

Развитие орнаментальности в вышивках древнего извода в результате их длительной переработки приводило к усилению декоративности за счет нарушения прежнего содержания сюжета. Разрасталось и орнаментальное окружение композиции. Геометризация мотивов или превращение их в растительные формы приводило к таким изменениям, в которых не всегда можно уловить исходные образы. Наряду с этим наблюдался и иной путь, по которому шли изменения сюжетов, переосмысление их и приближение к реальной действительности, к жанру.

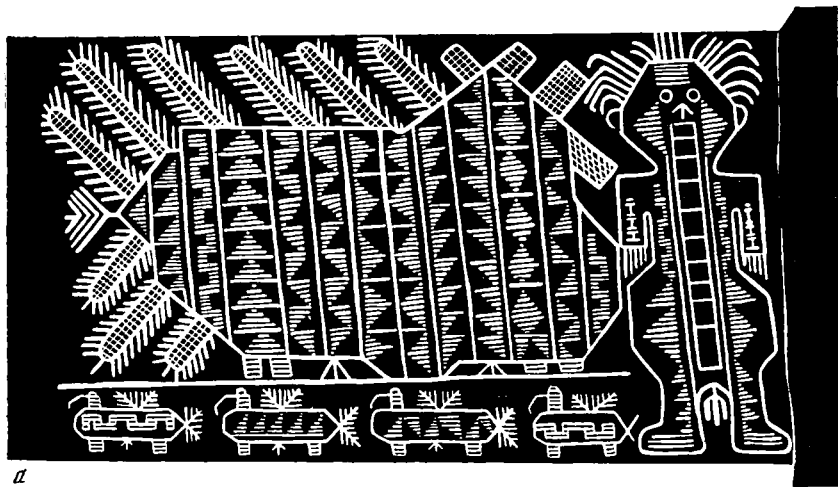
Как упоминалось, в трехчастную композицию входили бытовые детали, при

этом основное содержание могло сохраняться. Но оно исчезало при изменении трактовки самих образов. На одном из олонечских полотенец с трехчастной композицией второго вида по-другому дано положение центральной женской фигуры: ей придана танцующая поза, одна рука уперта в бок, другая поднята, в них — цветки-розетки⁶⁴. Первоначальный смысл сюжета исчез. На одной из тарноских вышивок с трехчастной композицией (с деревом в качестве центральной оси) много черт древнего извода: дерево на треугольном основании, ветки его отмечены крестами; кресты-розетки, птицы заполняют фон. Фигуры же всадниц даны в необычайных для древней традиции позах — они подбоченившись стоят на лошадях (рис. 56, б).

Мотив женской фигуры с деревом (или деревьями) в некоторых образцах явно переосмыслился в бытовом плане. Женская фигура утрачивала прежнюю строгую торжественность позы, а деревья представлялись с пышной листвой. Исчезли знаки, отмечавшие особое значение антропоморфных изображений и дерева. Перед нами обычная прогулка по саду — мотив, столь близкий народу, отраженный во множестве песен: «Я ходила, я гуляла во зеленом саде...»⁶⁵; «Я во садике была, во зеленом гуляла...»⁶⁶ и т. д.

В традиционную схему вливалось новое содержание. Так, на одной из костромских вышивок (на полотенце) по сторонам дерева стоят женские фигуры; это горожанки (судя по платьям и вееру в одной руке). Они ни в какой мере не связаны с древними архаическими образами (КОК, № 5850).

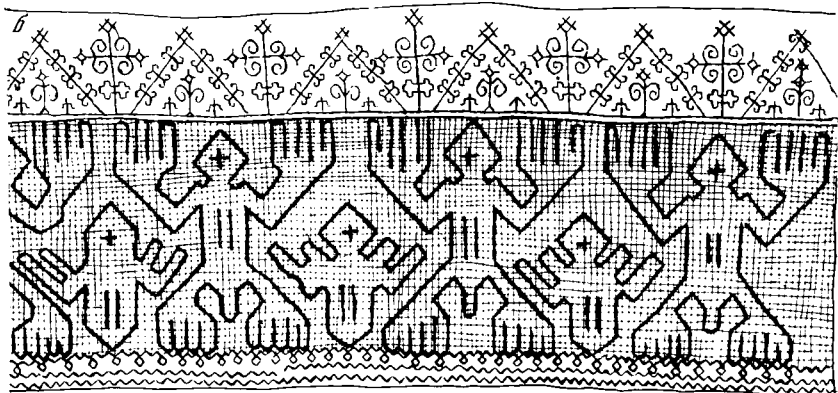
Остановлюсь на некоторых составных частях сложных композиций. Геометрические мотивы теснейшим образом связаны с изображением людей и животных. Одна из основных геометрических фигур — ромб (простой, лучистый, с продленными сторонами, с крюками); иногда его заменяет квадрат, поставленный на угол.



а

Рис. 67. Мужские персонажи в узорах

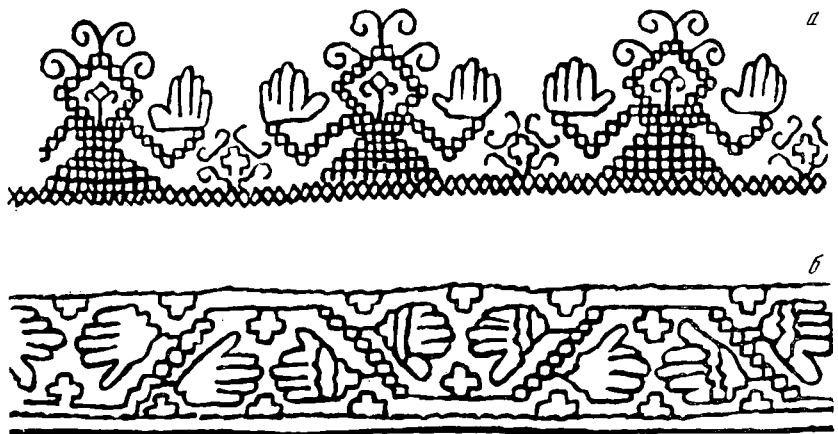
а — в строчевой вышивке края настилальника (фрагмент), д. Глуцего, на Кенозере, Каргопольский у. (ИЭ, собр. Г. С. Маслова в 1948 г.); б — на полотенце (техника — строчка и двухсторонний шов) (Устюженский музей. Рис. Г. В. Шолоховой)



а

Рис. 68. Мотив руки в вышивке

а — полотенца, Кирилловский у. (ГМЭ, поступило в 1909 г.); б — ширинки, Новгородская губ. (ГМЭ, поступила в 1909 г. Рис. Г. В. Шолоховой)



б

Ромбы, как видно из представленных образцов, составляют головы антропоморфных фигур, помещаются цепочкой под косями всадников, входят в состав изображений дерева, нередко украшают туловища животных или размещаются в разных местах на фоне узора. Другие очень устойчивые геометрические элементы — крестообразная фигура (разных вариантов), круг, квадрат, розетка.

Мотив креста представлен в виде прямого равноконечного, иногда с ромбическими концами или же косоугольного креста в разных вариантах.

В архаических сюжетах с антропоморфными фигурами мотив косоугольного креста встречается, но реже, чем в узорах с зооморфными изображениями (особенно с оленями), и часто в подузоре (рис. 55). Характерно включение его в систему геометрических узоров (на оплечьях олопецких рубах, в вышивках Подвинья, Костромской, Тверской и других губерний). Весьма част он в ткачестве Подвинья, Пинежского края, бассейна Сухоны (на полотенцах, поясах), а если говорить о более южных областях, то наиболее характерен этот элемент узора для северо-восточной части Рязанщины, для Пензенской и Тамбовской губерний.

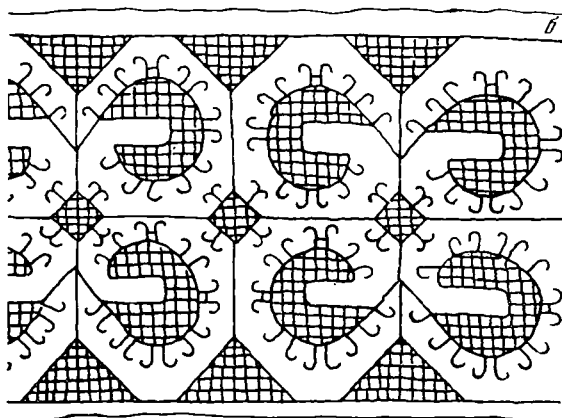
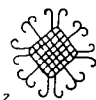
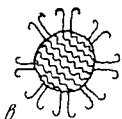
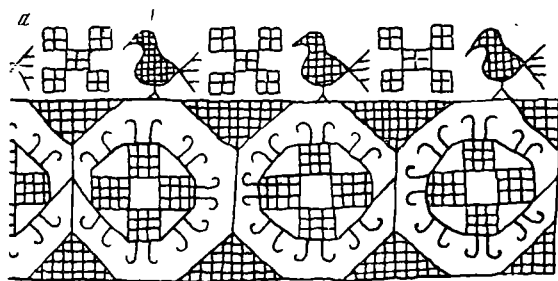
Мотив круга нередко в архаических сюжетах. Круг (ромб или шестигранник) с лучистым обрамлением (в виде четырех и более пар лучей с загнутыми концами) встречается в вышивках от Псковщины до Архангельской губернии (рис. 69). Этот мотив нередко выносили в подузор основного узора или в другую вышивку данного предмета (следует учитывать весь комплекс украшений предмета в целом). Сочетание их имело, по моему мнению, не только декоративное значение, но и несло смысловую нагрузку (рис. 16, а).

Мотив лучистого круга часто сочетался с изображением птицы (рис. 69, а). В узорах северодвинской вышивки женских *нагрудников* (передников) круги пред-

ставлены с восемью ответвлениями — лучами. Они помещены в косоугольной клетке, на которую разделено все поле ткани, а в местах пересечений линий сетки в квадратах заключены птицы. Низ нагрудника заполняет композиция из зооморфных и растительных мотивов. Круги здесь связаны со всем узором вышивки передника (рис. 2, в, г).

Круг часто становился основным, даже единственным мотивом узора. Весьма своеобразны узоры крупномасштабных кругов, характерные для олопецкой вышивки. В ремесленных заонежских изделиях круг занимает весь конец полотенца, выполненный тамбуром белыми нитками по кумачу или красными по холсту. С внутренней и внешней сторон основной узор обогащен растительными и геометрическими мотивами. Сходный узор из крупных, иногда незамкнутых кругов («круги», «месяцы») вышивали на кумачовых сарафанах, передниках, подзорах, полотенцах в крестьянском обиходе Каргополья в XIX—начале XX в. В центре каждого круга помещается крупный цветок, шесть лепестков которого чередуются с шестью деревцами-веточками («кудри»); выполнен узор тамбуром разноцветными хлопчатобумажными нитками.

В основе этого мотива — народный земледельческий месяцеслов в виде круга; лепестки розетки, чередующиеся с «кудрями», в количестве двенадцати, означают месяцы (рис. 70). Основные праздники земледельческого календаря отмечены кругами — колесами; спирали, петельки, сердцевидные и другие элементы указывают дни посева, уборки урожая, гадания об урожае⁶⁷. Узор имеет верхний бордюру в виде цветочной гирлянды, а внизу можно различить контуры водоплавающих птиц. В некоторых селениях узор «месяцы» называли «календарем». Мотив этот, приобретая орнаментальность, постепенно терял связь с календарем. Это видно в каргопольских вышивках, а особенно в заонежских.



Розетка — необходимый элемент архаических композиций. Часто она сливается с крестом (крестообразная розетка), кругом или вписывается в ромб, заменяя головы антропоморфным изображениям, украшая одежду женщины, отмечая концы всадников; розетки держат в руках основные персонажи композиций (рис. 6, б; 8). Розетка имеет 4, 5 и особенно часто 8 закругленных или заостренных лепестков; она часто составляет основной мотив геометрических узоров, распространенных в вышивке как северных, так и южных русских областей, или помещается в подузорах сложных композиций. Розетка в сочетании с другими мотивами, по-видимому, послужила основой узора *прялкам*. Квадраты, именуемые пряниками, обычно чередуются с изображением женской фигуры или же составляют центр композиции с деревьями и птицами (рис. 83).

Квадрат — сложное построение: в нем заключен ромб или шестигранник с восьмиконечной звездой, розеткой *внутри* него. Он характерен для вышивки не только русских, но и карелов, вепсов Новгородской, Петербургской, Олонецкой губерний.

Геометрические фигуры архаических композиций — весьма древнего происхождения они имелись в искусстве восточных славян уже в X—XIII вв.⁶⁸

Рис. 69. Мотивы круга-роzetки и луницы в вышивке полотенец

а — д. Шашиново, Порховский у. Исковская губ. (Музей этнографии Эстонии); б — д. Мегра Белозерский у. (Череповецкий музей, собр. Я. Т. Богачев в 1920 г.); в — Кирилловский у. (ГМЭ, поступило в 1909 г.); г — д. Марково Тверской у. (ГМЭ, собр. Д. Т. Янович в 1907 г.)

Что касается мотива восьмиконечной звезды, то в лицевых вышивках он встречается сравнительно редко, но часто составляет основу геометрического орнамента (в вышивке оплечий олонецких рубах, тверских, повгородских полотенец, владимирских сорок и т. д.), особенно в тканых узорах. Известен он в орнаменте южных областей.

Сюжетная композиция, как правило, подчеркивалась узкой полоской узора, придававшей ей устойчивость. Иногда полосы узора протягивались и с боков или же создавалась рамка. Оформление орнаментальных дополнений и рамок очень разнообразно: в каждом регионе имелись свои излюбленные мотивы и приемы. Кроме zoomорфных (рис. 17) и антропоморфных мотивов (рис. 63) можно отметить в бордюрах к основному узору наличие всех тех элементов, о которых говорилось выше: ромба, креста, розетки, круга, квадрата, s-образной фигуры и т. д. (рис. 71,

21, в). Обращают на себя внимание полосы волнообразных и зубчатых узоров, помещавшихся главным образом в нижних бордюрах (рис. 71, а—г).

Постепенно (в течение XVIII—XX вв.) в геометрическое окружение архаических сюжетов все более вливаются растительные формы — побег волнистой ветви с цветами или листьями и др. (рис. 71, л, м).

Одним из компонентов сложных архаических сюжетов был мотив постройки в которую иногда помещали человеческие или идолоподобные фигуры. Простейшими видами их был двускатный шалаш, представлявший как бы капище или легкое сооружение со стенками, ограничивающими слева и справа изображаемую сцену, а иногда с не полностью показанным двускатным покрытием (рис. 52). Абрис срубной постройки с двускатной крышей, иногда крытой «на три коны», улавливался в архаических сюжетах вышивок (рис. 65).

Выше упоминалось о мотиве дерева, ключевое как бы в часовню (на конышке ее крыши помещен крест), по сторонам которого изображены всадники (рис. 44, б). В основе сюжета — древний мотив, о чем свидетельствует находка бронзового пгольпика XI в. из костромского Повольжья с изображением постройки (по-видимому, ритуального назначения) с коньками по ее сторонам⁶⁹. Довольно устойчив мотив *храма* с прямоугольным основанием (рис. 16, а; 43, а), нередко с бочкообразным покрытием, а иногда еще с пятью главками-луковицами, напоминающими церковную архитектуру наших северных и центральных областей. Но вся композиция пронизана языческими символами — птицами, размещенными на главках храмов, в руках антропоморфных фигур (помещенных в храме) или парящими в воздухе (рис. 16, а). В этих узорах палицо слияние древнего извода с позднехристианской. Этот симбиоз языческого и христианского был отмечен Л. А. Динцесом⁷⁰. Не исключена возможность влияния на

композицию этой вышивки иконографии древнерусских фронтиспийей, представлявших абрис храмовой постройки с пятью главками в виде луковиц⁷¹.

В некоторых вышивках женской фигуре придавалась архитектурная форма, как на одной из крестецких вышивок (накидка на подушку). Фигура женщины слилась с контурами часовни, а ее поднятые руки — с крестами по бокам крыши.

Антропоморфные персонажи в бытовых сюжетах. Начало интенсивного распространения бытовых мотивов в русском декоративно-прикладном искусстве исследователи относят к XVIII в.⁷², хотя светские бытовые сюжеты были известны и ранее, о них можно судить по отдельным дошедшим до нас образцам росписи, керамических изделий XVI—XVII вв.⁷³

Эпоха петровских преобразований, внесшая изменения в общественный и бытовой уклад, оказала существенное влияние на народное искусство, в которое паряду с древними, стойко сохранившимися традиционными элементами интенсивно включаются новые черты, в частности усиливается значение сюжетов бытового содержания.

Этот процесс отмечался и в вышивке, обогатившейся, особенно во второй половине XVIII в., бытовыми сюжетами, отобразившими обстановку, костюмы того времени.

В первой половине XIX в. интерес к реалистическим мотивам и сюжетам по сравнению с XVIII в. заметно возрос⁷⁴.

Во второй половине XIX—начале XX в. это направление усиливается и занимает значительное место в русском народном изобразительном искусстве. Процесс развития и распространения бытовой сюжетики протекал неравномерно — по-разному в различных областях и социальной среде. В частности, в крестьянской среде (преимущественно в районах земледельческих) он протекал медленнее, чем там, где вышивка стала ремеслом или промыслом.

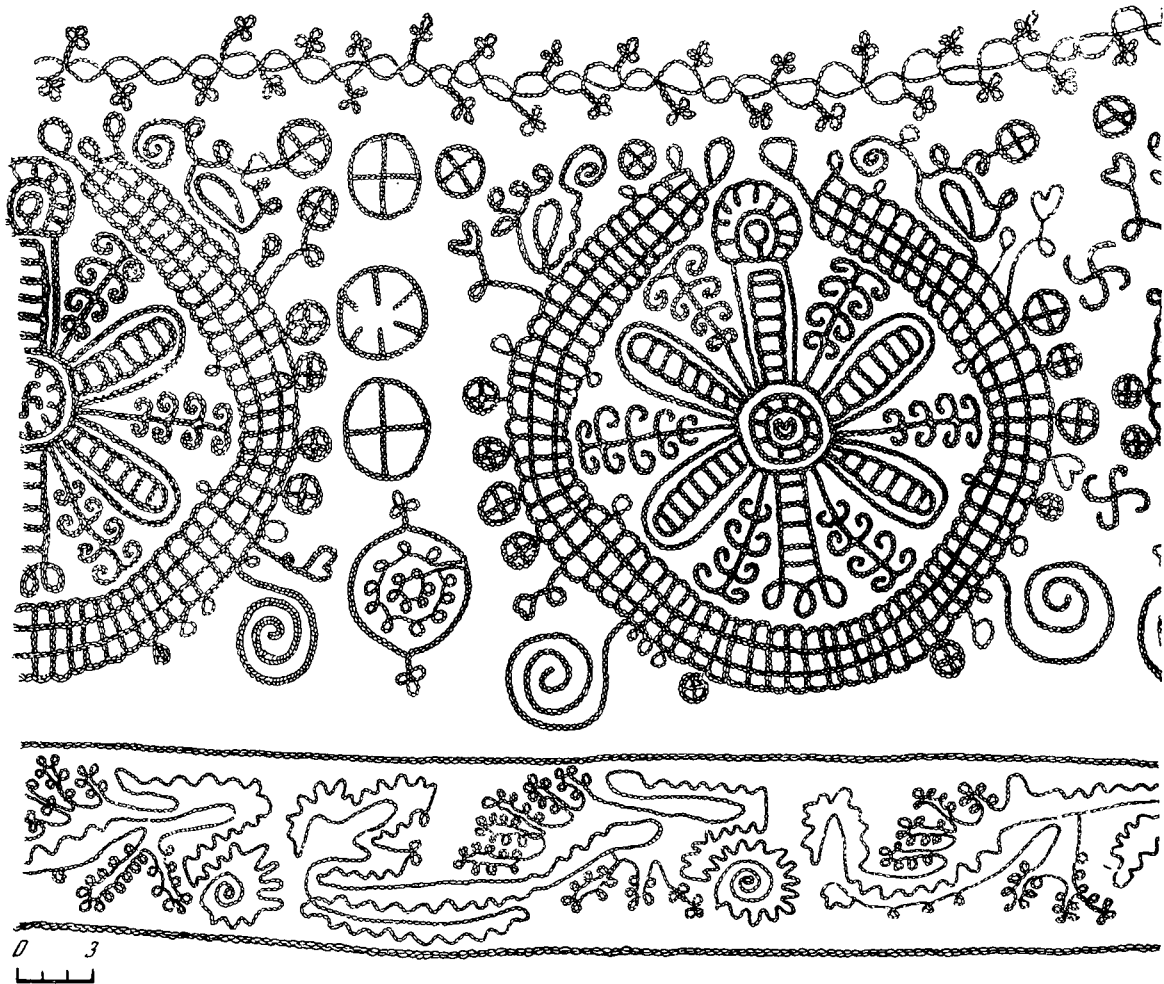


Рис. 70. Узор месяца или круги в тамбурной вышивке передника, Каргопольский у. (МТИ. Рис. Г. В. Шолоховой)

Бытовые мотивы украшали полотенца, подзоры. В меньшей степени они были связаны с одеждой, а на головных уборах встречались как исключение. Эти мотивы выполнялись техникой строчки, тамбура, глади.

Реже бытовые сюжеты вышивали двусторонним швом и другими древними видами счетной техники (свойственными архаическим сюжетам), имевшими свои особенности, но сохранявшими, однако, органическую связь с вышивкой архаического типа.

Сложные бытовые сюжеты наиболее развернуто представлены на белых строчевых подзорах. При всем разнообразии и большой вариантности многие из них устойчиво повторяются в подзорах разных регионов и выполнены по известному художественному канону. Несомненно, что мастерицы, изготовлявшие подзоры, были знакомы с образцами работ из других ре-

гионов страны через изделия, продававшиеся на ярмарках, увиденные у скупщиц или хозяек-предпринимательниц.

Распространение белых строчевых вышивок с бытовыми сюжетами отражало общий процесс развития европейской вышивки⁷⁵. Но русские вышивальщицы создали свой, своеобразный стиль в изображениях и орнаменте этих изделий. В сюжетах подзоров представлен быт разных социальных слоев общества. В некоторых образцах (часто петербургской работы) показаны придворный быт второй половины XVIII в., придворное празднество с фейерверком⁷⁶ или бал-маскарад. Последний сюжет представлен в сложной двухъярусной композиции. Здесь и скрипачи, и флейтисты, и танцующие пары, люди в масках, а также гости в колясках и на парусных судах. Большое количество участников не мешало вышивальщицам давать стройную композицию и придавать выразительность отдельным персонажам. В узоре, выполненном настилом по плетеной сетке, фигуры людей (помещенные большей частью в проемах зданий с арочным перекрытием, что вообще характерно для подзоров) выглядят силуэтами на прозрачном фоне. Большой топкостью и изяществом отличается как сама вышивка, так и плетеное сетное кружево, украшающее край подзора⁷⁷.

Некоторые сюжеты связаны с усадебным бытом, на что обращали внимание В. С. Воронов и другие исследователи. Сцены разворачиваются на фоне архитектурных сооружений и парковых пейзажей. Изображают они дам и кавалеров, прогулки в экипажах, катанье на лодках и парусных судах, сцены охоты и т. д. Мастерицы-вышивальщицы, по-видимому, выполняли здесь определенный социальный заказ: подзоры использовались в быту господствующих классов в XVIII—начале XIX в.

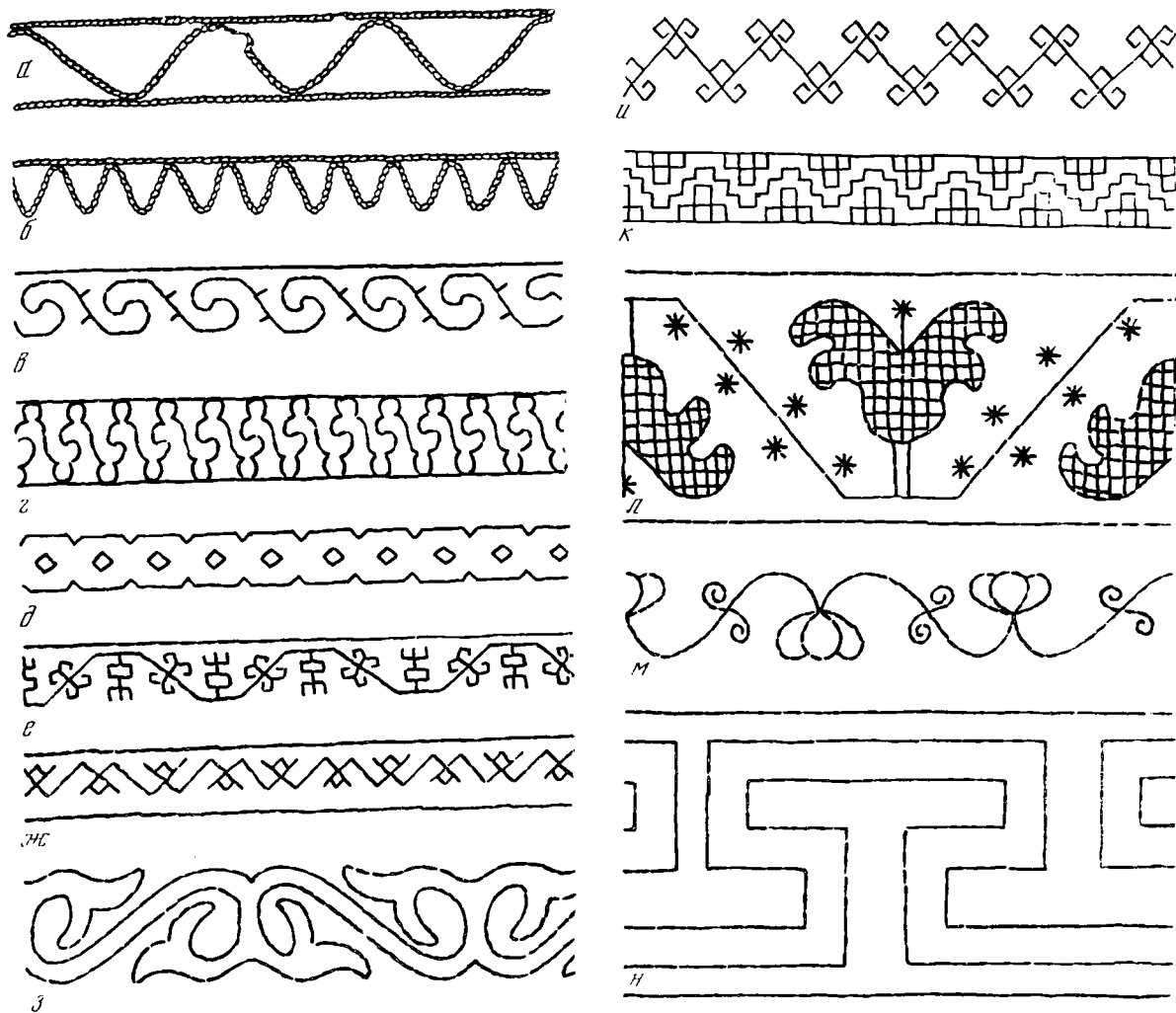
Однако далеко не всегда бытовые сюжеты связывались с жизнью привилегированных слоев общества. П. Балов пишет

следующее о строчевых подзорах, изготовлявшихся на продажу скромными труженицами Сольвычегодска: «Главные большие узоры представляли мужчин и женщин, более в китайских одеждах, и животных — бодрых коней и златорогих оленей и хищных птиц — величественного орла и, наконец, белокаменное палатье»⁷⁸. Но, кроме как в «китайских одеждах», под которыми автор, видимо, подразумевает роброны XVIII в., уже вышедшие из моды, по долгое время еще изображавшиеся в вышивке, люди представлены и в русских традиционных нарядах.

Осмыслялись сюжеты подзоров по-своему. Подобно тому как в русских величальных песнях изображались идеальный хозяин, идеальная усадьба, двор «на семидесяти верстах да на восьмидесяти столбах»⁷⁹, так и в вышивке подзоров вышивальщицы представляли идеальное хозяйство, приятную жизнь, что служило как бы добрым пожеланием на будущее. Орнамент нарядных подзоров оставлял ощущение праздничности, что соответствовало функциональной роли этих предметов в бытовом обиходе города и деревни.

Центром всей композиции бытовых подзоров чаще всего являлось «белокаменное палатье» — постройка (дом, терем, дворец), а по сторонам ее симметрично располагались во встречном направлении фигуры людей, всадников, коней, запряженных в карету, и т. д. Центральная часть представляла как бы финал всего повествования, которое развивалось одинаково по обе ее стороны. Иногда соблюдалась их полная симметрия, но часто она лишь отчасти: основные компоненты симметричны, другие, дополнительные фигуры варьировали. Как правило, единый сюжет заполнял все полотнище подзора (рис. 7).

Но нередко композиция узора была фризовой: в ней повторялись, последовательно чередуясь, два-три мотива — постройка и дерево, карета и парусное судно и т. д.



В ряде случаев цельность сюжета нарушалась включением в композицию других мотивов, например крупной фигуры павы, симметрично вставленной с двух сторон центральной части узора, или же узор прерывался изображением цветка, двуглавого орла и т. д. Часто отдельные бытовые мотивы включались в иной по содержанию орнамент: растительный, зооморфный и т. д.

Один из наиболее распространенных сюжетов — свадьба. Часты изображения

Рис. 71. Нижние бордюры узоров вышивки а, б — Мологский у.; в, е, ж, з, л, м, н — Кирилловский у.; г — Кашинский у.; д, к — Каргопольский у.; и — Тихвинский у. (ГМЭ. Рис. Г. В. Шолоховой)

двух фигур — мужской и женской, взявшихся за руки, представляющих молодых, а также свадебного кортежа с постройкой в центре, где молодые как бы соединяются. Популярность этих сюжетов вполне естественна, если учесть, что нарядные

подзоры предназначались главным образом для свадеб, убранства постели молодых.

Сюжет развивался в повествовательном плане. В нем последовательно рассказывалось о судьбе героя. Например, сначала изображен пастух, пасущий коров, затем он — всадник-богатырь, и, наконец, он же изображен во дворце со своей нареченной⁸⁰. В другом узоре изображалось сражение героя с необычайными зверями, затем его победоносное приближение ко дворцу, в котором — две фигуры: он и освобожденная им девушка.

В этих сюжетах наличествуют фольклорные мотивы: образы и эпизоды русских народных сказок. Некоторые из них отражают конкретные сказочные сюжеты, например «Сказку о семи Симеонах»⁸¹, о жар-птице и сером волке. Последний сюжет изображен на строчевом подзоре из Белозерского у.: справа — дерево с крупными птицами (напоминающими жар-птицу), под деревом — волк. Витязь берет приступом дворец, охраняемый отрядом воинов, в одном из помещений — женщина в богатом одеянии. Далее два парусных судна, как бы спешащие на помощь витязю, а морское чудовище, высунув оскаленную пасть, стремится преградить им путь. Взмахивающие крыльями птицы, летящие по небу, подчеркивают волнующий характер происходящих событий⁸².

Стилистически, по технике выполнения, а также по бытовым чертам — архитектуре, костюмам (нередко отражавшим моды XVIII в.), по растительному и животному миру сказочные сюжеты близки к бытовым. Люди обычно изображаются фронтально. Профильные изображения людей сравнительно редки.

В числе иконографических источников, из которых вышивальщицы могли черпать некоторые образы, были, по-видимому, лубочные изображения героев сказок, переводных рыцарских романов, которые уже в конце XVII, а особенно

в XVIII в. стали популярными в России. Раскрашенные картинки представляли славного витязя Бову-королевича, богатыря Еруслана Лазаревича, Петра Золотые Ключи, королеву Дружнивицу и пр.⁸³ Иконография героев повествовательных сюжетов вышивки подчас близка к лубочным изображениям. Всадник по своей трактовке сходен с всадником-воином — богатырем — одним из центральных персонажей народного искусства петровской эпохи, в частности лубка и набойки⁸⁴. Торс всадника также повернут почти фронтально, копь под ним в скачущей ноге, в поднятой руке — оружие.

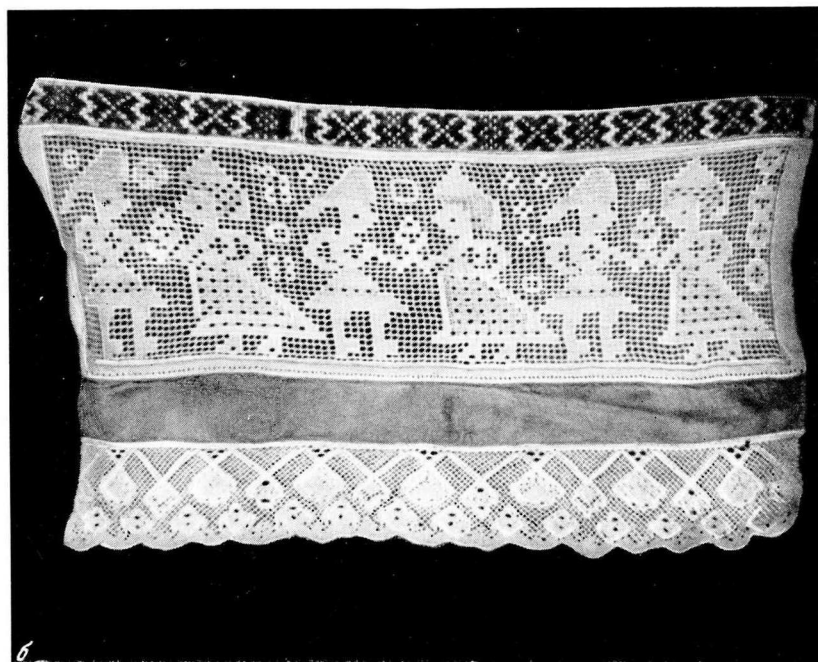
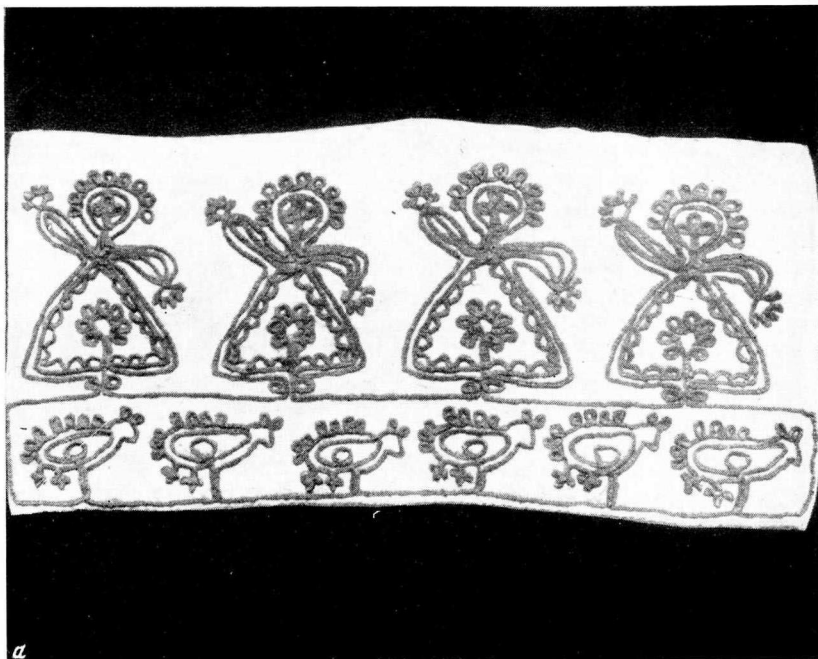
Сказочность содержания сюжетов проявилась и в окружающей героев среде — в роскошной растительности, фантастических животных: изображались жар-птицы, птица Сирин, единороги и т. д. Вместе с тем в бытовых сюжетах прослеживались и большие подробности в трактовке реальных животных и птиц: плавающих в пруду лебедей, летящих голубков, орлов и разнообразных домашних и диких животных. Круг зооморфных мотивов, как уже говорилось, по сравнению с узорами древнего извода гораздо шире. Архитектурные и растительные мотивы, составляя большей частью фон, иногда приобретали самодовлеющее значение: фигуры людей становились маленькими и как бы терялись в сложном архитектурном пейзаже или совсем исчезали.

Помимо строчевых подзоров, бытовые сюжеты вышивали на полотенцах. Иногда брали отдельный мотив из композиции на подзоре и помещали на конце полотенца: галактическую сцену, архитектурное сооружение и т. п. (рис. 72, б). На полотенцах бытовые сюжеты с изображениями людей очень разнообразны по стилю, технике выполнения и использованию тех или иных материалов. Здесь, особенно во второй половине XIX — начале XX в., все чаще представляли бытовые сцены из жизни народа. Центральная фигура сюжетов — человек: стоящие «барыни»,

Рис. 72. Бытовые сюжеты на полотенцах

а — вышивка тамбуром,
д. Почугинское, Устю-
женский у., XIX в. (ИЭ,
собр. Г. С. Маслова
в 1970 г.);

б — вышивка строчкой,
д. Сельцо Костромской у.
(ГМЭ, собр. Е. А. Ляц-
кий в 1903 г. Фото
В. И. Агафонова)



«куклы», «солдаты», изображения сидящих людей, а также (очень часто) люди в танцующих позах. Танец, хоровод — один из излюбленных мотивов бытовых сюжетов (рис. 72, а). Фигуры даны в виде ровного ряда (что, вероятно, дало повод назвать их «солдатами»).

Вереницы женских фигур как бы в хороводе или в танце чаще всего представлены обобщенно, орнаментально. Но представлялись человеческие изображения и менее отвлеченно, стремились показать даже конкретные лица. Такова, например, вышивка из Мисковской вол. Костромской губ.⁸⁵ Выполненная тамбуром и гладью разноцветным гарусом, она изображает гулянье дам и кавалеров — военных. Подпись гласит: «Ето гулянка в Екатеринговском саду 15-го маІя» (т. е. в Екатерингофском парке в Петербурге, где с 1824 г. до середины XIX в. было место городских гуляний). Подписи поясняют, кто такие участники этой прогулки: «Граф Мурад и супруга его...». Вышивальщица попыталась выделить особенности каждого персонажа, обрисовать моды первой половины XIX в., некоторые бытовые детали (гуляющие держат на поводках собачек, в руках — зонтики). Бесспорно, автор был знаком с какими-то иконографическими образцами, изображениями военных форм, мод того времени.

Подмечена особенность народной вышивки в изображении быта привилегированных классов⁸⁶: с одной стороны, он вызывал интерес, нередко восхищение (нарядными дамскими туалетами, архитектурными сооружениями), представлялся как некий идеал богатой, приятной жизни; с другой — видно несколько ироническое отношение к дворянскому и богатому городскому быту. Добродушная усмешка, например, сквозит в упомянутой выше вышивке «Ето гулянка». С юмором изображены в костромской вышивке две испуганные девушки в городских костюмах второй половины XIX в. с зонти-

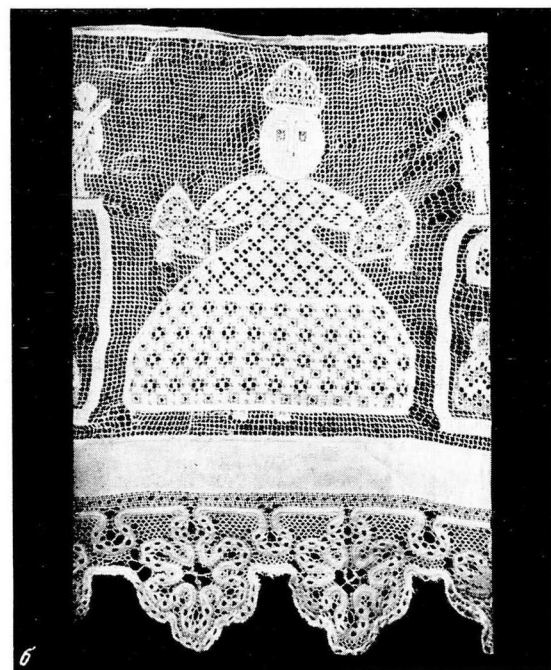
ками; над каждой из них показана туча с молнией (рис. 73, в). Явно гротескный характер носят изображения галантной сцены в строчевой вышивке полотенца из Костромской губ. (рис. 72, в) или барынь в пышных платьях с крошечными зонтиками (из Архангельского музея). Подчеркивалось то, что поражало и вызывало усмешку: слишком пышные платья, зонтик и веер.

В вышивке нашел отражение известный сатирический лубок XVIII в. — «рейтар на петухе», где высмеивался образ жизни господствовавших классов. Вышивка выполнялась разноцветной шерстью по холсту или кумачу тамбуром и односторонней гладью. Возможности вышивки более ограничены, чем лубка, функции ее также иные, поэтому здесь острый сатирический тон в значительной мере сглажен. Фигуры двух всадников на петухах представлены в привычной для вышивальщиц трехчастной композиции, центром которой является Сирип или Алконост. Фон украшают мелкие изображения животных и птиц. На одной из вышивок из Костромского музея (инв. № 5829) имеется дата — 1858 г. (рис. 74, а).

В других видах народного изобразительного искусства критическая линия — юмор, насмешка — выражена более значительно, чем в вышивке, особенно в деревянной игрушке или глиняной скульптуре малых форм.

На вышивках полотенец, кроме танца, хоровода, прогулки, встречались мотивы двух стоящих рядом женских фигур в каком-то окружении, потерявшем (в процессе изменений) свой первоначальный облик (Псковская, Новгородская, Тверская губернии). Интересен мотив из двух

Рис. 73. Бытовые сюжеты в вышивке
а — полотенце, Костромская губ. (ГМЭ, собр. К. Д. Долматов в 1902 г. Фото В. И. Агафонова);
б — подзор (МНИ); в — полотенце, д. Бельково Бычизинская вол. Костромской у. (Костромской музей. Фото Ю. А. Аргиропуло)



женских фигур, сидящих на стульях (эта деталь видна ясно) друг против друга и держащих что-то в одной руке (бокал?). Этот мотив находим на Псковщине и Новгородине на строчевых концах полотенца, в подзорах с богатой вышивкой крестом красной нитью, где фигуры помещены в великолепные дворцы, окруженные роскошными цветущими деревьями (рис. 75, б). Этот же мотив (двух сидящих женщин) на головном уборе представляет исключение из правила: бытовые сцены обычно не вышивали на головных уборах.

Вышивка золотой нитью по малиновому бархату⁸⁷, которая является, по-видимому, частью убора из Кирилловского (или Белозерского) у. сохранила в орнаменте наслоения различных эпох: древний мотив — лебеди в лаконичной трактовке, изображение птицы Сирин и двуглавого орла (в центре); сверху и внизу жанровые сцены — одна стоящая и две сидящие женские фигуры (рис. 76).

К бытовым мотивам на полотенцах относятся: застолье, эпизоды свадьбы, выезд (в карете, возке, санях и пр.), корабль, терем и т. д. Сцены нередко были сложными, с участием многих персонажей, как, например, на *занавесе* — полотенце, которое развешивалось в переднем углу крестьянской избы в день свадьбы над молодыми (в Устюженском у.). Выполнялась вышивка стебельчатым швом и односторонней гладью по яркому кумачу или белой тонкой («кисейпой») ткани разноцветными гарусами, и поэтому нередко вся занавеса называлась «гарус». Концы занавесы состоят из двух вышитых кусков кумача или «кисейной» ткани, соединенных прошивкой фабричного изделия. Край украшали также кружевом или «мысами» — вышитой тканью, вырезанной зубцами (рис. 77).

Стройная композиция узоров состоит из ряда горизонтальных поясов; в центральной, наиболее широкой, части располагается главный узор. Можно отметить

два основных сюжета в разных вариантах (двух идентичных вышивок не встретилось). Один из них — гулянье в цветущем саду, где растут необычайные цветы-деревья, на их ветках и под ними — чудесные птицы, иногда изображены водоемы с рыбами; гуляющие — женщины, часто с детьми, на некоторых вышивках показаны всадники.

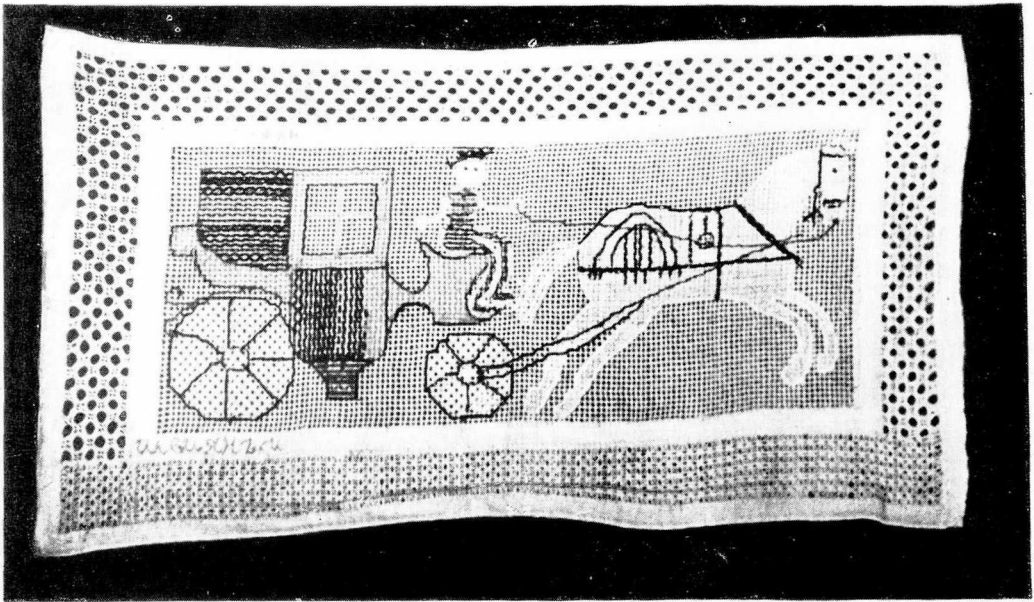
Второй сюжет, по-видимому, представляет один из свадебных эпизодов. Возможно, сватовство. Два всадника подъехали к высокому дому; те же две фигуры с третьим человеком показаны внутри дома, где изображено застолье. При всей условности и обобщенности образов этих вышивок в них немало реалистических подробностей: изображение высокой избы («высокие хоромы») с двускатным покрытием, которая так характерна для Устюженского у.; женские крестьянские костюмы, состоящие из рубахи с длинными рукавами и прямого сарафана на лямках, перехваченного поясом. типичны для сельского быта конца XIX в.

В вышивке немало черт, унаследованных от традиционного крестьянского искусства (верхний бордюры из геометризованных человеческих полуфигур и др.), но весь образный строй ее существенно отличается от образов древнего извода местной крестьянской вышивки *по выметке*. Видно в ней знакомство автора с лубком, старинной миниатюрой (повествовательность, прием изображения предметов, например стола с яствами сверху, а не в перспективе и т. д.). Выполняла ее специальная мастерица, по заказу. В ярких многокрасочных узорах как бы в преображенном виде представала окружающая действительность, создавалась особая приподнятость, праздничность ластрое-

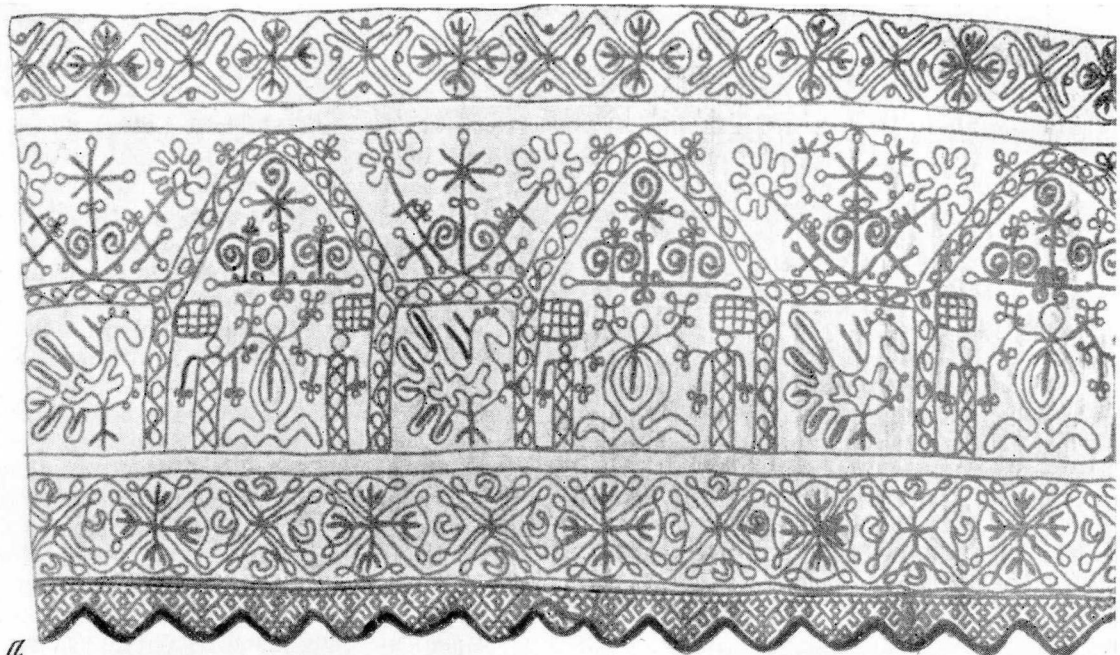
Рис. 74. Вышивки полотенца
а — мотив лубочной картинки, 1858 г. (Костромской музей. Фото Ю. А. Аргиропуло); б — мотив повозки, Чухломской у. Костромская губ. (ГМЭ, собр. П. Л. Шабельская. Фото В. И. Агафонова)



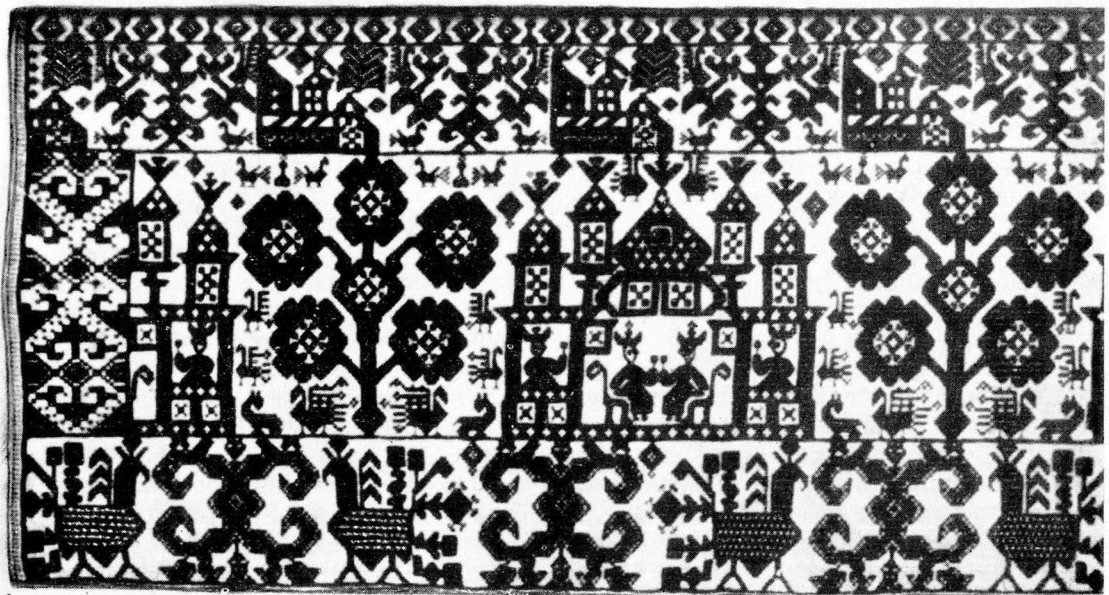
11



6



5



6

По-видимому, такой корабль, символизирувавший богатство, изображен на одной из устюженских вышивок, где он помещен в центре, а по сторонам его — мужская и женская фигуры.

Возможно, в вышивке папши отображены эпизоды, имевшие некоторую историческую основу. В. Я. Яковлева в узоре ярославских подзоров (из г. Тутаява, б. Романова-Борисоглебска), где изображен парусный корабль с экипажем в костюмах XVIII в., находит отзвуки исторического события — постройки Петром I ботика на Переславском озере⁹³.

Отдельные или парные изображения судов иногда, как упоминалось, помещались в вышивке. Мотив корабля, парусного судна (если он не был связан со сказочным сюжетом или свадебной символикой) чаще встречался в вышивках тех регионов, где были развиты судостроение, судосходство.

Бытовые сюжеты отличаются от сюжетов архаического типа изображением некоторых деталей обстановки. Наиболее важные бытовые реалии — это одежда и постройки.

Выше уже говорилось о костюмах XVIII в.: у женщин платья с узким лифом и широкой юбкой (нередко с фижмами), у мужчин — короткие панталонсы, чулки и туфли, кафтаны, расширяющиеся от талии к низу, с широкими манжетами на рукавах и парики. Эти костюмы долго утвердились, особенно в узорах ремесленной вышивки (рис. 78, а).

В известной мере они проникли и в домашнее крестьянское шитье. Вышивка двусторонним швом на конце полотенца из Кирьяловского у. (рис. 79, а) изображает один из эпизодов, который взят из украшения подзора и переработан. Корабль, плывущий в бурных морских волнах, везет людей; правая верхняя фигура мужчины одета в кафтан с широкими манжетами. Другие фигуры менее сохранили отдельные черты костюма XVIII в. и близки к традиционным антропоморф-

ным изображениям. На берегу растет дерево с пышной кроной, на его вершине — птица, а у корней лежит олень. Две птицы парят по сторонам корабля. Розетки, звезды и крестики украшают дерево, корабль, одежду людей. Сюжет осмыслен не как парковая сцена — частица усадебного быта, а скорее как сказочная или идеальная картина будущей жизни — корабль символизировал богатство, а пара птиц — прочную семейную жизнь.

Весьма характерны русские традиционные костюмы, изображавшиеся в бытовых сюжетах. Женский костюм состоял из юбки или сарафана, с телогрейкой или пугаем, который носили в селениях северных и центральных губерний, а также во многих городах примерно до середины XIX в. (рис. 78, б). Ноги изображались в туфлях или сапожках с каблуками. Голову обычно украшал головной убор — кокошник. Иногда его форма соответствовала реально бытовавшим уборам (например, островерхие кокошники на женщинах в вышивке из Костромской губ.⁹⁴).

Мужской традиционный костюм в бытовых сюжетах состоял из длинной рубахи, заправленной в сапоги штанов, шапки. Иногда вместо рубахи изображали кафтан или поддевку (с разрезом спереди).

Ткань костюма всегда представлялась узорчатой. В строчевых вышивках различно разработанными узорами отличалась юбка от душегреи, передник от платья, кайма или разрез одежды от остальной ее части и т. д. В тамбурной вышивке ткани также часто изображали узорчатыми. В тамбурной ремесленной вышивке Московской и Нижегородской губерний отражены костюмы первой половины — середины XIX в. Дамы изображены в платьях с узким лифом и пышной юбкой, в шляпах, завязанных под подбородком; кавалеры — в сюртуках и шляпах или в военной форме. Эти фигуры располагались по сторонам центра — медальона, венка; все поле (концы полотенца) и зубчатая кайма украшались цве-

точным орнаментом, нередко розами (иногда в корзинах). Вся вышивка выполнялась разноцветной шерстью по тонкой (кисейной) ткани. Для этих узоров использовали, по-видимому, какие-то печатные образцы, хотя, вероятно, их перерабатывали по-своему. Люди здесь напоминают журнальные картинки мод первой половины XIX в.

Одежда средних и бедных слоев города, например, а также сельских жителей второй половины XIX—начала XX в. представлена в характерных особенностях. Так, на одной костромской вышивке в той же тамбурной технике изображены две горожанки (из небогатых слоев населения) в юбках и кофтах-казачках с буфами у плеч (мода конца XIX—начала XX в.), с пестрым (ситцевым) передником, повязанным по талии, и в головном уборе — *сколке* (в виде облегавшей голову шапочки), — который носили в городах в семьях мещан, ремесленников. Фигуры женщины даны в той же композиции (по сторонам центральной части — куста), в обрамлении цветочного орнамента; на кайме, вырезанной зубцами, повторен тот же мотив, но в меньшем масштабе и с некоторыми вариациями (рис. 73, а).

О крестьянских нарядах — прямых сарафанах на лямках — *москвичах* — с рубахой и поясом упоминалось выше (рис. 77).

В вышивке выражено стремление вышивальщиц отразить правдиво одежду как одну из бытовых деталей композиций с жанровыми сюжетами. Однако бытовые черты даны обобщенно, схвачено лишь основное, но и это (большей частью) позволяет определить изображаемую социальную среду и эпоху.

Постройки в бытовых сюжетах представлены двумя приемами: фронтально (чаще всего) и как бы сверху — в плане. В последнем случае видны ограда и внутренняя часть двора.

Строения в строчевых подзорах весьма разнохарактерны. Иногда это барский дом

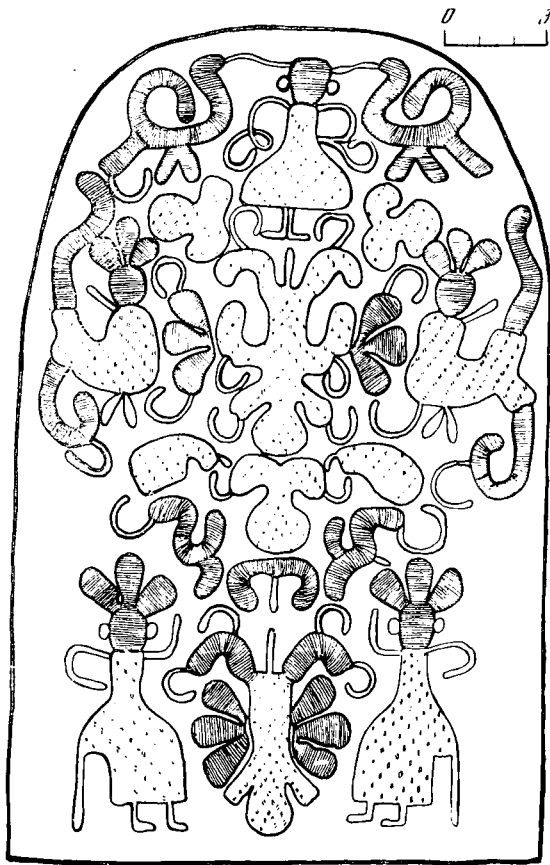


Рис. 76. Вышивка женского головного убора (МАЭ. Рис. Н. А. Юсова)

в стиле классицизма конца XVIII—начала XIX в. с колоннадой по фасаду и двумя боковыми маршами или беседка с купольным верхом, покоящимся на витых колонках, с оградой из точеных баясин. Это сооружение имеет традиционное разделение на три секции, где помещены фигуры (дамы, нередко с веерами) и мужчины.

Часто постройка напоминает терем или дворец с теремами и башнями в духе старинной русской архитектуры. Простейший тип строения — «белокаменное палатье» — одноярусное или двухъярусное здание со

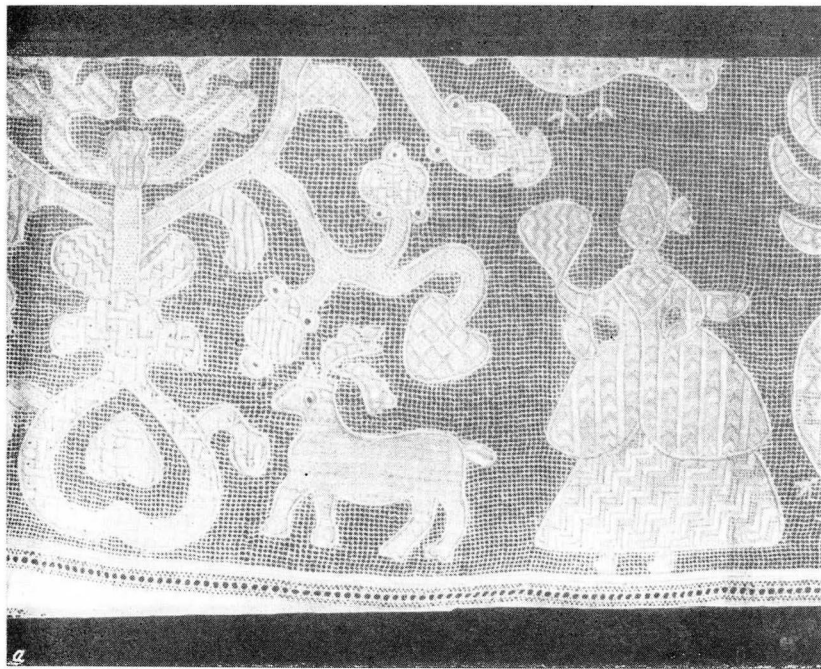
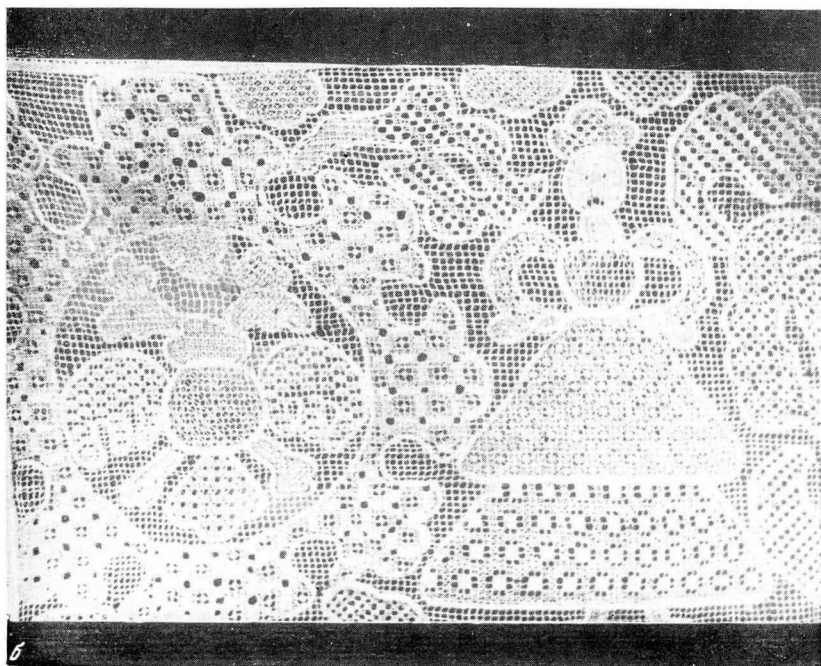
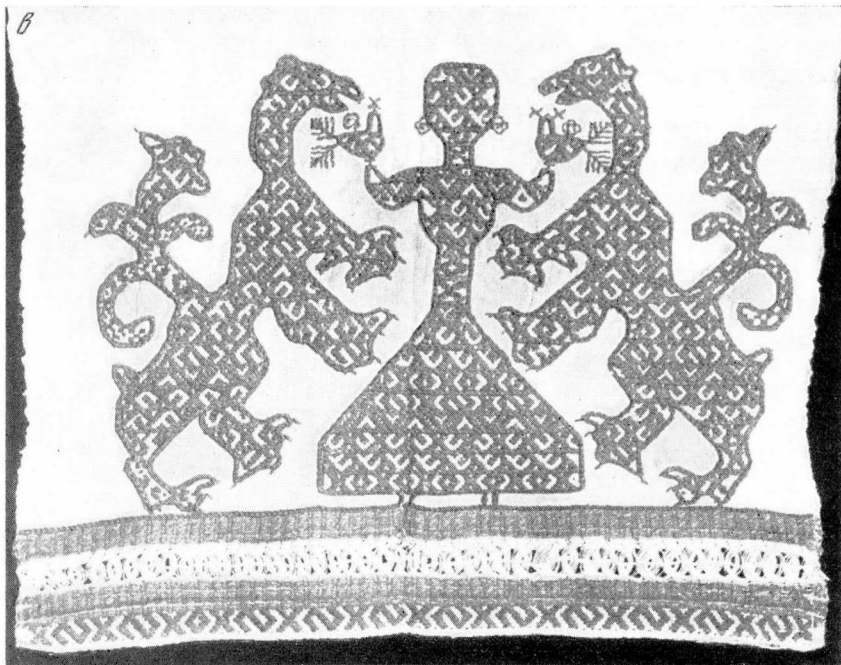


Рис. 78. Вышивки подзоров, полотенце, ширинки
а — Костромская губ.
(Костромской музей);

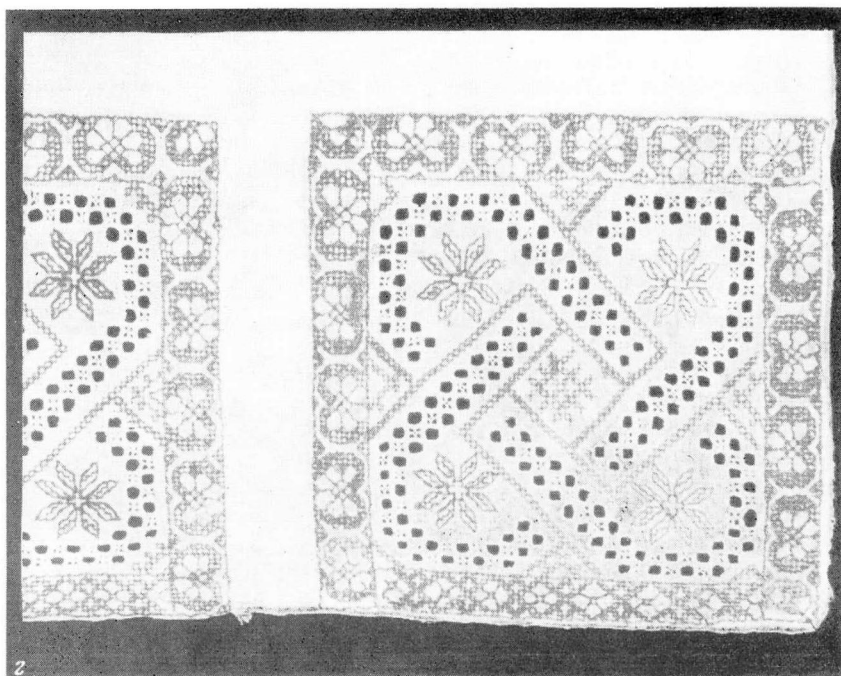


б — Гдовский у. Петербургская губ. (ГМЭ);



в — д. Ряд Вышневолоцкий у. (1880-е годы, собр. Г. С. Маслова в 1963 г.);

г — Кирилловский у. (ГМЭ, собр. Е. А. Ляцкий в 1902 г. Фото Ю. А. Аргиропуло)



светелкой-теремом наверху и высоким крыльцом с двух сторон, куда ведут лестницы с перилами (рис. 7, б). В русских песнях ярко обрисован «высокий новой терем»:

Со крытым красным крыльцом,
Со хрустальным со стеклом...⁹⁵

Присоединение к основной постройке двух фланкирующих башенок являлось ее дальнейшим усложнением. В проемах с арочным, реже с прямым перекрытием помещались человеческие фигуры. Центральный проем часто имел двойную арку, утвердившуюся в русской архитектуре и отраженную в миниатюре уже в XVI в.⁹⁶ Сложная постройка (дворец) представлялась многоярусной (окна показаны более разреженным узором, чем все здание) и очень четко членилась не только по горизонтали (на этажи-ярусы), но и по вертикали. Часто она состояла из трех частей — вертикальных делений: центральной и боковых башен с флагами или флажерами. Эта трехчастность прослеживается в лубке, а затем в миниатюре при изображении внутренности здания. В фольклорном материале также об этом есть упоминание: «три терема златоверхие», «терем златоверхий с тремя выходами» и т. д.

Более сложные здания членились на пять частей, а если боковые имели не по одной, а по две башнеобразных вышки, то постройка была семиглавой. Число частей нечетное, так как центральная всегда основная, а по обе ее стороны симметрично располагали фланкирующие башни или другие строения. В центре помещали широкие въездные ворота или проем с аркой, которые нередко повторялись в несколько измененном виде в других частях здания.

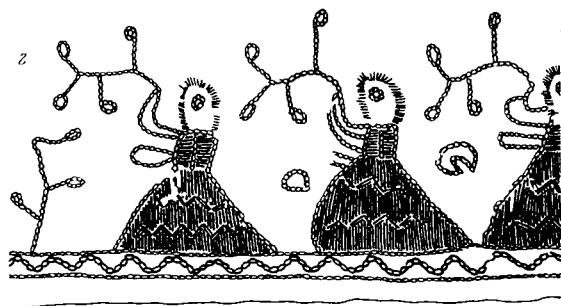
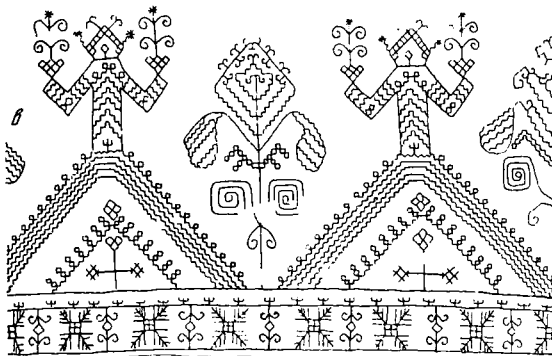
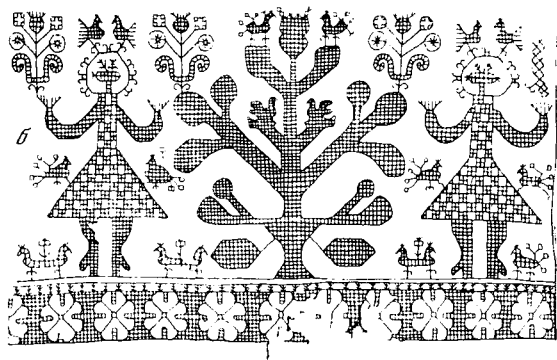
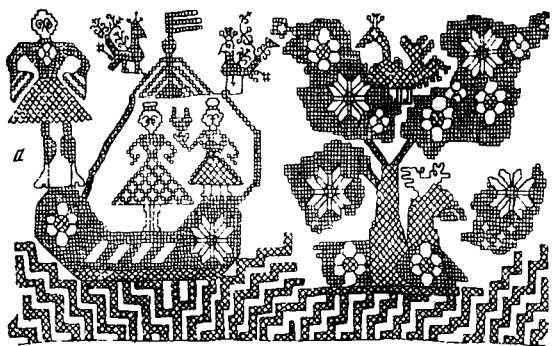
Архитектурные мотивы вышивки подзоров по многим чертам напоминали город с теремами и башнями — частый узор на резных пряничных досках. Крыши зданий (на досках) шатровые, островерхие, в чем видны традиции архитектуры XVI—

XVII вв. В вышивке здание также венчало шатровое, но часто купольное или двускатное покрытие. Как показали исследования, одним из первоисточников мотива города-терема на пряничных досках была гравюра XVIII в. с изображениями Московского Печатного двора⁹⁷. Несомненно, что и на вышивку строчевых подзоров оказывал влияние печатный материал. Некоторые приемы изображения построек перекликаются с лубком, а также с миниатюрой (изображение внешней и внутренней частей здания одновременно, трехчастность деления постройки, арки одинарные и двойные и т. д.).

Иногда постройка представлена особенно сложной: к центральной многоярусной части прилежали фланкирующие башни разного вида, соединенные с ней переходами, лесенки, пристройки разной высоты и с покрытиями разной формы. Такой дворец, напоминающий русскую дворцовую архитектуру XVII в., вполне соответствовал сказочному характеру сюжетов (например, дворец на подзоре из Белозерского у.).

Архитектурные мотивы, как упоминалось ранее, иногда становились основой орнамента подзоров. Постройки выполнялись в едином стиле, но не были идентичны, в них не было полной симметрии, они варьировались⁹⁸. Иногда вышивальщица на конце узора помещала лишь часть постройки — сколько уместилось. Это явление не редкость в народной вышивке разной техники и с разными сюжетами: иногда узор прерывался на половине изображения птицы, всадника, здания и т. д.

Постройки в других видах вышивки и на других предметах, особенно на полотенцах, в меньшей степени отражали сказочность сюжетов и черты усадебной архитектуры, хотя и в них встречались изображения дома-усадыбы, беседки-ротонды, но они большей частью связаны с городской бытовой вышивкой. На полотенцах (особенно второй половины XIX—начала



XX в.) в основном отражена крестьянская архитектура, чаще в чисто орнаментальном плане. Схематично обрисованный дом с двускатной крышей составлял основу — раппорт узора или же высокая изба с двускатной крышей, очерченная контуром, становилась существенной частью композиции, в ней разворачивалось основное событие (рис. 75, а; 77).

В строчевых подзорах крайне редко встречаются изображения церквей, хотя многие архитектурные сооружения очень сходны с храмовыми постройками, но это строения светского характера. На полотенцах XIX—начала XX в. наряду с такими зданиями есть и изображения церквей. Иногда показаны только главки церкви⁹⁹. При полной схематизации общего абриса постройки главки в виде лукович с крестами давались наиболее ясно. Несомненно, что впечатления от реальных архитектурных форм храмовых построек нашли отражение в вышивке. В ярослав-

Рис. 79. Вышивки полотенец
а — Кирилловский у. (ГМЭ, поступила в 1909 г. Рис. Н. А. Юсова); б — Тихвинский у. (ГМЭ, собр. Е. А. Ляцкий в 1902 г.); в — д. Мегра Белозерский у. (Череповецкий музей, собр. Я. Т. Богачев в 1920 г.); з — Весьгонский у. (ГМЭ, собр. Д. Т. Янович в 1906—1907 гг.)

ской (строчевой с цветной обводкой шерстью) вышивке представлены церкви с пятью главками-луковицами, характерные для архитектуры Ярославского края XVII в.

В вышивках можно найти изображения в виде двускатной крыши с крестом наверху, которые сопоставляются со старинными надмогильными сооружениями. Эти мотивы, выполнявшиеся двусторонним швом в чисто орнаментальном плане, включались в окаймление основного узора (рис. 80, б, в, г).

В вышивке нашли отражение старообрядческие символы; встречаются мотивы

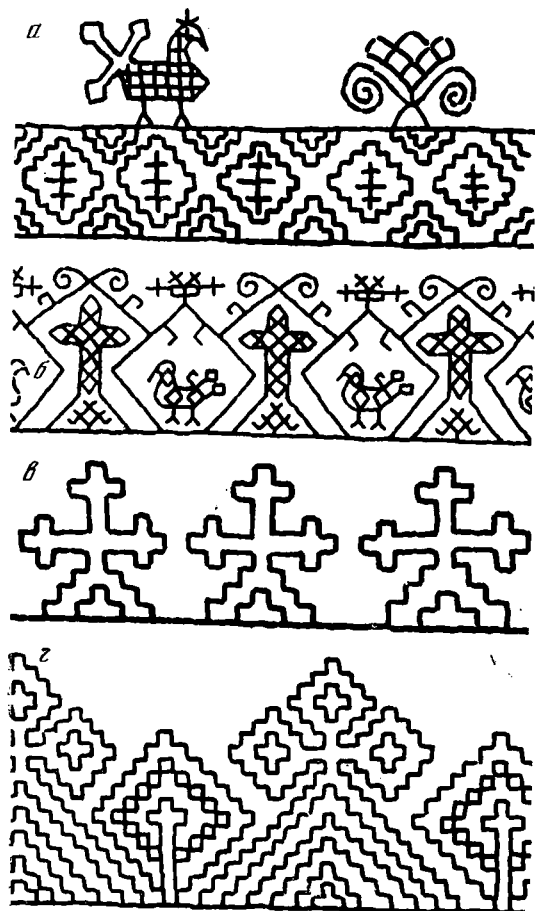


Рис. 80. Крестообразные узоры в вышивках
 а — на ширинке, начало XIX в., из старообрядческой часовни, д. Сятроизь Череповецкий у. (Череповецкий музей); б — на оплече женской рубахи, Олонецкая губ. (ГМЭ); в — на полотенце д. Суслыка Весьегонский у. (Рыбинский музей); г — на подоле женской рубахи, д. Пивцы Весьегонский у. (Архив автора. Рис. Г. В. Шолоховой)

часовни, церкви со старообрядческими крестами (рис. 44, б). Восьмиконечный старообрядческий крест иногда включали в орнамент с узором из птиц и дерева, как на ширинке из старообрядческой часовни

Череповецкого у. (рис. 80, а). Рассмотренные здесь костюм и постройки тесно связаны с теми бытовыми сюжетами, в которых главная роль принадлежала человеку.

Бытовые реалии существенно отличают вышивку жанрового характера от вышивки с древними культовыми сюжетами. Первая имеет свои особенности в композиции несмотря на то, что многие черты сохраняются от типологических более ранних узоров. Особенно отличались стилистические приемы этой сюжетной вышивки: динамикой в изображении людей и животных, стремлением отойти от строгих застывших поз персонажей древних сюжетов, внесением конкретных деталей окружающего мира, социальной среды. При этом сохранялась обобщенность образов, столь характерная для народного искусства. Лишь в конце XIX — начале XX в. в бытовой сюжетной вышивке прослеживается некоторый уклон к натурализму, что отрицательно сказалось на художественных качествах этой вышивки.

Развитие бытовой сюжетной вышивки неразрывно связано с общим направлением развития русского народного искусства XVIII—XX вв. Ее мотивы перекликаются с орнаментом резных пряничных досок, ярославских прялок-теремков, резных и расписных городецких донцов¹⁰⁰, северной росписи¹⁰¹, а также с образами скульптуры малых форм из дерева¹⁰², глины и изделий из фарфора. Вышивка имеет свою специфику. Технические возможности ее более ограничены в изображении бытовых сцен, чем в некоторых других видах искусства, например в росписи, жанровые сюжеты которой поистине неисчерпаемы.

Можно выделить как бы две линии развития вышивки с бытовыми сюжетами. Первая — это изменение архаических сюжетов, внесение в них некоторых бытовых деталей (что уже изменяло строгость архаических сцен), а затем полное перео-

смысление древних сюжетов, иногда при сохранении прежней композиционной схемы (трехчастной или в виде фриза) и некоторых стилистических особенностей и отдельных характерных деталей (рис. 79, б).

Эта линия развития преобладала в тех районах, где вышивка была продуктом домашней промышленности и служила потребностям самого крестьянина, хотя, конечно, и она не была изолирована от влияния города. И хотя некоторые авторы из земских деятелей второй половины XIX — начала XX в. отмечают удивительную приверженность крестьян к своим узорам, говорят о трудности внедрения в крестьянские рукоделия новых орнаментальных мотивов, последние все же проникали в деревню, главным образом через создававшиеся школы рукоделия — мастерские, где крестьянские девочки получали опре-

деленные навыки. Новые черты более всего прослеживаются в крестьянской вышивке тамбуром в конце XIX — начале XX в., где представлен несложный мир людей, домашних животных, птиц и растений, окружавших крестьянина.

Вторая линия — процесс сильной модернизации вышивки: внесение качественно новых черт в сюжетику, композицию, особенности трактовки и технику. Особенно заметно это проявлялось в ремесленных и промысловых центрах. Для орнамента этой вышивки использовались традиционные мотивы, наблюдения над окружающей действительностью. Но существенную роль играли и такие источники, как лубок (а через него миниатюра), гравюрный материал и даже картинки из иллюстрированных журналов XIX — начала XX в., которые, конечно, по-своему перерабатывались.

- ¹ Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.—Л., 1963, с. 7.
- ² Кнату Е. А. Вышивка Заонежья. — В кн.: Искусство Севера, I. Заонежье. Л., 1927, с. 67.
- ³ Такой убор являлся как бы переходным от девичьего (в котором макушка головы обычно оставалась открытой) к женскому, полностью закрывавшему волосы.
- ⁴ При повязывании платка по очелью четверть оставалась непокрытой и узор ее был виден.
- ⁵ Маслова Г. С. Северодвинская золотшвейная вышивка. — МАЭ, 1972, т. XXVIII, с. 38, рис. 4.
- ⁶ Якунина Л. И. Русское шитье жемчугом. М., 1955, с. 49—50.
- ⁷ См. классификацию головных уборов: Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967, с. 232, карта 54, рис. II, б.
- ⁸ Нравы и обычаи ярославских купцов, мещан и мастеровых в конце XVIII в. — «Ярославские губ. ведомости», 1850, № 23.
- ⁹ Свиньин П. Г. Картины России и быт различных племенных ее народов. Из путешествий П. Г. Свиньина, ч. I. СПб., 1839, с. 181—182, 187.
- ¹⁰ Богуславская И. Я. Русское народное искусство. Л., 1968, рис. 90; она же. Русская народная вышивка. М., 1972, рис. 95.
- ¹¹ История культуры Древней Руси, т. I. М.—Л., 1951, рис. 60.
- ¹² Вагнер Г. К. Декоративное искусство в архитектуре Руси X—XIII вв. М., 1964, с. 11, рис. 10.
- ¹³ Sirelius U. T. Die Vogel- und Pferdomotive in karelischen und ingermanländischen Broderien. — Societas orientalis. Fennica. Studia orientalia, I. Helsingforsiae, 1925, S. 372—387.
- ¹⁴ Зажиточные горожане отделявали фон концов полотенец (с вышитой крупной лавой) бархатом, включали золотую нитку в вышивку, край полотенца низалл жемчугом и пришивали широкое дорогое кружево, как, например, на полотенце для пикни из Пскова первой половины XIX в. ГПБ. Отдел эстампов. Альбом П. Шабельской. — «Русская старина», 1893, № 85.
- ¹⁵ Ефименко П. С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, ч. I. М., 1877, с. 87.
- ¹⁶ Соболевский А. И. Великорусские народные песни, т. I. СПб., 1895, с. 122.
- ¹⁷ Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954, с. 206, рис. 48; Фалеева В. А. О некоторых декоративных мотивах Московской Руси в народном шитье. — «Сообщения ГРМ». Л., 1947, вып. II, с. 35.
- ¹⁸ Опись Московской Оружейной палаты, ч. 1—6. М., 1884—1886.
- ¹⁹ Гольшев П. Памятники русской старины в Владимирской губернии. Гольшевка. 1882, с. 3—4.
- ²⁰ Каменская М. Н. Пряничная доска работы Матвея Ворошина. — «Сообщения ГРМ». Л., 1947, вып. II, с. 36—38.

- ²¹ *Стасов В. В.* Русский народный орнамент, вып. 1. Шитье, ткани, кружева. СПб., 1872, с. VIII—IX; *Динцес Л.* Мотив Московского герба в народном искусстве. — «Сообщения ГРМ». Л., 1947, вып. II, с. 30—33.
- ²² Надо отметить и сходство иконографии орла этой разновидности с узорами старинных вышивок Германии и Швеции.
- ²³ *Винклер фон Ц.* Государственный орел. — Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза, И. А. Эфрона, т. 17. СПб., 1893, с. 411—413.
- ²⁴ *Кириллова Л. А.* Русское мануфактурное льпоткачество XVIII—первой половины XIX в. (на примере Ярославской Большой мануфактуры). — «Труды НИИХП». М., 1972, вып. 6, с. 181—200.
- ²⁵ *Шанина И. И.* Образы русской вышивки на обрядовых полотенцах XIX—XX вв. (К вопросу о семантике древних мотивов сюжетной вышивки). Автореф. канд. дис. М., 1975, с. 15.
- ²⁶ *Владимиров М., Георгиевский Г. П.* Древнерусская миниатюра. М., 1933, с. 102, табл. 92; *Балдина Ольга.* Русские народные картинки. М., 1972, с. 45.
- ²⁷ *Колчин Б. А.* Новгородские древности. Резное дерево. М., 1971, с. 48, рис. 3, 6, 10, табл. 39.
- ²⁸ Тарногский Городок сейчас — центр Тарногского р-на Вологодской обл.
- ²⁹ *Николаева Т. В.* Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1958, с. 137, рис. 67.
- ³⁰ *Голубева Л. А.* Коньковые привески Верхнего Прикамья. — СА, 1966, № 3, с. 81.
- ³¹ *Худяков М. Г.* Культ коня в Прикамье. — В кн.: Из истории докпиталистических формаций. М.—Л., 1933, с. 255.
- ³² *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X—XIII вв. Л., 1971, с. 97, рис. 136—138; с. 101, рис. 144.
- ³³ *Куртин Б. А.* Материальная культура русской Мещеры, ч. 1 М., 1926, с. 60—61.
- ³⁴ В экспозиции Ярославского музея.
- ³⁵ *Чернецов В. Н.* Орнамент ленточного типа у обских угров. — СЭ, 1948, № 1, с. 145, табл. III, рис. 3.
- ³⁶ *Василенко В. М.* Славянское язычество XI—XIII вв. — В кн.: Народное искусство. М., 1974, с. 245, рис. 229.
- ³⁷ *Буслаев Ф. П.* Сочинения, т. III. Л., 1930, с. 80.
- ³⁸ Русское народное искусство. Л., 1959, с. 68.
- ³⁹ История культуры Древней Руси, т. II. М.—Л., 1951, с. 237.
- ⁴⁰ *Жегалова С. К.* Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву. М., 1967, рис. 127.
- ⁴¹ *Динцес Л. А.* Восточные мотивы в русском народном искусстве Новгородского края. — СЭ, 1946, № 3, с. 106, 109.
- ⁴² *Чернецов А. В.* К изучению символики новгородских врат 1336 г. — КСИА, 1975, № 144, с. 40—46.
- ⁴³ *Кузьмина В. Д.* Бой Бовы с Полканом на муравленых изразцах. — «Труды отдела древнерусской литературы», XXIII. М., 1968, с. 253—260; *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. СПб., 1900, с. 49, табл. V.
- ⁴⁴ *Фалеева В. А.* О некоторых декоративных мотивах Московской Руси в народном шитье, с. 33—36.
- ⁴⁵ *Богуславская И. Я.* Русское народное искусство, рис. 94.
- ⁴⁶ Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву. М., 1967, с. 18, рис. 1.
- ⁴⁷ *Соболев Н. Н.* Русский орнамент. М., 1948, с. 9.
- ⁴⁸ Узор сосенками украшал поневы Орловской губ.: *Гринкова И. П.* Русская пошева юго-западных районов РСФСР. — МАЭ, 1949, т. XII, с. 17, рис. 4.
- ⁴⁹ Средневековая Русь. М., 1976, с. 222—225, 227.
- ⁵⁰ *Богуславская И. Я.* Русская народная вышивка, рис. 67, 68.
- ⁵¹ *Ефимова Л. В.* Русский народный костюм. М., 1973, с. 12, 13, рис. 7, 8.
- ⁵² *Яковлева В. Я.* Новгородская и Псковская народная вышивка. М., 1954, рис. 3—5.
- ⁵³ Лицевыми называют средневековые вышивки на религиозные сюжеты и рукописи с миниатюрами, изображающими в лицах сюжеты библии и исторические события.
- ⁵⁴ *Охрименко Г. И.* Костюм семейских XIX—XX вв. и его украшения. Этнография русского населения Сибири и Средней Азии. М., 1969, с. 193.
- ⁵⁵ См., например: *Мигилов А. Г.* Изобразительное искусство монгольских народов как источник к проблеме этногенеза. Автореф. канд. дис. М., 1974, с. 16—17.
- ⁵⁶ Подробнее о композиции вышивки см.: *Работнова И. П.* Композиция северных русских вышивок. — «Труды НИИХП». М., 1973, вып. 7, с. 18—45.
- ⁵⁷ *Амброз А. К.* О символике русской крестьянской вышивки архаического типа. — СА, 1966, № 1, с. 61—76.
- ⁵⁸ Там же, с. 74.
- ⁵⁹ *Богданов В. В.* Сказка о девищем и мужичьем царствах. — СЭ, 1946, № 2, с. 198—199. Известная легенда об амазонках локализовалась и в области расселения западных славян и в районе Балтийского моря. См.: *Косвен М. О.* Амазонки (история легенды). — СЭ, 1947, № 2, с. 44—47.
- ⁶⁰ *Ефимова Л. В.* Экспедиция отдела тканей ГИМ в Калининскую область. — В кн.: Экспедиции Государственного Исторического музея. М., 1969, с. 243.

- ⁶¹ *Фалеева В. А.* Женский персонаж в русской народной вышивке. Фольклор и этнографии русского Севера. Л., 1973, с. 126—127.
- ⁶² *Динцес Л. А.* Изображения змеборца в русском народном шитье. — СЭ, 1948, с. 46—47, рис. 11, 12, 14.
- ⁶³ *Сезал Д. М.* Мифологические изображения у индейцев северо-западного побережья Канады. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 365.
- ⁶⁴ *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как исторический источник. — СЭ, 1975, № 3, с. 41, рис. 6.
- ⁶⁵ *Шейн П. В.* Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и пр., т. 1. СПб., 1898, вып. 1-2, с. 58, 305.
- ⁶⁶ *Соколовы Б. и Ю.* Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, с. 420, № 402.
- ⁶⁷ *Дурасов Г. П.* Каргопольские народные вышивки — месяцесловы. — СЭ, 1978, с. 139—148.
- ⁶⁸ *Даркевич В.* Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси. — СА, 1960, № 4, с. 57.
- ⁶⁹ История культуры Древней Руси, т. II, с. 401, рис. 193, 5.
- ⁷⁰ *Динцес Л. А.* Дохристианские храмы на Руси. — СЭ, 1947, № 2, с. 67—94.
- ⁷¹ *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств, т. III. М., 1955, с. 178—179.
- ⁷² *Малицкий Г. А.* Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства (в росписи и резьбе). Казань, 1923, с. 17; *Каменская М. Н.* Основные особенности русского народного искусства. Русское народное искусство. Л., 1959, с. 9.
- ⁷³ *Балдина Ольга.* Русские народные картинки, с. 178, 184; *Жегалова С. К.* Русская народная живопись. М., 1975, с. 15, 21, 23, 25, 30.
- ⁷⁴ История русского искусства, т. XIII, кн. 2. М., 1964, с. 567.
- ⁷⁵ См., например, вышивку Германии XVII—XVIII вв. в Государственном Эрмитаже (№ 7844, 7862, 8043) и норвежскую вышивку в альбоме: *Norwegische Bauernstickereien, herausgegeben vom Nordenseldske Kunstinstitutmuseum in Trondhjem.* Leipzig, 1926, Abb. 18—23.
- ⁷⁶ *Sidamon-Eristoff Al., Chabelskaya N.* The Peasant Art in Russia, The Studio. London—Paris—New York, MCMXII, ill. 78.
- ⁷⁷ *Богуславская И. Я.* Русская народная вышивка, плл. 77.
- ⁷⁸ *Балов П.* Сольвычегодец в древнем его состоянии. — АГО, 1850, р. 7, оп. 1, № 20.
- ⁷⁹ *Колпакова Н. П.* Русская народная бытовая песня. М—Л., 1962, с. 90—91.
- ⁸⁰ Русское народное искусство, с. 73—74, табл. 33.
- ⁸¹ *Шляпников П. А.* Народная русская сказка и народное шитье. — «Записки Русского археологического общества», т. IX. СПб., 1897, вып. I—II, с. 294—295; Русское декоративное искусство. т. 2. М., 1963, с. 624.
- ⁸² ГМЭ. № 75-30. Описание вышивки составлено А. А. Макаренко.
- ⁸³ *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки, рис. 179—180, 186, табл. XI—XIV.
- ⁸⁴ *Балдина Ольга.* Русские народные картинки, с. 61, 67 и др.
- ⁸⁵ *Богуславская И. Я.* Русская народная вышивка, рис. 46—47.
- ⁸⁶ Там же, с. 16.
- ⁸⁷ МАЭ, № 2424-37; МНИ, № 12908.
- ⁸⁸ Из песни Вологодской губ., см.: *Шейн П. В.* Великорус в своих песнях, обрядах..., с. 445, № 1523.
- ⁸⁹ *Богуславская И. Я.* Русское народное искусство, рис. 94; она же. Русская народная вышивка, рис. 77.
- ⁹⁰ *Званцев М.* Народная резьба. Горький, 1957, с. 53—60.
- ⁹¹ *Колпакова Н. П.* Русская народная бытовая песня, с. 103.
- ⁹² *Шейн П. В.* Великорус в своих песнях, обрядах..., с. 81, № 387.
- ⁹³ *Яковлева В. Я.* Вологодская и ярославская народная вышивка. М., 1955, с. 3, табл. 5.
- ⁹⁴ *Богуславская И. Я.* Русская народная вышивка, с. 41.
- ⁹⁵ *Шейн П. В.* Великорус в своих песнях, обрядах..., с. 455, № 1501.
- ⁹⁶ *Султанов П.* Образцы древнерусского зодчества в миниатюрных изображениях. СПб., 1881.
- ⁹⁷ *Чернышовская Ю.* Город-пряник. Пряник, прялка и птица Сприн. М., 1971, с. 102—105.
- ⁹⁸ *Богуславская И. Я.* Русская народная вышивка, рис. 69.
- ⁹⁹ *Соколов С. Ф., Томский И. И.* Народное искусство Севера России. М., 1924, рис. 6.
- ¹⁰⁰ Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву. М., 1967, рис. 126—132, 140—142.
- ¹⁰¹ *Малицкий Г. Л.* Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства, с. 24—39; *Круглова О. В.* Жанровые росписи русского Севера. — «Сообщения Загорского музея-заповедника». Загорск, 1960, вып. 3, с. 196—204, табл. 95—97.
- ¹⁰² *Авсеев А. А.* Жанровые, бытовые мотивы в народной деревянной скульптуре XIX в. — «Труды НИИХП». М., 1966, вып. 3, с. 166—188.

О СЕМАНТИКЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ И ОРНАМЕНТА РУССКОЙ НАРОДНОЙ ВЫШИВКИ

Художественный, образный язык орнамента многообразен. Выполняя задачу декоративного значения, он часто играет роль социальной, половозрастной отметки, этнической принадлежности, является средством выражения народного мировоззрения. Уместно вспомнить о социальной функции орнамента у разных народов. Например, в узорах хаптов и манси отражались родо-племенные особенности¹; у удмуртов имеются названия узоров, свидетельствующие о принадлежности их к определенному роду или племени²; у народов Средней Азии, долго сохранявших пережитки родо-племенных делений, это отразилось в узорах. Туркмены, особенно женщины, безошибочно определяют племенную принадлежность ковровой орнаментации. Каждое племя имело свой собственный запас ковровых узоров³.

Состав узоров, их композиция, расцветка различались в зависимости от того, кому предназначались предметы — мужчине или женщине, например на вязаных изделиях коми, в вышивках народов Поволжья. Возрастные различия также отражались в вышивках (особенно головных уборов) у большинства народов. О вышивках на сороках русских крестьянок, отмечавших возраст и семейное положение, упоминалось выше.

Несомненна связь орнамента с верованиями. У туркмен, например, В. Г. Мошкова выявила категорию «священных» узоров, ясно осознаваемых ковровщицами.

Особые орнаменты (*гюлялды*) помещали на похоронных коврах; некоторые из них имели апотропейное значение⁴.

Распространенный у киргизов узор *карга термак* — «когти ворона» (в виде трех отростков) — считался оберегом, его помещали на головных уборах, на войлочном покрытии юрты и т. д.⁵

У карелов особое значение имело орнаментальное изображение четырехлистника клевера, являвшегося символом любви и брака (*lemmenlehtizet*) и якобы обладавшего особой силой при колдовстве⁶. Также особое значение — защиты от дурного глаза — имел узор из восьмиконечных звезд у латышей⁷.

В раскрытии семантики орнамента русской вышивки достигнуто немало успехов. Однако далеко не все остается выясненным. Расшифровка его древней семантики составит задачу не одного поколения ученых.

Для понимания языка орнамента большое значение имеет терминология узоров. Ее изучению этнографы уделяют особое внимание. Название узора может происходить от техники выполнения, от материала, нередко термин указывает на место его происхождения — откуда его заимствовали (*удальской узор* — из с. Удали; по этому же принципу возникло название *микитиньской узор* и др.)⁸.

Орнамент, отражавший национальную специфику, в районах с этнически смешанным населением нередко называют

именем народа, для которого он характерен или у которого заимствован: *русский узор*, *узор по-татарски*, *узор по-кыргызски* и т. д. Иногда название отражает композицию узора, его форму, например у мордвы — *длинный*; или указывает на месторасположение его на одежде — *по сторонам груди*, *по низу*, *на рукавах* и т. д.⁹

Имеющийся в распоряжении русский терминологический материал разнообразен. Геометрические узоры в вышивке на рукавах рубахи называются по-разному: *в клюшку*, *в клюшку по две ягодки*, *в клюшку по пять ягодок* (Костромская губ.); *шашецки*, *клубоцки*, *простушка*, или *семенница*, *пояски*, *веревочки* (Олонецкая губ.; см. рис. 11); *городки*, *кубики*, *оконца* (удлиненные прямоугольки), *крестам*, *кругам* (Новгородская губ.); *ластоцино гнездецко* — ромб с продленными сторонами (Тверская губ. Весьегонский у.). В Рязанской губ. последний мотив называется *репей*, *арепей*. *Крючья*, *козелки* (Вологодская губ.), *большой и малый вьюн* (Тверская губ.); *кривонога* (Воронежская губ.) — это название косоугольного креста с загнутыми концами. На рязанских и междерских поневах этот же мотив назывался *кони*, *коневые голяшки*, что дало основание Б. А. Куфтину высказать предположение о поглощении животного орнамента геометрическим¹⁰.

К названиям, отражающим те или иные представления о животных, относятся *кошачьи лапки* (Новгородская губ.), *лягушки*, *большая лягушка* (Весьегонский у.). Животный мир в терминологии геометрических узоров отражен у всех восточных славян и их соседей¹¹.

Геометризованная напоминающая человека фигура или отдельные части его также отражены в названиях: *в четыре голоушки*, *головастица* — фигурки, соединенные по четыре (Тверская губ.); *головки-ромбики*, *головки и пальчики* — ромбики с отростками (Тверская, Смоленская губернии).

Некоторые названия вышивки изучаемого региона отражают бытовые реалии: узор *перястица* или *крыльям-перьям* представляют как бы четыре крыла мельницы; *мостиноцкам* — напоминает мостинки, корзины, плетеные из сосновой щепы; узор *стульцикам* сходен с соответствующими предметами (Тверская губ.); *пряникам* отличается прямоугольной формой (Новгородская губ.), *целноцкам* — напоминает челноки ткацкого станка (Олонецкая губ.); *гребелькам*, *гребешкам* сходен с зубьями этих предметов.

Имеются названия узоров, связанные с небесной сферой: *луна*, *месяцы*, *круги*, *солнце* (Олонецкая губ.); *звездочкам* (Новгородская губ.); *облака* (Костромская губ.).

Зооморфные мотивы отражены в следующих названиях: *в гусёк*, *в два гуська*, *большие и малые кони*, *в конёк*, *богатка* *в конёк*, *копястица*, *безголовый конь* (олень), *петухи*, *бесхвостые петушки*, *флороськи петушки* (Тверская губ. Весьегонский у.); *петушки*, *курушки*, *цыпушки* (Ярославская губ.), *павё-птица* (Олонецкая и другие губернии); *павлина*, *рыбина* (Новгородская губ.); *орлики*, *с орлам* (Олонецкая, Костромская губ.), *лёв-звирь* (Олонецкая, Костромская губернии); *рокастица* — узор, отдаленно напоминающий рака на старушачьих сороках (Весьегонский у.); узор *медведям* (Костромская губ.) и т. д.

Растительные узоры имеют следующие названия: *травы*, *травной узор*, *сады*, *древямы*, *цветы*, *со светам*, *ягодник*, *ягодкам*, *яблоки*, *сосенки*, *в елочку*, *лапы* (как бы еловые ветки), *цвет яблони*, *калина*, *рябина*, *широкая рябина*, *березка*, *дубок*.

Антропоморфные женские изображения называют: *баба* (Псковская губ.), *головки подбаценьки*, *куклы подбаценьки*, т. е. подбоченившиеся (Тверская губ. Весьегонский у.), *кумушки*, *кумки со свечами* (Тверская губ. Бежецкий у.), *паньи* (Костромская губ.), *немоцки* (в великоустюгском тканье).

Что касается сложных композиций вышивки, то на вопрос о том, что изображено на них, давались описательные характеристики: «Рукобитное полотенце было очень хорошее — с птицами, с яблоньками узоры наведут»; «на большом полотенце вышьют светы, березы, коням, петухам, а иногда — большу паву»¹². В новгородских селениях женщины так объясняли композицию вышивки: *петухи, кони и куклы, кони и березки, березка на конях, куклы и гривы, петухи с куклами, матрешки в платье колоколом руки раздвинуты*¹³. Своеобразные названия этих узоров зафиксированы в Онежском у. Архангельской губ. — *лешаки, павы с лешаками*¹⁴.

Исследователи неоднократно отмечали неустойчивый характер терминологии народных узоров: это же можно сказать и о многих названиях орнамента русской вышивки Севера.

Приведенная терминология отражает современное видение творцов и хранителей вышивки. Названия большей частью четко выявляют основной характер мотива. Метко названы *оборотнями* кони, обернувшиеся назад, *гривами* — кони с высокой гривой, *перястица* — четыре крыла мельницы, *копястица* — кони и т. д. Приведенная терминология XIX—начала XX в. создавалась не одновременно. Многие названия встречаются еще в описях вышивок XVI—XVII вв. (*ягодкой, городками, дорогами, круг, деревца* и т. д.)¹⁵. Другие — явно позднего происхождения — *барыни, куклы*; современный термин — *матрешки*.

Некоторые из терминов обнаруживают большую устойчивость, чем сам узор, который трансформировался. Название *лягушки* встречаем в узорах сорок у русских на Верхней Волге и их соседей — карелов (*лётемпиаг*), в украшениях Смоленщины (*лягушечки простые и завивастые*), на бисерных позатыльниках крестьянок южнорусских губерний¹⁶, а также в узорах удмуртских женских нагрудников¹⁷,

в мордовской женской одежде (*ватраки* — лягушка)¹⁸. По-видимому, термин этот не случаен в орнаменте русских и их соседей, о чем можно предполагать по его устойчивости.

Особого внимания заслуживают и некоторые другие наименования, возможно отражающие их былую семантику: *кумушки, кумки со свечами, паньи, лешаки*.

Понимание содержания узора их творцами раскрывают поясняющие надписи, которые помещали на вышивке: «Развесистый тополь»; «Ета гулянка в Екатиногфском саду»; «Едет графина Орлова Мария Алексиевна»; «Сне райская птица Сирин» или «Алконост» и т. д.

Первоначальная семантика сложных древних сюжетов вышивки забыта населением, что показали не только исследования XX в., но и отмечено было еще в 60—70-х годах прошлого столетия¹⁹. Понять первоначальную семантику этих сюжетов можно лишь с привлечением сравнительных данных о верованиях, обрядах, фольклоре русской деревни XVIII—начала XX в., а также разнообразных исторических свидетельств и древних иконографических памятников.

Орнаменту свойственна непрестанная изменяемость, его мотивы в течение многовековой жизни подвергались переработке. Тем не менее архаические сюжеты лицевых вышивок, дошедшие до нас во множестве вариантов, позволяют проследить устойчивость определенных черт, увидеть в них повторяющиеся, «общие места». Такими устойчивыми элементами являются образы женщины, дерева, всадников в окружении птиц, зверей, представленных в определенной трактовке, имеющих ряд особенностей, что позволяет в них видеть архаический пласт в вышивке.

Все части сложной композиции взаимосвязаны и отражают соподчиненность персонажей, обращение к центральной антропоморфной, большей частью женской фигуре (или дереву), которая как бы

нипосылает окружающим благословение, а иногда и выражает устремленность вверх — к какому-то более высшему существу.

Преувеличенные кисти рук, их положение выражают взаимоотношения персонажей. Изображению рук придавалось особое значение, они как бы благотворно воздействовали на окружающую действительность, а также ограждали от несчастий. Преувеличенные кисти рук вместе с тем как бы усиливали просьбу, обращение к центральному персонажу или к высшему существу. В представлении людей рука — это могучее оружие, способное преобразить окружающую действительность и оградить человека от несчастий. Поэтому не случайны изображения кисти руки в древнем искусстве Европы и Азии (Средиземноморья, Кавказа, Сибири и др.)²⁰. В частности, камни с отпечатками ладоней обнаружены в Новгородской обл.²¹

Н. П. Гринкова, рассматривая этот мотив в русском народном искусстве, пришла к выводу, что изображения руки были амулетами и служили добрыми пожеланиями у многих народов. У русских изображение руки можно встретить в деревянной скульптуре, вышивке, обрядовом свадебном печенье (пирог) — *ручки*, которое мать песты выпекала для семьи жениха. Такое печенье являлось как бы пожеланием дочери счастливо жить в новой семье²².

Геометрические знаки, игравшие важную роль в композиции, несли большую смысловую нагрузку. Принимая во внимание работы, где на большом археологическом материале начиная с древнейших времен²³, прослежено древнее значение ромбических фигур как символов плодородия, можно предположить, что и в русской вышивке в ряде случаев ромб имел то же значение. «Судя по его месту в различных композициях, он мог означать землю, растение и женщину одновременно»²⁴.

Космическое значение крестообразных фигур, круга, розетки как языческих символов раскрыто на множестве образцов искусства народов Евразии и других континентов²⁵. Круговые фигуры на славянских вещах X—XIII вв. также дают основание рассматривать их как символы огня, солнечного божества, как языческие очистительные и охранительные знаки²⁶. Главные антропоморфные фигуры в композициях вышивки, а также птицы и животные, отмеченные кругами, розетками, как бы показывают их причастность к небу.

Возможно, не случайно размещение в русской вышивке рядом ромба и креста, ромба и розетки, что в далеком прошлом связывалось с символикой соединения женского и мужского начал.

Особенностью вышивок архаического типа является не только насыщенность их солярными, космическими символами, но и растительными мотивами, которые как бы пронизывают их. Как уже говорилось, отличительные черты иконографии архаических сюжетов — это скупость, лаконичность в изображении людей и животных, строгость и торжественность застывших поз, геометричность их трактовки. В вышивке представлены идолоподобные фигуры. О деревянных идолах на Руси имеется немало свидетельств средневековых источников, были найдены и скульптурные изображения идолов, в частности на Севере²⁷. Высокая столбообразная фигура в окружении более мелких в вышивке на рис. 52 имеет сходство с описанием славянских божеств X в. Столбообразный облик имел и идол, найденный в р. Збруче²⁸.

Черты, устойчиво повторяющиеся в различных вариантах вышивки, позволяют считать рассматриваемые узоры не просто игрой воображения вышивальщиц, а глубоко традиционными. Они отражали не бытовые сюжеты (хотя со временем некоторые из них приобрели жанровый характер), а были связаны в своей основе

с древними мифологическими представлениями.

Древность трехчастной композиции подтверждается находками вещей X—XIII вв. на славяно-чудском пограничье, на которых композиция представлена в более упрощенном виде, чем в вышивке (конь по сторонам ромба, постройки, олени — по сторонам дерева и т. д.). Женщина, держащая птиц в поднятых руках, изображена в миниатюре рязанской рукописи XVI в.²⁹ Этот основной орнаментальный мотив вышивки прослеживается в городском искусстве XVI в. Стилистическая разница между рисунком XVI в. и вышивками XVIII—начала XX в. велика. Мотивы вышивки выглядят типологически более древними.

Вышивки архаического типа справедливо признают выдающимся явлением русского народного искусства. Это один из важных источников для раскрытия особенностей древнего мировоззрения их создателей. Исследователи вслед за В. А. Городцовым видят в сюжетах архаической вышивки отражение древнего земледельческого культа славян. «Земледельческая общинная религия составляла, по-видимому, господствующую форму верований и культа у славянских племен до христианизации...»³⁰ В ней выделялись олицетворенные силы природы, определявшие благополучие земледельца. После крещения культ великих богов («высшая мифология») оказался наименее устойчивым, однако не исчез полностью³¹, в частности отголоски его сохранились в орнаменте вышивок.

Церковь вела борьбу с языческими культами, и они сливались в быту с православием, составляя своеобразный комплекс синкретических представлений. Орнамент русской вышивки отражал «лишь частицу древнего язычества, наименее опасную для господствующей религии и наиболее близкую земледельцу»³².

Русские земледельческие обряды XVIII—начала XX в., устное поэтическое

творчество дают немало ценных сведений для освещения семантики орнамента. Праздники, связанные с земледельческим календарем, приурочивались главным образом к дням солнцеворотов и равноденствий: зимой — святки, масленица, летом — день Ивана Купалы. Особенно много праздников весной — в период весеннего пробуждения природы: семки, троцца, похороны (или вождение) русалки, Костромы, Ярлы, кукушки и т. д. Весь годовой цикл земледельческих праздников, при всем их различии, содержал много сходных и даже тождественных моментов³³. Весенне-летние игрища, наиболее развитые, были главным образом женскими праздниками, хотя в них участвовали и мужчины (нередко переодетые в женское платье). Основному образу обрядов — троци, русальной недели, масленицы, коляды — придавались антропоморфные (чаще всего женские) черты³⁴.

Центральным моментом многих обрядов являлось обряжение дерева (чаще всего березы) в женское платье или изготовление куклы-чучела из растительных материалов (тростника, соломы), похороны ее: бросание в воду, в ржаное поле или сжигание. Древнюю основу обрядовых похорон куклы (иногда живого человека), птицы, коня исследователи справедливо возводят к представлениям об умирающем и воскресающем божестве растительности³⁵. Не случайно женская масленичная кукла в Калужском крае представлялась «молодой», с подчеркнутыми женскими формами, символизирующими ее плодоносящее начало³⁶. Действия и песни, сопровождавшие похороны русалки, Костромы, подчеркивали их аграрно-магическое значение. В них выступала идея плодородия земли и человека. Эротический элемент в той или иной форме в них обычно также присутствовал.

Для раскрытия семантики архаических сюжетов орнамента существенны и детали обрядов. Было в обычае украшать чучело и участников ветками растений. Велика

роль дерева (особенно в весенне-летних обрядах), а также воды. Действие обычно происходило у источника, в воду бросали ветки, венки, а часто и само чучело. Связь с солнцем, огнем выражена в движении «посолона», сжигании колеса, расжигании костра и т. д. Живительная и очистительная сила воды, солнца и растений выступает весьма четко.

Важную роль в обрядах играл конь. По фольклорным материалам, женские антропоморфные образы связаны с конями. В песне из Муромского у. Владимирской губ. есть обращение к Костроме: «Твои кони вороные во поле ночуют»³⁷. В песне из Псковской губ. говорится: «...наша масленица годовая...»; «усе на конях разъезжают...»; «чтобы кони были вороные, чтобы слуги были молодые»³⁸.

Весьма архаичная форма обряда вождище русалки, в котором конь со всадником олицетворяет собой русалку, на коне (его представляли двое людей) сидел вожак — мужчина, переодетый в женское платье, с имитацией женских форм, в маске. Иногда коня делали из дерева, соломы, использовали для головы конский череп, украшая его ветками и лентами. В одном из вариантов этого обряда на сооруженного коня сажали мальчика, процессия двигалась по улицам, а затем коня бросали в рожь. Женщины, сопровождая коня-русалку, «играли леля» и плясали. Торжественное ведение коня под узды в пережиточной форме напоминало ритуальное шествие³⁹.

Конь играл большую роль и в других обрядах аграрного цикла. Существовало игровое действие «кобылка», «водить кобылку» на масленицу и позднее. Известен обычай ряженья конем, кобылой на святках: конь был первой маской среди других анималистических образов святочных игр. Он же один из главных персонажей хороводных игр и песен аграрно-производящего характера: «А мы просо сели», «Уродися ленок»⁴⁰ и др.

Сходство обрядов и их участников с сюжетами и персонажами вышивки чрезвычайно велико. И в тех и в других отражена языческая магическо-заклинательная символика плодородия — почтание женского плодоносящего начала, солнца, воды, растительности.

При всем большом сходстве образов продуцирующих обрядов и сопутствующей им поэзии с мотивами орнамента между ними есть немалые различия. В вышивке, в образцах, сохранивших наиболее полно древнюю иконографию, четко выражена подчиненность всех персонажей центральной фигуре, от которой зависит расположение других фигур. Она покровительствует им, оберегает, приносит благо, дарует птицу — символ тепла и света — или растение. Русские календарные праздники отражают более древнюю стадию антропоморфизации религиозных представлений, «они возникли до того, как развились дифференцированные представления о божествах»⁴¹.

Наибольшее развитие весенне-летняя обрядность получила в южнорусских губерниях, меньшее — в северных. Есть сведения о том, что на Севере пели коляду, жгли масленицу, прощались с весной⁴², но здесь эти обряды сохранились в редуцированном виде. В крайних северных областях население не знает обычая похорон русалки. Русалка-берегиня на Севере связана с водной стихией. Образ ее — в виде женщины с рыбьим хвостом — отличен от южнорусских и украинских представлений о русалке как духе растительности, полей и урожая.

Сравнительно яснее на северо-западе выступает празднование дня Ивана Купалы. В д. Остречье Каргопольского у. к этому дню изготовляли чучело из соломы, одевали его в женскую рубаху, украшали цветами и венками. Самая красивая девушка в деревне прыгала с ним через костер, зажженный от «живого» огня (добытого трешнем). За ней прыгали остальные девы и парни. В этот день ры-

боловы «стоваривались» с водой, охотники — с лесом, а девушки — с парнями. К этому дню приурочивались сбор трав, искание кладов и т. д. На заре девушки купались⁴³.

Аграрная обрядность была очень развита в XIX в. в южнорусских и среднерусских губерниях и только частично в севернорусских, а распространение архангельских лицевых вышивок охватывало в основном северо-западную часть Европейской России. Таким образом, эти два ареала совпадают лишь где-то в отдельных областях. Сохранение развитой аграрной обрядности определялось многими причинами. Вероятно, немалую роль в этом сыграло большее значение и развитие земледелия в южных губерниях по сравнению с северными, а также длительное сохранение на юге крепостнических пережитков.

Промысловые и торговые северные области (население которых почти не знало крепостного права) были экономически развитыми областями Русского государства до XVII в. включительно и лишь позднее оказались в стороне от основных центров интенсиальной общественной жизни. Календарные обряды на Севере имели несколько иной — аграрно-скотоводческий, а отчасти промысловый характер и сопровождался жертвоприношениями животного (быка, барана), общественной варкой мяса и трапезой. Действия эти, приуроченные к датам православного календаря⁴⁴, совершались у источника, в роще или у дерева, почитавшихся как священные.

Женские братчины устраивали на «бабий день», или «бабий праздник», который отмечали ижоры Петербургской губ., русские Псковской губ. и других мест. Изображение «бабы», как пазывали на Псковщине узор на полотешцах, по-видимому, был связан и с этим праздником, который отмечался весной. Сущность его, по словам исследовательницы, заключалась в обеспечении плодородного года. Братчинный пир на празднике был замкнутым (пастух — единственный муж-

чина, допускавшийся на пир) и носил оргийный характер⁴⁵.

Религиозные представления крестьян Севера складывались в процессе адаптации славянами чудского населения и впитали некоторые местные мифологические представления. Культ деревьев, камней и источников был известен в той или иной степени по всей России, но особенно долго он держался на Севере, что, по-видимому, объясняется влиянием адаптированных чудских групп. Не случайно в церковном послании (первой половины XVI в.) особо подчеркивалась необходимость искоренения язычества «по чудским и ижорским местом»⁴⁶.

Только население Севера сохранило имя женского восточнославянского божества — Мокоши, о котором упоминается в летописи. Мокошь считалась покровительницей воды, хозяйства, семейного очага и женских работ. *Мокуша*, как говорили в Олонецком крае, великим постом якобы обходила дома, беспокоила пряжущих женщин; в качестве жертвы при стрижке овец ей оставляли по клочку шерсти и т. д. Именем *Мокоша* в Череповецком у. назывался дух в образе женщины (с большой головой и длинными руками), пряжущей по ночам⁴⁷. Функции Мокоши XIX в. очень ограничены по сравнению с предыдущими веками, и она из покровительницы превратилась в злобное существо.

В селениях по Пинеге сохранялось представление о благожелательном существе — доможирихе — покровительнице домашнего очага. Живя под полом, она как бы охраняла дом, скот и покровительствовала женским работам, особенно прядению и ткачеству. По рассказам жительниц, доможириха предсказывала смерть кого-либо из членов семьи жалобным плачем, «а как дому прибыток будё, уж тут доможириха хлопочет и скотину пригладит и у краснах сидит»⁴⁸.

Интересно скульптурное изображение покровительницы прядения — «бабы кн-слугобой», или «тети Ани», из д. Горки

(б. Кирилловского у.). Эту скульптуру, одетую в крестьянское платье (сарафан, платок и т. д.), ставили в передний угол избы, в которой собирались девушки на рождественские посиделки для прядения. К ней обращались со словами о помощи в работе⁴⁹. Покровительницей прядения и ткачества (в православии) считалась Параскева Пятница⁵⁰.

Земля, в представлении русских крестьян, имела некоторые антропоморфные черты. Само выражение «кормилица-мать сыра земля», обращение к ней, как к существу одухотворенному, говорит об этом. Крестьяне отмечали день имени земли, когда нельзя было ее тревожить (пахать, копать и т. д.). Нарушивший этот запрет навлекал на себя беды. Другие обычаи также свидетельствуют о почитании земли, о помощи ее в болезнях⁵¹. Термин «сыра» указывает на ее неразрывную связь с водой. Связана она и с растительностью: травы, цветы, кусты и деревья назывались «волосами» земли⁵².

Языческая символика орнаментальных композиций, изображающих древние русалии (XI—XII вв.)⁵³ и насыщенных корнями, семенами и растениями в соединении с идеограммой воды, «можно сказать графически выражала ту идею, которая вложена в слово «мать сыра земля»⁵⁴. Отражение этого образа можно найти в вышивке: женская фигура с птицами в поднятых руках, объединена с деревом, произрастающим внутри нее, и с водой — в нижней ярус вышивки (на платье женщины) включено изображение воды в виде зубчатой линии (рис. 43,б). Городчатая, зубчатая или более плавная волнистая линия в вышивках нередко являлась графическим символом воды. По ней плывут ладьи-птицы. Иногда эта линия проходит под чертой, представляющей землю, почву (рис. 71, а, б), на которой растут кусты, трава, располагаются птицы и животные.

Традиция изображения воды зубчатой или волнообразной линией прослеживается

в искусстве Севера начиная с эпохи неолита. Также показывается вода в бытовых сюжетах вышивки, где она нередко сочетается с изображениями рыб, кораблей, лодок (рис. 79, а). Вертикальная волнистая линия символизировала дождь (рис. 73, а).

В центральном женском персонаже орнамента северной вышивки, как бы его ни называли (мать-сыра земля, великая мать природы, берегиня, рожаница, Мокошь), несомненно, изображалось божество, «в котором воплощались представления о земле рождающей и о женщине, продолжающей род»⁵⁵.

Мотив *великой богини* с мужским спутником широко известен в мифологии и иконографии древних земледельческих культур Средиземноморья, Малой Азии и Кавказа. Культ великой богини играл немалую роль в религии скифских племен Причерноморья и Поднепровья⁵⁶. Нечужд ее образ был и другим народам Восточной Европы.

Наследницей славянского женского языческого божества, как показали исследователи (С. В. Максимов, Н. В. Малицкий, В. И. Чичеров и др.), была Параскева Пятница, почитавшаяся в древнем Новгороде и на Севере⁵⁷. Образ Параскевы и Николы северные мастера воплощали в деревянной скульптуре (изваяния из дерева были менее приняты для других представителей православного пантеона). С. В. Максимов видел в этом традицию язычества — использование «готовых форм старой веры»⁵⁸. В. И. Чичеров на основании большого этнографического материала показал слияние образа Параскевы с богородицей в народном представлении. Они выступали как заступницы женщин, исцелительницы от болезней людей, скота. Вместе с тем их образы неразрывно связывались с почитанием земли и влаги. В культе Параскевы-богородицы обнаруживаются контуры языческого женского божества — подательницы земных благ⁵⁹. Изображение его не случайно так устойчиво в орнаменте рубах, передников, го-

ловных уборов просватанной девушки, невесты, молодой женщины в первые годы замужества. Символика плодородия некоторых мотивов, видимо, долго, в отдельных местах вплоть до начала XIX в., сохранялась в народном представлении.

Крестьянка, жизнь которой была ограничена семейно-хозяйственными интересами, была хранительницей древних представлений и образов, отражавшихся в области женского искусства — вышивке.

Изображения женского персонажа в вышивке различны по своей иконографии. Наблюдается устойчивость антропоморфного изображения с рогами, что вряд ли является результатом свободного варьирования орнамента вышивальщицами. Головные уборы русских (и восточных славян в целом) отражали определенные религиозные представления. На сходство русских сорок и кокошников с птицей и кичек с рогами коровы неоднократно указывалось в этнографической литературе. Рогатую кичку носили молодые замужние женщины, меняя ее в старости на безрогую⁶⁰. Отсюда можно заключить, что рога были связаны с производительным периодом в жизни женщин. По народным представлениям, они содействовали плодородию и благополучию семьи. Простоволосая женщина вызывала гнев домового (покровителя дома, семьи), падеж скота, неурожай хлеба и болезни людей⁶¹.

Археологические и этнографические параллели показывают, что женский персонаж с рогами в русской вышивке не уникальное явление в искусстве. Рогатые божества плодородия в женском (иногда в мужском) облике нередки в древнем изобразительном искусстве Востока, Египта, малоазийском, греческом, кавказском и связаны с развитым аграрным культом, культом быка и коровы⁶².

Почитание дикого быка — тура (и турпы) в Древней Руси, а затем культовая роль домашнего быка у русских (в частности, на северных братчинах) были выражены вполне определенно⁶³. Следы

культы быка обнаружены в Новгороде X в. «Скотный» бог Велес особенно почитался у новгородцев и в Ростовской земле⁶⁴. Позднее его роль — покровителя скота перешла к Власию, изображавшемуся на иконах с рогатым скотом⁶⁵. Функцией покровительницы скота была наделена и древняя Мокошь. Значение коровы как символа плодородия выявляется на белорусском фольклорном материале. Примечательно выпекание «рогатого коровая» на белорусской свадьбе⁶⁶.

Антропоморфные существа в позе лягушки также, по-видимому, были связаны с магией плодородия (рис. 38, 75, а). Такое значение подобных фигур выявляется по этнографическим данным (у народов Австралии, Америки)⁶⁷. В наскальных рисунках Карелии и Сибири эти мотивы выражены достаточно реалистически, представляя позу родящих женщин⁶⁸. Не исключено, что изображения в русской вышивке XVIII—XIX вв., стилистически далекие от наскальных рисунков, являются все же отзвуками древних представлений, сущность которых была забыта, но, возможно, сохранялось еще их значение благопожеланий. Примечательно, что эти мотивы отмечены на женской одежде, простыне и полотенцах (игравших большую роль в свадебной и родильной обрядности).

Женские изображения в вышивке, у которых руки как бы превращены в гребни для расчесывания льна (или шерсти), представленные чаще всего в виде фриза, могут быть сопоставимы (как это полагал и Л. А. Динцес) с образом покровительницы прядения и ткачества, о которой сохранялись представления в северных областях в XIX и даже в начале XX в.

В вышивке нашла отражение и аграрная обрядность. Ряд женских фигур (не отмеченных особыми знаками) с ветками в руках, представленных орнаментально, возможно, изображает весеннее празднество (рис. 79, в). Эта тема, несомненно, интересовала вышивальщиц. Так, напри-

мер. вышивка на полотенце из Вельсегонского у. второй половины — конца XIX в. вполне реалистически изображает троицкую обрядность: березку и идущих к ней девушек с ветками в руках. Разница в узорах древнего извода и более позднего велика. Первый (вышит двусторонним швом) выполнен в условной, обобщенной манере, второй (вышит тамбуром и гладью) реалистичен (есть даже такие детали, как венки, в виде овалов и кружков) (рис. 79, з).

Видимо, также с обрядностью связан распространённый мотив из ряда женских фигур с ветками или свечильниками в руках (рис. 60, б) — *кумушки*, *кумки со свечами*. Обычай кумления приурочивался к семьку или троице; некоторые аналогии изображениям кумки со свечами имеются в описании обряда похорон русалки, когда участницы его — женщины-песенницы сопровождали русалку с самодельными «свечами», сделанными из тростника или веток полыни⁶⁹.

Вопрос о происхождении фигур всадниц (вместо всадников) по сторонам центральной женской фигуры или дерева нуждается в дальнейшем исследовании. Как одно из возможных решений этого вопроса укажу на древний обычай перемены пола — переодевание мужчин в женское платье при выполнении жреческих функций⁷⁰. В пережиточной форме он бытовал еще в XIX в. у народов Севера и Поволжья. Т. А. Крюкова, отметившая это явление в южнорусском обряде вождения русалки, писала: «Вожак — мужчина в женской поневе — в русальском наряде является персонажем весьма архаичным»⁷¹.

Мужские персонажи в лицевых вышивках нередко занимают основное место в узоре. Всадник со всеми знаками, отмечающими его причастность к божествам, также связан с аграрно-скотоводческим культом. Обращенный к какому-то высшему существу, он является как бы защитником людей и животных, мел-

кими фигурками изображенных в узоре (рис. 64, в).

Арханчский образ всадника на конях, слитых корпусами, с руками в подчеркнуто благословляющем жесте, с лучистым нимбом вокруг головы, возможно, является отголоском древнего солирного образа (рис. 64, а, б).

«Пешне» ряды мужских фигур (человечки в шапках) напоминают слова Калевалы о «лесном народе», хозяевах леса. Представления о хозяевах леса и воды были распространены у русских на Севере — в краю лесов и озер — и сохранились у населения до начала XX в. Как и у соседних карелов, эти хозяева представлялись многосемейным.

Можно предположить, что ряды стоящих мужских фигур и единичные «проросшие» мужские фигуры (рис. 66, 67, а) в вышивке связаны с образами низшей мифологии, которые включались в вышивку на протяжении ее многовековой жизни. В свете этих предположений становится более понятным название «лешаки», которым именовали антропоморфные фигуры в онежской вышивке. Очевидно, первоначальное значение их было забыто и затем запово осмыслено.

Что касается узоров, где представлены ряд мужских (рис. 67, б) и ряд женских фигур, то они напоминают хороводные игры, когда девушки и парни разделялись на две партии, выступая поочередно, как, например, в хороводной песне «А мы просо сеяли», носившей когда-то аграрно-производящий характер⁷².

Термин «паньи» для женских фигур в вышивке мог быть синонимом «барыни», но возможно и другое объяснение. Он сопоставляется со словом «панки» — так назывались в Архангельской губ. куклы, грубо вырезанные из дерева, схематично изображающие человека⁷³ (нередко с выявленными женскими признаками), а также со словом «паны», известным на Севере в значении предков, которых поминали в определенные дни⁷⁴. Если

вспомнить о важной функции полотенца — его роли в похоронных и поминальных обрядах, то предположение об изображении на них панов — предков имеет известное основание. Представление о воздействии умерших на течение жизни живых людей долго жило у крестьян Севера⁷⁵. С этой же функцией полотенца могут быть связаны орнамент, включающий изображения надмогильных сооружений в виде креста на двускатной кровле, а также узор кумки со свечами, выполнявшийся белой строчкой на полотенцах, которые в определенные дни развешивали на крестах, на кладбище⁷⁶.

Большая роль геометризованной антропоморфной фигурки в обрамлении узоров на женской одежде, видимо, не случайна: этому узору, в глубокой древности, вероятно, также придавались апотропейные функции. Мотивы головки — ромбы, головки и пальчика — как бы символизировали человеческую фигуру. В этой связи уместно вспомнить о значении ромба в орнаменте таджиков и узбеков, воспринимавших его как изображение человека⁷⁷.

О почитании растительности в Древней Руси имеются свидетельства в средневековых письменных и иконографических памятниках. Деревья, кривы, семена часто заполняют узоры на украшениях X—XIII вв.⁷⁸ Дерево и преклоненная перед ним человеческая фигура имеются в орнаменте заглавной буквы рукописи XIV в.⁷⁹ Мотив всадников с жемами адорации, обращенных к дереву, отражен в вышивке XVIII—XIX вв. (рис. 44, а).

Широко представлен в вышивке образ мирового дерева в окружении птиц и животных. В абрисе дерева подчеркнуты корни, развесистая крона, ствол, отмеченный знаком солнца и плодородия (кресты, ромбы), дереву часто приданы антропоморфные черты (рис. 45). Дуб, береза или яблоня с корнями во всю ширь земли, с ветвями во все небо, с небесными светилами на ветвях или как обиталище бо-

гов отражены в фольклоре русских и других народов Восточной Европы⁸⁰.

В заговорах XIX в. изображался «святой дуб», «дуб мокрежкой» или белая береза, стоящая у «морья-окляпа», на которой помещались то «заря-заряница», то «мать пресвятая богородица» и т. д.⁸¹ Богородица иногда отождествлялась с деревом — белой березой, как это выражено в одном из заговоров от кумохи-лихорадки⁸².

Поэтический образ дерева в устном творчестве сулит счастье и богатство:

Во поле березонька
Не старится,
Все кужливится...
Тому жить-быть богато,
Ходить хорошо⁸³.

Зооморфные образы в узорах древнего извода — олень, кошь, водоплавающие птицы, петух — далеко не случайны: изображения их находят в славянских курганах X—XIII вв.⁸⁴

Образ оленя в русском искусстве Севера и прилегающих областей отражен в скульптурных украшениях жилища, в мезенской росписи на прялках, в дымковской и каргопольской глиняных игрушках. Олень изготовлялся в виде обрядового печеня, приуроченного к зимнему солнцевороту. Среди анималистических образов рождественских «козуль» оленю отводилось видное место (в холмогорских, онежских, пинежских, мезенских и других изделиях).

Холмогорская козуля-олень выпекалась из черного теста, а расцветивалась белым. На голове оленя — рога в виде ветвистого куста, на котором помещены яблоки, а на них крылышки птиц⁸⁵. Связь оленя с растительностью и птицей видна и в орнаменте вышивки (рис. 28, б; 31, б). Свастические знаки, включавшиеся в композицию с оленями, в вышивке подчеркивали их космическую сущность, о чем свидетельствуют и легенды об олене — золотые рога. Олень почитался многими народами Севера и Сибири⁸⁶.

В Калевале описан образ чудесного лося Хииси, в мифологии саамов отражен образ оленя-человека⁸⁷, у марийцев сохранилось воспоминание об олене как о родовом божестве⁸⁸ и т. д. Легенда об олене — золотые рога связана с обрядом жертвоприношения, приуроченным к определенному дню аграрного календаря, и была распространена на Севере у русских, а также у вепсов, карелов и коми. По легенде, олень выбежал из леса, его приносили в жертву, но однажды олень не явился и его заменили быком⁸⁹.

В образе оленя можно уловить архаические черты, отражающие тотемистические представления, но у русских он более связан с аграрно-скотоводческим культом, в частности с праздником бога-громовика — Ильи-пророка. Олень, по представлениям крестьян, приносил счастье и веселье. Хороводная игровая песня «Во поле олень — золотые рога» выполнялась в Вятской, Пермской губерниях. В свадебной вологодской песне олень говорит молдцу:

Станешь жениться, на свадьбу приду,
Золотым рогам весь двор освещу,
Всех я гостей твоих развеселю,
Больше всех я невесту твою
Полексену душу Викторовну⁹⁰.

Конь широко представлен в русской народной вышивке. Связь его с солнцем, растениями и водой, его аграрная сущность выражены в орнаментике вполне отчетливо (рис. 31, в). Он неразрывно связан с антропоморфными солярными образами и сам несет в себе солярную семантику. Об этом писали многие исследователи, начиная с В. В. Стасова⁹¹.

Еще более полисемантический образ птицы в фольклоре и орнаменте. Птица символизировала тепло, свет, сушила урожай, богатство. В весенних песнях-заклинаниях обращались к жаворонку, ласточке-касаточке, кулику, перепелочке, «спичкам-сестричкам», «краснозобым снегиришкам» и другим птицам, чтобы они принесли

«весну красную», «весну ясную», «теплу летушку», взяли бы «ключи весенние», «замкнули зиму», «отомкнули лето»⁹². Орнаментальный мотив птицы на дереве перекликается с песенными образами. В песнях передок мотив вещей птицы, предсказывающей хорошее будущее:

Да на той березе
Сидела кукушка...
... Хорошо куковала.
Всем правду сказала⁹³.

Ясно выражена в орнаменте идея материнства — птенцы изображаются внутри птицы и в окружении ее (рис. 10, а; 24). Вместе с тем в образах птицы олицетворялись души умерших. С этим связан был обычай спускать из окна полотенце, по которому прилетала душа-птица к своим родным⁹⁴. Птица — яркий образ любовной и свадебной лирики.

Значительная роль изображенной водоплавающих птиц в орнаменте головных уборов и женской одежды определялась теми представлениями о них в древности, пережитки которых еще сохранились в XVIII—начале XX в.

Лебедь — одна из наиболее почитавшихся птиц на Севере, а в Калевале она называется «святой» птицей⁹⁵. Лебедь органически связан с водной стихией, а также с небом, солнцем, что нашло отражение и в изучаемом орнаменте. О древности (начиная с неолита) культа лебедя на Севере свидетельствуют наскальные рисунки Карелии и археологические находки.

В вышивке под птицами нередко проводится зубчатая волнистая линия (как бы изображение воды, передко птицы располагаются по сторонам круга-розетки), и вся композиция насыщена знаками солярной символики.

Археологи, отмечая большую роль водоплавающей птицы в эконимике северных охотников и рыбаков в эпоху неолита и раннего металла, связывают изображение

их на сосудах с магическими действиями, имевшими целью обеспечивать успех промысла⁹⁶. Хотя эти древние образы далеки от изображений в вышивке, их разделяют тысячелетия, однако живучесть образов говорит о глубине традиций в искусстве Севера. Изображения водоплавающих птиц — лебедя, утки — часто встречаются в скульптуре, в ковшах, скобкях XVII—XIX вв., солонице-утице, на охлупнях крестьянских жилищ Севера, деревянной коновязи в виде крюка, швейках верхневычегодских коми. Последние особенно близки по лаконичному силуэту к образу лебедя в шитье Севера. Лебеди в орнаменте связаны с центральной частью композиции — антропоморфной, по-видимому женской, фигурой; они являются обязательными атрибутами ее; примечательна замена женской фигуры деревом — символом жизни.

Сильная трансформация среднего элемента или почти полное его исчезновение свидетельствует о более ранней утере его смыслового значения, чем боковых элементов: образ парных лебедей очень устойчив. Представление о счастливом браке, связанное с ними, сохранялось еще в XIX в. Лебедь назывался «желанным» в Олонецкой губ., т. е. способным на сильную привязанность. По народным убеждениям, он не может пережить смерть своей пары и, поднявшись на большую высоту, бросается вниз и разбивается о землю⁹⁷.

Пережитки почитания лебедя на Севере держались долго, до начала XX в. По рассказам жителей, «лебедь, как женщина, в него нельзя стрелять», старик на Ундозере убил лебедя и пошел испорядки со скотом»⁹⁸. Лебедя не убивали и не ели и в центральных областях⁹⁹. Однако в Древней Руси лебедятина бывала непременно блюдом княжеского стола и входила в число «перемен». В былинах говорится:

Последняя ества на стол пошла,
последняя ества лебединая.

Есть предположение об обрядовом значении в то время лебединого мяса¹⁰⁰. Роль гуся как обрядового — свадебного блюда этнографами отмечалась у многих народов, в том числе и у русских. Он считался символом плодovitости¹⁰¹.

Примечательна обрядовая песня Вятской губ. «Утка», в которой говорится:

Где утка шла, тут рожь густа,
Околоспстая, да обмолотистая...¹⁰²

Русские свадебные песни изобилуют поэтическими сравнениями жениха и невесты с селезнем и утицей, с лебедем и лебедушкой. Род невесты изображался как стадо белых лебедей, а жениха — как стадо серых гусей, невеста — в образе лебедушки. В пинежских причитаниях невесты говорится: «...белой лебедью воскликати, красной девице восплакати...»¹⁰³.

Возможно, что именно жених и невеста представлялись в виде двух лебедей (на сольвычегодских головных повязках просватанных девушек и кокошниках молодых женщин), повернутых друг к другу, соприкасающихся, а иногда и сросшихся грудью. Узоры повязок и кокошников насыщены и другими символами — пожеланиями благополучия, любви. Это сердцевидный орнамент или изображение двух соединенных человеческих фигур, как, например, на натемнике просватанной девушки (ГМЭ, № 631—664). В слиянии парных изображений водоплавающих птиц как бы выражено пожелание прочного брака. Эту же идею олицетворяют костромская *чаруша* из дерева — свадебный двойной ковш из двух соединенных корпусами животных (одна из фигур — лебедь), из которого пили новобрачные (рис. 81, а), и грязовецкая прялка, которую обычно давали в приданое невесте¹⁰⁴. Орнамент прялки резной, изображающий двух слившихся корпусами лебедей.

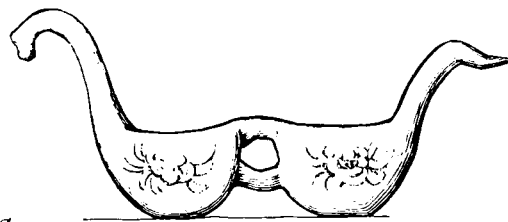
Петух и курица издавна почитались славянами¹⁰⁵. Предвестник зари и света —

петух связывался с представлениями о солнце. Это хорошо выражено в украинской загадке: «Сидить пивень на верби, спустил косы до земли»¹⁰⁶. Не случайно в орнаменте вышивки, резьбы и росписи петух, как и конь, нередко сочетался с кругом-солнцем (рис. 81, б). Его связь с огнем (ср. «красный петух» — пожар)¹⁰⁷, домашним очагом¹⁰⁸ выражена в представлениях крестьян вполне определенно. Крик петуха в полночь играл апотропейную роль.

Велико значение петуха и курицы в свадебной обрядности (обрядовое блюдо из курицы, принесение наряженных петуха и курицы в дом жениха и т. д.), весенне-летних обрядах, в которых особую роль играли куриные яйца (приготовление яичницы, подкидывание яиц вверх, чтобы высоко росла рожь и т. д.). Петух и курица связаны были с магией плодородия. Вспомним о головном уборе молодой замужней женщины — кокошнике. Термин «кокошь» в древности означал петуха и курицу.

Если птицы и конь играли большую роль в хозяйственной жизни крестьянина-земледельца, то такие животные, как лягушка, змея, не имели в ней существенного значения. Тем не менее они в той или иной мере отражены в орнаменте, с ними связаны были определенные представления.

Змее и лягушке крестьяне придавали сверхъестественную силу¹⁰⁹. Змея и лягушка на Севере еще в XIX—начале XX в. отождествлялись с домовыми — домашними покровителями и весьма почитались. Лягушки, по представлениям крестьянского населения, — это обращен-



а

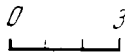
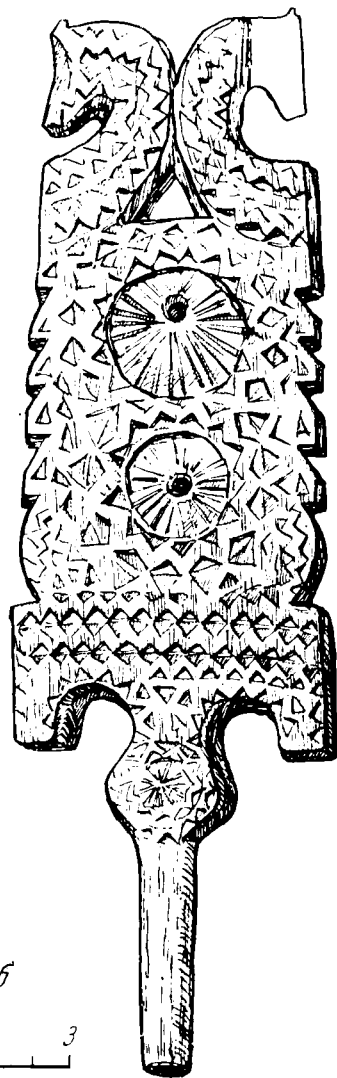


Рис. 81. Зооморфные мотивы в резьбе
а — старинный свадебный ковш — чаруша,
с. Возжа Костромская губ. (Костромской музей.
Рис. Г. В. Шолоховой); б — напершие самопряхи,
с. Серёда Даниловский у. Ярославская губ. (ИЭ,
собр. Г. С. Маслова в 1970 г. Рис. А. Д. Корноухова)

ные люди¹¹⁰. Возможно, здесь отражены отголоски тотемистических представлений, которые в XIX в. были еще сильны у соседей русских. У обских угров, например, лягушка была родовым тотемом¹¹¹.

Поверье, что змея — дворовой или домовый дух и ее нельзя убивать (последнее вело к несчастьям), было широко распространено в северных и некоторых центральных губерниях¹¹². В Поморье считали, что если змея «со двора — быть беде, а во двор — к радости». Она якобы обладала чудесным свойством сростаться, если ее разрубят. В случае укуса змеи в заговорах к ней обращались почтительно: «гад гадович, змей змеевич»...¹¹³ Представления об отвращающей силе и покровительственном характере змеи и лягушки и значение их для деторождения имелись у многих славянских народов и их соседей¹¹⁴.

Рассмотренные зооморфные образы, отраженные в орнаменте древнего извода, связаны в основном с символикой плодородия земли, животных и человека, с покровительством домашнему очагу, семейному счастью. И если первоначальные представления древних охотников, рыбаков и ранних земледельцев были со временем утрачены, то все же представление о благожелательности этих образов сохранялось.

В вышивке представлены все силы природы, все ее стихии. Красота ее в поэтической форме отражена в северных причитаниях невесты, где она говорит о своей белой «шпигой-браной» рубашке, которую она вышивала три ночи (ивановскую, петровскую и ильинскую), на которой «вышивано хорошее всхожее красное солнышко, утренняя заря, младой полупочный светел месяц, реки, все озера глубокие»¹¹⁵. Или:

Во первой раз вышивала
Красно солнце с маревами,
Со теплыми облаками;
Во второй раз вышивала

Светел месяц со лучами,
Со частыми со звездами...
Во четвертый вышивала
Сине море со волнами...¹¹⁶

Картина «мира божьего» раскрывается в вышивке подобно тому, как он изображался на прялках¹¹⁷.

Крупная розетка — солнце; помещенная в центре, она как бы освещает окружающую природу (см. вышивку тарногского полотенца; рис. 82). Сложное квадратное построение с розеткой или звездой в центре, возможно, в основе своей восходит к солярному символу, судя по его срединному положению в композициях, где он окружен растениями и птицами (рис. 83).

Мотив солнца широко отражен в вышивке не только архаического типа, но и в других узорах, составившихся в XIX — начале XX в. Солярное значение круга — креста-розетки сохранялось в представлении у многих народов. В пережиточной форме его находим и у русских. Круг-розетка на вологодских прялках рассматривается населением как «солнце над землею», «солнце над волнами»; у русских старожилов Алтая круги-розетки в росписи избы осмысливались как изображение солнца¹¹⁸.

В вышивке графическим символом солнца были розетка (часто крестообразная), круг с крестом, чаще всего лучистый. По условиям техники вышивки круг превращался в многогранник, ромб и даже квадрат. Но нередко именовался также «кругом»¹¹⁹. Русские крестьяне представляли солнце как блестящий круг, огненный шар, плывущий по небу¹²⁰, украинцы — как «коло огня», «купи вогня», колесо от колесницы Ильи, проезжающего по небу, которое, прорезая своими спицами райскую землю, «так гарно світить»¹²¹.

Образ христианского Ильи заслонил собой своих языческих предшественников, вобрав в себя их черты. Имена Ярилы,

Купалы сохранила народная память в топонимике, в праздниках весенне-летнего цикла. Сжигание колеса — один из центральных моментов масленицы, семика. Купалы и т. д.

М. Горький, описывая семик на Оке, упоминает об обычае скатывать с горы на Ярилино поле обернутое смоляной паклей зажженное колесо. Огненное колесо было как бы жертвой богу Яриле, и если оно докатывалось до реки, то считалось, что лето будет солнечным и счастливым¹²².

Солнце, по народным представлениям (как и земля), чистое и праведное, противопоставлялось всему нечистому. Нередко солнце олицетворялось в образе мужчины или женщины («матушка красная солнышка»). Солнце связывалось с месяцем. В Поморье существовала поговорка: «Солнце — сестра, а брат — месяц»¹²³. Но было и другое представление: «Солнце — женщина, а месяц — ее супруг»¹²⁴. Отметим еще одну черту в представлении о солнце: связь его с хтоническими явлениями: «солнце погружается в море», уходит вечером в «другой свет», «ночью уходит под землю», а утром «встает из океана». Солнце, было ли оно связано с птицей, конем, антропоморфным существом, представлялось в движении: оно выезжает, выплывает, уходит.

В геометрических символах солнца отражено движение: в вихревой розетке, в круге с завитками-лучами, в кресте с загнутыми концами и т. д. Наиболее сопоставим с антропоморфными изображениями солнца всадник (или всадница) с лучистой головой на конской или птичьей, нередко лебединой ладье¹²⁵ (рис. 56, а).

Мотив лебединой ладьи в вышивке (рис. 21), возможно, отзвук древнейшего мифа о совершении солнцем путешествия вокруг земли в течение суток, где его возли кони, а при погружении в океан — лебеди. Эти представления, отраженные в наскальных рисунках и узорах на предметах из Скандинавии, восходят к эпохе раннего металла¹²⁶. Солнцу —

источнику жизни — придавалась большая очистительная и апотропейная сила. Поэтому, вероятно, не случайно так часты в орнаменте графические солярные символы, которыми насыщали (в разных вариантах) чуть ли не все узоры полотна или другого предмета.

Круг, розетка, звезда могли осмысливаться населением и как другие небесные светила. В русских заговорах имеются обращения не только к солнцу, но и к луне, к звездам: «Месяц ты красный! Звезды вы ясные! Солнышко привольное!»¹²⁷ Древний земледелец придавал большое значение фазам луны, связывая их с влиянием на судьбы людей. В причитаниях невесты немало внимания уделяется луне:

Во первой раз вышивала
Светел месяц со лунами,
Светел месяц со лунами,
Со чистыми со звездами¹²⁸.

Олонецкий узор *круги* осмысливается населением как *месяцы*. Траптовка круга не только как солнца, но и как луны была у многих народов: в бурятском орнаменте¹²⁹ круглая декоративная пластинка символизировала солнце и луну¹³⁰, у хантов и манси узор из кругов назывался *луны*¹³¹. Киргизы мотив круга-розетки называли то *кун* — солнце, то *айчик* — луна¹³².

Мотив в виде полумесяца (встречающийся в вышивке всех трех восточнославянских народов) можно сопоставить с древнеславянскими лунницами (рис. 69, б). Восьмиконечная звезда, частая в орнаменте русских и их соседей, у некоторых народов считалась луной: у верхневолжских карелов мотив этот называется *кудомокирья* — «лунный рисунок»; крупный узор из восьмиконечной звезды вышивали удмуртки на своих пагрудниках, называя его *телзе* — «лунный»¹³³.

Нами рассмотрены лишь основные сюжеты, мотивы и персонажи вышивки, составляющие архаический пласт в искусстве и связанные с мифологическими



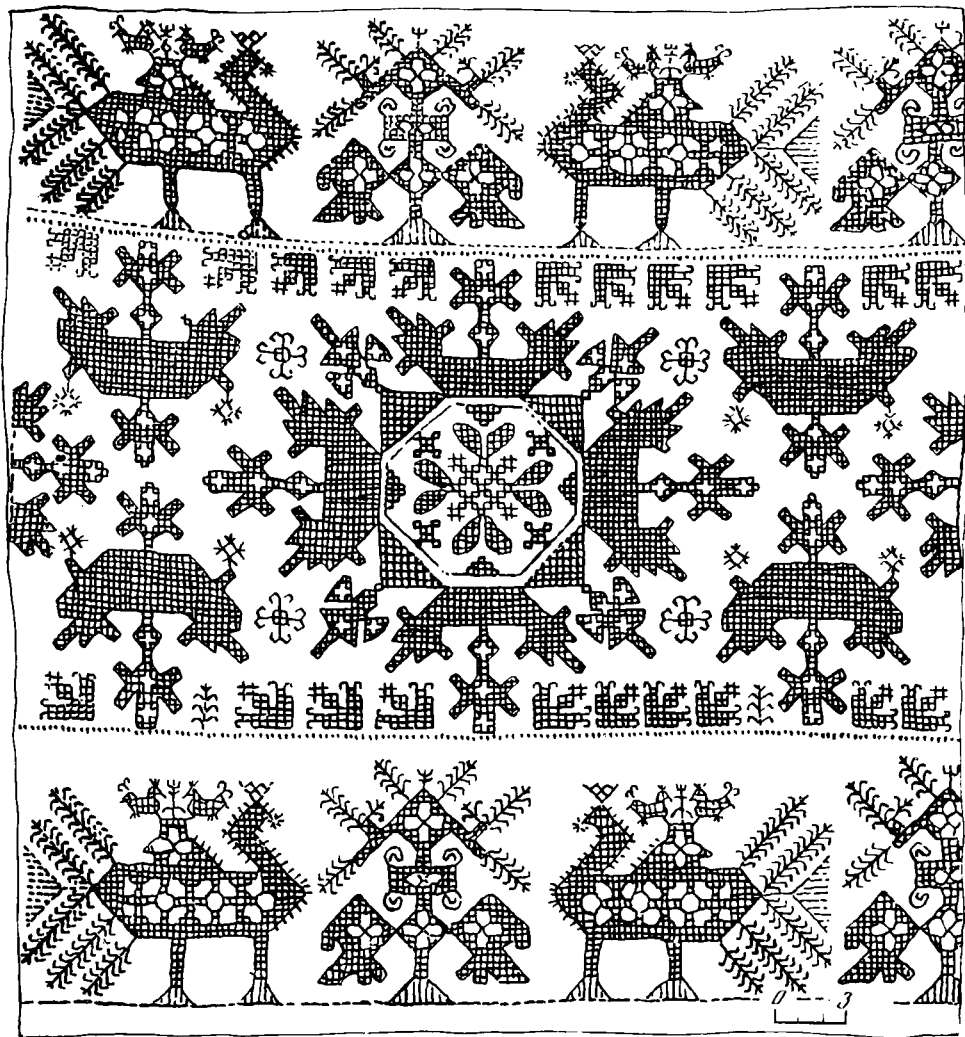


Рис. 83. Узор на полотенце, д. Мегра Белозерский у. (Череповецкий музей, собр. Я. Т. Богачев в 1920 г. Рис. П. А. Юсова)

представлениями народа. Каким образом вышивки XVIII—начала XX в. могли сохранить образы глубокой языческой старины? Это обусловлено многими причинами. Христианизация не могла сразу уничтожить прежние мифологические образы, которые еще долго в той или иной мере сохранялись в искусстве. Церковные поучения XI—XII вв. были направлены против язычества (бесовских игрищ — русалий, мольбищ и пр.). Эти материалы

←
Рис. 82. Узор полотенца, Тотемский у. (Собр. А. Алексеев и И. Новикова. Фото НИИХП)

дают возможность представить процесс смещения старой и новой веры — возникновения двоеверия. Археологические находки этого периода свидетельствуют о живучести языческого мировоззрения не только в крестьянской, но и в городской и боярско-княжеской среде. Заклинательно-охранительная символика феодального искусства убедительно раскрыта в орнаменте украшений из княжеских кладов X—XII вв.¹³⁴

Постепенная замена мифологических образов христианскими, исчезновение магическо-заклинательной языческой символики в феодальном городском искусстве значительно проявляются к концу домонгольского периода¹³⁵. Но в деревне этот процесс протекал медленнее, растянувшись на многие века. Христианизация деревни, как пишет Е. В. Аничков, это дело не XI—XII, а XV—XVI и даже XVII вв.¹³⁶

Церковные послания XVI—XVII вв. свидетельствуют о действительности языческих верований у населения Севера и других областей в это время¹³⁷.

Отдаленность, экономическая и культурная замкнутость районов Севера, замедленный темп жизни, патриархальность бытового уклада определили особую приверженность к традициям старины. Это, как указывали исследователи, было основной причиной сохранения древних мотивов в искусстве¹³⁸. Кроме того, сохранность языческих представлений, слившихся с христианством, сыграла, видимо, не последнюю роль в устойчивости некоторых орнаментальных мотивов. Важно подчеркнуть значение традиций и связь их с определенной социальной средой, а именно с крестьянской (в городе или деревнях, связанных с городом, эта традиционность парусалась).

В XVIII в., когда произошли существенные изменения в экономической и культурной жизни страны, искусство (и профессиональное и народное) все более становится светским, все заметнее отры-

вается от своей древней мифологической основы. Однако значение некоторых узоров как символов добра, защиты от злого начала сохранилось дольше.

Доброжелательно-апотрофейную роль орнамента, первоначальное значение которого было уже забыто, отмечают исследователи у большинства народов Восточной Европы и Азии в XIX—начале XX в. Так, меандр у монгольских народов называется «ниточкой счастья». Другой распространенный узор в виде замкнутого узла — плетенки у бурят имел значение благопожеланий. Тем, для кого он выполнялся, выражалось пожелание многих лет жизни и здоровья¹³⁹. Особенно долго благожелательный смысл придавали кругу-розетке, что прослеживается на среднеазиатском, кавказском¹⁴⁰ материале, а также у славян. Значение оберега придавалось кругообразным узорам в росписи жилищ у русских Забайкалья (группа семейских)¹⁴¹. Круги, разделенные радиусами или с крестом внутри, белорусы вырезали на закрывке крыши дома со стороны красного угла как предохранение от грозы («громовые знаки»)¹⁴².

Эстетическая функция орнамента постепенно возобладала над другими, все более углубляясь в XVIII—начале XX в. По словам В. М. Василенко, «в древности перевешивала магическая основа, подчиня эстетическое начало, в дальнейшем побеждало второе, не устрояя окончательно первого»¹⁴³.

Подобно тому как в обрядах XVIII—начала XX в. прослеживаются постепенное исчезновение аграрно-производящего содержания, превращение их в игровые действия (часто в детскую забаву), так и в вышивке видно изменение семантики древних сюжетов¹⁴⁴. Более того, можно сказать, что до нас дошли лишь «осколки» древних изображений. Изучение их в некоторых случаях выявляет новые черты, внесенные в сюжет древнего извода (рис. 79, б). Даже столь хорошо сохранившаяся композиция из подолопо-

добных фигур (рис. 52) на подзоре начала XIX в. сочетается с крупными фигурами пав, с которыми древний сюжет не связан и которые являются, по-видимости, более поздними привнесениями в орнамент.

Древнее солярное значение розетки в вышивке переосмысливается; в растительных узорах она дается как обобщенный образ цветка, который в отдельных случаях представляет конкретный вид растения — ромашку, подсолнух и др.

Крест, связанный в композициях архаического типа с язычеством, в дальнейшем осмысливается как символ православия (или старообрядчества).

Сказочные, чудовищные, имевшие доброжелательное значение образы были присущи крестьянской вышивке XIX — начала XX в.

Русалка-спрена в вышивке связана с водной стихией. В резьбе она выступает и как покровительница жилища и женских домашних работ (изображалась на вальке, ткацком станке, дверях и фронтонах жилища, иногда с веретеном в руке). О. В. Круглова, исследовавшая изображения русалок-берегинь в резьбе Поволжья, упоминает о древнем поверье, по которому они якобы охраняли путешественников от несчастных случаев¹⁴⁵.

Влившись в орнаментику вышивки звериные образы средневекового искусства (в меньшей степени, чем в другие виды народного творчества) были не столько выразителями мощи феодальной и государственной власти, сколько отражали чаяния крестьянина-земледелца. Они сочетались с растительностью, отмечались солярными знаками, выражая идею плодородия. Апокрифические мотивы сливались с истари существовавшими образами народной поэзии. Представление о птицах радости и печали издавна жило в сознании народа. Его поэзии присущи поэтические образы вещей птиц. В причитаниях невеста (в Архангельской губ.) гадала о своей судьбе: будет ли на дерево

«слетаться жарка́ птица...», «али горькая птица кукушка». Если птица «жигуча»¹⁴⁶ — «...удачно пойдет женское житье подначально, а кукушка — так уж горько житье мне победной»¹⁴⁷.

Сирин — птица радости, Алконост — печали (по древним сказаниям) поражали людей своим пением. «Глас ее в пении зело силен», — говорится о Сирине в хронографе; «...па востоке в раю пребывает, непрестанно пение красное воспевае...»; «...праведным будущую радость возвещает...»¹⁴⁸ Птица Алконост пребывала вблизи рая и, судя по имеющимся текстам, мало чем отличалась «по своим функциям» от Сирина. Изображения их в вышивке почти одинаковы. Как бы сливаясь с образом жар-птицы, Сирин и Алконост вошли в народное искусство.

Основная часть орнамента вышивки XVIII—XX вв., освобожденная от мифологии, отражала непосредственные впечатления вышивальщиц от окружающей природы и бытовой среды. Не все изображения оленей, коней, птиц связаны с архаическими сюжетами вышивки. Эти образы всегда интересовали русских вышивальщиц. Разное отношение к изображаемому миру животных хорошо видно на примере коня, который представлен не только в связи с аграрным культом (как это можно видеть в узорах древнего извода), но и как производительная сила крестьянского хозяйства, как вид транспорта в деревенской и городской жизни (рис. 74, б). В вышивке представлены веселые бегущие кудрявые коньки, коньки-игрушки, наконец, сказочный, иногда крылатый конь, конь-птица, конь-олень, конь-лев и т. д. (рис. 31, в; 32, б; 33—35; 74, б). Также разнообразно отношение к изображениям птиц: от строгих обобщенных образов лебедей древнего извода до реалистичных клюющих «петунов», «курочек», и «цыпущек» (рис. 18; 23, г, д).

С забвением древней мифологии символика орнамента не исчезла, она изменилась. Символика присуща русскому ор-

наменту (особенно сюжетному) вплоть до настоящего времени.

Поэтические образы устного народного творчества объясняют символику многих излюбленных мотивов орнамента XVIII—начала XX в. Мотив парных птиц (популярный в вышивке), стоящих или сидящих на ветке, дереве, иногда среди плодов и цветов, мог быть иносказательным изображением любовной пары, брачащихся, как об этом говорится в песне, предвещавшей свадьбу:

На дубочке
Два голубчика
Целуются,
Милуются,
То диво, то слава ¹⁴⁹.

или:

Как на этой вербочке
Золотые веточки,
Как на этих веточках
Капарейка гнездо вьет,
А соколик воркует ¹⁵⁰.

Есть прямые свидетельства о значении изображения парных птиц (иногда сросшихся корпусами) как символа брачной пары. Так, например, у украинцев на свадебный каравай налеплялась пара голубков, «щоб наші діти у парі були», или же две птички, сомкнувшиеся носиками, чтоб молодые жили в согласии ¹⁵¹. В Вельском у. Вологодской губ., если сватовство состоялось, сватам дают ширинку — брачное полотенце с изображением на концах птицы павы с двумя головами и одним туловищем ¹⁵². В азербайджанской вышивке мотив парных птиц имел сходное значение: обращенные друг к другу птицы символизировали любовь, а отвернувшиеся — разлуку ¹⁵³. В русских песнях выражением любовной склонности жениха было клевание птицей (соколом, воробьем и др.) плодов в саду невесты ¹⁵⁴.

Парные птицы иногда изображались вполне реалистическими голубками (особенно в городской или подержанной го-

родскому влиянию вышивке). Так, на полотенцах из Ростовского у. Ярославской губ. конца XIX—начала XX в. част мотив цветущего куста или дерева с одной или двумя парами сидящих на ветвях или летящих голубков, вышитый тамбурной техникой, гарусом всех цветов спектра (Ростовский музей, Э 928/53-54). Здесь по-новому осмыслен сюжет, известный с древности.

Мотив голубки и два сердца, символизовавший семейное счастье, был распространен в искусстве XVIII в. ¹⁵⁵, в частности в дворянской вышивке, зачастую черпавшей орнаментальные мотивы из западноевропейского источника.

Определенная символика связана с растительным миром, отраженным в вышивке. В городе она составляла особую «науку». Незабудки, например, вышивали со значением «не забывать», алые розы означали любовь и т. д. Символику растений, деревьев, столь богато представленных в вышивке, раскрывает крестьянская поэзия.

Белая береза — наиболее распространенный образ невесты, за которую сватается дуб-жених ¹⁵⁶. Девушка сравнивается и с другими деревьями — «зеленой грушицей», «яблонькой кудрявой» и т. д. Калина часто символизировала девичество. «Калинкой» называлась также пирушка, устраивавшаяся после брачной ночи. То же значение имела и вишня ¹⁵⁷. Сладкие плоды, ягоды — образы любви. Рвать яблоки — любить, щипать вишню — сватать, брать замуж. Дерево, ягодник, ветки, растения с плодами и ягодами, часто встречавшиеся в орнаменте, — символы довольства ¹⁵⁸. Хмель в песнях сопоставляется с молодцом и связан со свадебным весельем.

Виноградная лоза как один из элементов растительного орнамента поволжских платков и других, главным образом золотшвейных, изделий включается в народную вышивку, по-видимому, под влиянием городской или монастырской среды. Этот

мотив был более распространен в крестьянской резьбе и росписи, чем в вышивке. Виноград, по народным представлениям, символизировал хорошую, «сладкую», счастливую жизнь¹⁵⁹. Он нередко упоминается в свадебной поэзии: с виноградом сравниваются жених, а с ягодой — невеста («виноград в саду растет, а ягодка поспевает...») ¹⁶⁰. Характерным припевом в величальных северных песнях свадебного цикла было: «виноградие красно-зеленое» (как пожелание жизни, полной довольства). Сад и прогулка по саду, отраженные в узоре вышивки, — распространенный образ любовной и свадебной лирики в русских песнях.

Фольклорные мотивы выступают в разнообразных сказочных и бытовых сюжетах, о чем говорилось в предшествующей главе. С середины XIX в. все более используются песенные тексты в вышивке. Текст порой «расшифровывает» понимание вышивальщицей изображаемого сюжета. Например, под птицей Сирии вышивали: «По зарям вольна пташка распевала...», и т. д. Но иногда вышивка была только иллюстрацией к песне. Так, на одной из вышивок Московской губ. (ГМЭ, № 5501-239) воспроизведен текст песни:

Ай, по Дону, по тихому шелкова трава,
Ой ли, ой ли, люшеньки, шелкова трава.
Ходил, гулял дюшеньки казак,
На скрипке играл.

Играл, играл-выигрывал,
Невест выбирал... .

Вышивка представляет иллюстрацию к этому тексту: на деревенской улице в хороводе девушек — казак, играющий на скрипке. Реалистическая манера трактовки этой сцены, весь характер вышивки говорят за то, что прототипом ее послужило какое-то дубочное издание.

В конце XIX—начале XX в. в вышивке-иллюстрации (крестиком по канве) все чаще использовались тексты пословиц, поговорок, отрывки литературных произведений (особенно часто из басен И. А. Крылова и стихотворений А. В. Кольцова). Выполнялась она по печатным образцам городскими жительницами, иногда проникала и в деревню.

Все рассмотренные материалы позволяют говорить о многоликости семантики орнамента, о богатстве его содержания. Архангелский пласт во всем многообразии вышивки XVIII—XX вв. занимал сравнительно небольшое место, так как процесс переосмысления древних мотивов, внесение новых черт, в связи с чем древние образы получали новую жизнь, были явственно выражены в искусстве этого периода. Переход от условно-реалистических сюжетов к более точно передающим живые формы шел параллельно с развитием декоративности и превращением сюжетных композиций в чисто орнаментальные.

¹ Чернецов В. Н. Орнамент ленточного типа у обских угров. — СЭ, 1948, № 1, с. 148.

² Виноградов С. Н. Терминология удмуртских народных узоров. — «Сообщения ГРМ», XI. Л., 1976, с. 13—18.

³ Мошкова В. Г. Племенные «бёли» в туркменских коврах. — СЭ, 1946, № 1, с. 146—147.

⁴ Там же.

⁵ Материалы, собранные Е. И. Маховой в киргизской экспедиции Института этнографии в 1950-х годах. Архив Института этнографии.

⁶ Blomstedt Y., Sucksdorff V. Karelische Gebäude und ornamentale Formen aus zentralrussische Karelien. Helsinki, 1902, S. 176—177.

⁷ Latvju raksti. Riga, s. a., s. 5.

⁸ Весьегонский у. Запись 1937 г.

⁹ Белицер В. Н. Народная одежда мордвы. М., 1973, с. 58.

¹⁰ Куфтин Б. А. Материальная культура русской Мещеры. М., 1926, с. 60.

¹¹ Сидорович С. П. Орнамент народных тканей західних земель України (XIX—початку XX ст.). — «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства», вип. V. Київ, 1959, с. 64; Белицер В. Н. Терминология мордовской вышивки и ее характерные особенности. — В кн.: Вопросы финно-угроведения, вып. IV. Саранск, 1975, с. 363—368, и др.

¹² Бежецкий у. Запись 1945 г.

¹³ Устюженский у. Запись 1970 г.

- ¹⁴ Соколов С. Ф., Томский П. И. Народное искусство Севера. М., 1924, рис. 6, 7.
- ¹⁵ Савваитов П. Описание старинных русских утварей, одежды, оружия, ратных доспехов и конского прибора, в азбучном порядке расположенное. СПб., 1896, с. 154.
- ¹⁶ Лебедева П. И. Народный быт в верховьях Десны и верховьях Оки. М., 1927, с. 97.
- ¹⁷ Белицер В. Н. Народная одежда удмуртов. М., 1957, с. 124.
- ¹⁸ Белицер В. Н. Народная одежда мордвы, с. 65.
- ¹⁹ Стасов В. В. Русский народный орнамент, вып. 1. Шитье, ткани, кружева. СПб., 1872, с. XVI.
- ²⁰ Бардавелидзе В., Чигая Г. Грузинский народный орнамент, ч. I. — В кн.: Хевсурский народный орнамент. Тбилиси, 1939, с. 41—53.
- ²¹ Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству. М., 1969, с. 147—148.
- ²² Гришкова Н. П. Отражение производственной деятельности руки в русской орнаментике. — СЭ, 1935, № 1, с. 77—84.
- ²³ Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ, «ромб с крючками». — СА, 1965, с. 20; Рыбаков Б. А. Происхождение и семантика ромбического орнамента. Музей народного искусства и художественные промыслы. М., 1972, с. 127—134.
- ²⁴ Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ. . . , с. 20.
- ²⁵ Происхождение креста. М., 1927.
- ²⁶ Даркевич В. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси. — СА, 1960, № 4, с. 56—59.
- ²⁷ История культуры Древней Руси, т. II. М.—Л., 1951, с. 71, рис. 13; Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934, с. 18—19; Лаушкин К. Д. Деревянная фигурка антропоморфного существа из Старой Ладоги. — В кн.: Фольклор и этнография русского Севера. Л., 1973, с. 250—278.
- ²⁸ История культуры Древней Руси, т. II, с. 414, 415.
- ²⁹ Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном творчестве (женское божество и всадники). — СЭ, 1948, № 1, с. 104; Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент. М., 1887, табл. XXXV, рис. 13.
- ³⁰ Токарев С. А. Ранние формы религии и их развитие. М., 1964, с. 389.
- ³¹ Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX—начала XX в. М., 1957, с. 110—121.
- ³² Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки. — СА, 1966, № 1, с. 72.
- ³³ Пронн В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963, с. 12.
- ³⁴ Колпакова П. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962, с. 36.
- ³⁵ Фрезер Дж. Золотая ветвь, вып. III. Умирающие и воскресающие боги растительности. М., 1928, с. 31—33; Гришкова Н. П. Обряд «вождецпе русалки» в селе Б. Верейка Воронежской области. — СЭ, 1947, № 1, с. 180—182; Крюкова Т. А. Вождецпе русалки в селе Оськине Воронежской области. — СЭ, 1947, № 1, с. 191.
- ³⁶ Шереметьева М. Е. Масленица в Калужском крае. — СЭ, 1936, № 2, с. 107.
- ³⁷ Шейн П. Великокорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и пр. т. I. СПб., 1898, вып. 1-2, с. 370, № 1259.
- ³⁸ Там же, с. 333, № 1171.
- ³⁹ Крюкова Т. А. Вождецпе русалки. . . с. 185—192.
- ⁴⁰ Тихоницкая П. П. Русская народная игра «Просо сеяла». — СЭ, 1938, № 1, с. 145—166.
- ⁴¹ Пронн В. Я. Русские аграрные праздники, с. 11.
- ⁴² Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, с. 402—404; Неустроев А. Д. Святочные обычаи в Кадниковском уезде. — «Известия архангельского общества изучения Русского Севера», Архангельск, 1930, № 1, с. 23—25.
- ⁴³ Памятная книжка Олонечкой губернии на 1867 г. Петрозаводск, 1867, с. 110—113.
- ⁴⁴ Часовенки, церкви, посвященные покровителям земледелия, скотоводства и промыслов, были в каждой группе селений Севера. Особо часто они посвящались Егорию, «Хлорам и Лаврам», Илье, Николе, Власию, а из женских покровительниц — Параскеве Пятнице и богородице.
- ⁴⁵ Гаген-Тори П. П. О «бабьем празднике» у ижор (Ленинградского района). — СЭ, 1930, № 3, с. 69—79.
- ⁴⁶ Дополнения к актам историческим, т. I. 1846, с. 28—29.
- ⁴⁷ Пальицкий Г. Из истории древнеславянских языческих верований. — «Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском гос. ун-те», XXXIV. Казань, 1929, вып. 3-4, с. 7.
- ⁴⁸ Сказки и предания Северного края. М.—Л., 1934, с. 164.
- ⁴⁹ Морозов К. К. привез скульптуру в Череповецкий музей (р. 1179/3) в 1937 г. Голова «бабы класлоубой» вырезана из капа, лицу приданы особые черты — рот презрительно или недовольно искривлен.
- ⁵⁰ Носова Г. А. Язычество в православии. М., 1975, с. 92—93.
- ⁵¹ Пальицкий Яков. Свадебные причеты, детские песни и пр., записанные в Щетинской, Хмелевской и Меленковской волостях Пошехонского уезда. — «Живая старина», 1896, вып. 2, с. 239; Максимов С. В. Нечистая, не-

- ведомая и крестная сила. СПб., 1903, с. 251, 266—267.
- ⁵² *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. М., 1865, с. 138.
- ⁵³ Языческие действия, связанные с молениями о плодородии.
- ⁵⁴ *Рыбаков Б. А.* Русалки и бог Симаргл-Перелут. — СА, 1967, № 2, с. 105.
- ⁵⁵ *Чичеров В. И.* Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв. М., 1957, с. 55.
- ⁵⁶ *Ростовцев М. И.* Представление о монархической власти в Скифии и на Боспоре. — В кн.: Археологическая комиссия. Известия. СПб., 1913, вып. 49, с. 14—15; *Городцов А. В.* Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. — «Труды ГИМ». М., 1926, вып. 1, с. 20—34.
- ⁵⁷ *Малицкий Н. В.* Древнерусские культы сельскохозяйственных святых по памятникам искусства. — ИГАИМК, т. XI, вып. X. М., 1932, с. 5, 6, 12.
- ⁵⁸ *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила, с. 229—230.
- ⁵⁹ *Чичеров В. И.* Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX в., с. 53—62.
- ⁶⁰ Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967, с. 225—226.
- ⁶¹ Восточнославянский сборник. М., 1956, с. 660.
- ⁶² Богини Иштар в Вавилонии, Хатор и Исида в Египте изображались с головой коровы, рогами или в рогатом головном уборе: Искусство древнего Востока. М., 1968, рис. 61, 154, 196; *Аминарашвили Ш. Я.* История грузинского искусства, т. I. М., 1950, с. 46—59, табл. 17; *Кагаров Е.* Культ фетишей, растений и животных в Древней Греции. СПб., 1913, с. 259—260; *Соколова З. П.* Культ животных в религиях. М., 1972, с. 156, 162.
- Рогатые женские изображения обнаружены также на стенах Сибири, которые связывают с тотемистическими представлениями эпохи матриархата (см.: *Киселев С. В.* Семантика орнамента карасукских стел. — В кн.: Из истории докапиталистических формаций. М.—Л., 1933, с. 280—292).
- ⁶³ *Липец Р. С.* Образ древнего тура и отголоски его культа в былинах. — В кн.: Славянский фольклор. М., 1972, с. 82—109.
- ⁶⁴ *Лавров Н. Ф.* Религия и церковь. — В кн.: История культуры Древней Руси, т. II. с. 68.
- ⁶⁵ *Малицкий Н. В.* Древнерусские культы..., с. 14.
- ⁶⁶ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974, с. 256—257.
- ⁶⁷ *Сегал Д. М.* Мифологические изображения индейцев северо-западного побережья Канады. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 365—368.
- ⁶⁸ *Вадецкая Э. Б.* Женские силуэты на плитах из огуневских могильников. — В кн.: Древняя Сибирь. Сибирь и ее соседи в древности. Новосибирск, 1970, вып. 3, с. 261—264; *Лаушкин Д.* Онежское святилище. (Опыт новой расшифровки некоторых петроглифов Карелии). — В кн.: Скандинавский сборник. Таллин, 1962, вып. V, с. 238—254.
- ⁶⁹ *Гринкова Н. П.* Обряд «вождение русалки»..., с. 178.
- ⁷⁰ *Штериберг Л. Я.* Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936, с. 461—462.
- ⁷¹ *Крюкова Т. А.* Вождение русалки... с. 190.
- ⁷² *Тихоницкая Н. Н.* Русская народная игра..., с. 145—166.
- ⁷³ Возможно, что происхождение этих кукол связано с изображениями предков: *Чекалов А. К.* Народная деревянная скульптура русского Севера. М., 1974, с. 121.
- ⁷⁴ *Куликовский Г.* Словарь областного олонецкого наречия в его бытовом и этнографическом применении. СПб., 1898, с. 78.
- ⁷⁵ Скульптурное изображение предка устанавливалось у дома. Такая скульптура из дерева привезена К. К. Морозовым в 1937 г. в Череповецкий музей, см.: р. 1192/137. Это так называемый «дядя Саша», стоявший во дворе дома в д. Якимово Кирилловского у. и весьма почитавшийся населением.
- ⁷⁶ По данным экспедиции (ГИМ) в Бежецкий у.; сообщено Л. В. Ефимовой.
- ⁷⁷ Таджики Каратегина и Дарваза, вып. 2. Душанбе, 1970, с. 204.
- ⁷⁸ *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X—XIII вв. Л., 1971, с. 110—114.
- ⁷⁹ *Спасов В. В.* Русский народный орнамент, с. XVII.
- ⁸⁰ *Латынин Б. А.* Мировое дерево — древо жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы. — ИГАИМК, 1933, вып. 69.
- ⁸¹ *Майков Л. Н.* Великорусские заклинания. СПб., 1869, с. 50, 62, 63.
- ⁸² Б. Юрвецкий у. Костромской губ. Запись 1943 г.
- ⁸³ *Земцовский И. И.* Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970, с. 158.
- ⁸⁴ *Журжалина Н. П.* Древние русские привески-амулеты и их датировка. — СА, 1961, № 2, с. 120—140.
- ⁸⁵ П. О козулях. — В кн.: Бюллетень Ассоциации по изучению производительных сил Севера. Архангельск, 1927, вып. 1.
- ⁸⁶ *Окладников А. П.* Олень — золотые рога. М.—Л., 1964, с. 162—168.
- ⁸⁷ *Чарнолуский В. В.* Легенда об олене-человеке. М., 1965.

- ⁸⁸ Худяков М. Г. Культ коня в Прикамье. — В кн.: Из истории докапиталистических формаций. М.—Л., 1933, с. 252.
- ⁸⁹ Сводка данных о легенде об олене — золотые рога, см.: Шаповалова Г. Г. Севернорусская легенда об олене. — В кн.: Фольклор и этнография русского Севера. Л., 1973, с. 209—223.
- ⁹⁰ Шейн П. В. Великорус в своих песнях... с. 446, № 1528.
- ⁹¹ Стасов В. В. Копьки на крестьянских крышах. — Собр. соч., т. II. СПб., 1894, с. 105—114; он же. Дуга и прыничный конек. — Собр. соч., т. II, с. 363—374; Худяков М. Г. Культ коня в Прикамье, с. 271—276, и др.
- ⁹² Земцовский П. И. Поэзия крестьянских праздников, с. 277, 278, 285, 289—290.
- ⁹³ Там же, с. 372.
- ⁹⁴ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу, т. 3. М., 1869, с. 218—226.
- ⁹⁵ Калевала. Петрозаводск, 1940, с. 92.
- ⁹⁶ Гурина П. И. Водоплавающие птицы в искусстве неолитических племен. — КСИА, 1972, вып. 131, с. 36—43.
- ⁹⁷ Куликовский Г. Словарь областного олонецкого наречия... с. 23.
- ⁹⁸ Запись 1948 г. в с. Бережная Дубрава Каргопольского у. Олонецкой губ.
- ⁹⁹ Сообщение Е. М. Стройковым (р. 1896 г.), д. Безводново Юрьевецкого у. Костромской губ.
- ¹⁰⁰ Липец Р. С. Эпос и Древняя Русь. М., 1961, с. 224.
- ¹⁰¹ Казаров Е. О значении некоторых русских народных обычаев. — «Воронежский историко-археологический вестник» (Воронеж), 1921, вып. 2, с. 40—41.
- ¹⁰² Тихоницкая Н. Н. Русская народная игра... с. 149.
- ¹⁰³ Шейн П. В. Великорус в своих песнях, обряд... с. 387, № 1316.
- ¹⁰⁴ Северные прялки. Каталог. Вологда, 1969, рис. 3—4.
- ¹⁰⁵ Ржиги В. Ф. Очерки из истории быта домонгольской Руси. — «Труды ГИМ», 1929, вып. 5, с. 55.
- ¹⁰⁶ Никифоровский М. Русское язычество. СПб., 1875, с. 18.
- ¹⁰⁷ Клингер В. Животное в античном и современном суеверии. Киев, 1911, с. 310.
- ¹⁰⁸ Например, известны были принесение в жертву петуха или курицы при закладке дома и зарывание голов этих птиц под передний или большой угол. См.: Никифоровский М. Русское язычество, с. 18.
- ¹⁰⁹ Образы этих животных, как, впрочем, и многих других, противоречивы в народных представлениях. В некоторых местах лягушку боялись и считали ее злым существом, но вместе с тем чистым животным: лягушку опускали в парное молоко для охлаждения. Противоречивы отношения к змеям. Даже о коне, которого почитали, представления также были различны (деревни Безводново и Лукинская Юрьевецкого у. Костромской губ. Запись 1942 г.).
- ¹¹⁰ Ивануцкий И. А. Материалы по этнографии Вологодской губ. — В кн.: Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России. М., 1890, вып. 2, с. 121; Цейглин Г. Знахарство и поверья в Поморье. — «Известия Архангельского об-ва изучения русского Севера» (Архангельск), 1912, № 1, с. 162.
- ¹¹¹ Чернецов В. Н. К истории родового строя у обских угров. — СЭ, 1947, VI-VII, с. 169—170; Соколова З. П. Находки в Шимингах (культ лягушки и угорская проблема). — СЭ, 1975, № 6, с. 143—154.
- ¹¹² Запись автора в Тверской и Новгородской губерниях в 1945 и 1970 гг.
- ¹¹³ Онежский у. Запись 1948 г.
- ¹¹⁴ Клингер В. Животное в античном и современном суеверии, с. 174—175, 205; Вагнер Г. К. О зооморфных изображениях на древнерусских хоромах. — КСИА, 1960, вып. 81, с. 28—29.
- ¹¹⁵ Свадебные обычаи Мышковской вол. Каргопольского у.: ОГВ, 1863, № 50, с. 135.
- ¹¹⁶ Олчужов Н. Печорские стихи и песни. СПб., 1908, с. 32.
- ¹¹⁷ Вишневская В. Многозначность символов народного творчества. — ДИ, 1974, № 9, с. 31.
- ¹¹⁸ Швецова М. Поляки Змеиногорского округа. — В кн.: Записки Сибирского отделения РГО, кн. XXVII. Омск, 1899, с. 26.
- ¹¹⁹ Понева в Мецкерском крае с узором из ромбов или квадратов называлась «круглянкой». См.: Куфтин Б. А. Материальная культура русской Мецеры, с. 52.
- ¹²⁰ Балов П. Очерки Пошехонья. — «Этнографическое обозрение», 1901, IV, с. 94.
- ¹²¹ Петров В. Мітологема «сопця» в украинских народных віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл. — В кн.: Етнографічний вісник. Київ, 1927, кн. 4, с. 89.
- ¹²² Горький М. Собр. соч. М., 1951, т. 13, с. 316—317.
- ¹²³ Цейглин Г. Знахарство и поверья в Поморье, с. 156.
- ¹²⁴ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. М., 1865, с. 76.
- ¹²⁵ Напомню, что основные славянские солярные божества представлялись коньими. Традиция олицетворения солнца в антропоморфном образе продолжалась в книжной (рукописной) литературе, в частности, в миниатюрах XVI в., хотя изображения эти далеки от образов вышивки и иногда отражают античные влияния: Владимиров М., Георгиевский Г. П. Древнерусская миниатюра, т. 52. М., 1933, с. 80, т. 52, с. 82, табл. 55.

- ¹²⁶ *Формозов А. А.* Памятники первобытного искусства. М., 1966, с. 42, рис. 15.
- ¹²⁷ *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, с. 72.
- ¹²⁸ *Колпакова Н. П.* Русская народная бытовая песня, с. 106.
- ¹²⁹ *Петри Б. Э.* Орнамент кудинских бурят. — Сб. МАЭ, т. V, 1918, вып. I, с. 229—230.
- ¹³⁰ *Тумахани А. В.* Бурятское народное искусство. Улан-Уде, 1970, с. 72.
- ¹³¹ *Плотников М.* Простейший орнамент остяков и вогулов. — В кн.: Искусство народов СССР. М.—Л., 1930, с. 82—83.
- ¹³² *Черкасова Н. В.* Резьба по дереву. Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. — «Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции», т. 5. М., 1968, с. 136; *Чепелевская Г. Л.* Вышивка. — «Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции», т. 5. М., 1968, с. 84.
- ¹³³ *Крюкова Т. А.* Удмуртское народное изобразительное искусство. Ижевск—Ленинград, 1973, с. 40.
- ¹³⁴ *Рыбаков Б. А.* Русалии и бог Симаргл-Переплут, с. 91—116.
- ¹³⁵ *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство, с. 88; *он же.* Языческое мировоззрение русского средневековья. — «Вопросы истории», 1974, № 1, с. 27.
- ¹³⁶ *Аничков Е. В.* Язычество и Древняя Русь. СПб., 1914, с. 360.
- ¹³⁷ *Гальковский Н. М.* Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси, т. I. Харьков, 1916, с. 128.
- ¹³⁸ *Богуславская И. Я.* Древние мотивы русской народной вышивки (к проблеме образования и развития орнаментальных форм в народном искусстве). Автореф. канд. дис. М., 1973, с. 13.
- ¹³⁹ *Тумахани А. В.* Бурятское народное искусство, с. 35. Плетенка в виде узла встречается в вышивке у русских северных и южных областей. Узел считался, как писал Н. М. Гальковский (указ. соч., с. 287—289), могущественным средством защиты от зла.
- ¹⁴⁰ *Миллер А. А.* Элементы «неба» на вещевых памятниках. — В кн.: Из истории докапиталистических формаций. М.—Л., 1933, с. 125—127.
- ¹⁴¹ По сообщению А. Б. Зерновой, проводившей этнографическую работу в Забайкалье в 1940-х годах.
- ¹⁴² Материалы Полесской экспедиции А. К. Супинского в 1932 г. (в Белоруссии).
- ¹⁴³ *Василенко В. М.* О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII—XIX вв. — В кн.: Русское искусство XVIII—первой половины XIX века. М., 1971, с. 144.
- ¹⁴⁴ В наши дни религиозно-магический смысл обрядности исчез. Примером является превращение аграрно-продуцирующего обряда похорон Костромы в театрализованное действие — своеобразный спектакль. См.: *Кулаковский Л.* Искусство села Дорожева. М., 1965.
- ¹⁴⁵ *Круглова О. В.* Русское народное художественное творчество XVII—XIX вв. М., 1956, с. 76.
- ¹⁴⁶ «Жигучая» — жгучая: *Даль В.* Толковый словарь, т. 1. М., 1935, с. 553.
- ¹⁴⁷ *Цейтлин Г.* Знахарство и поверья в Поморье, с. 152.
- ¹⁴⁸ *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки, с. 230; *Овсянников Ю.* Лубок. Русские народные картинки XVII—XVIII вв. М., 1968, с. 80.
- ¹⁴⁹ *Земцовский И. И.* Поэзия крестьянских праздников, с. 174.
- ¹⁵⁰ *Шейн П. В.* Великорус в своих песнях, обрядах... с. 329, № 1158.
- ¹⁵¹ *Кагаров Е. Г.* Состав и происхождение свадебной обрядности. — МАЭ, VIII, 1929, с. 183.
- ¹⁵² *Зеленин Д. К.* Описание рукописей ученого архива императорского Русского географического общества. Пг., 1914, вып. 1, с. 268.
- ¹⁵³ *Атакишьева М. И., Исламова В. М.* Азербайджанские вышивки, с. 23.
- ¹⁵⁴ *Колпакова Н. П.* Русская народная бытовая песня, с. 209.
- ¹⁵⁵ *Каменская М. Н.* Народное искусство (XVIII в.). — В кн.: История русского искусства, т. VII. М., 1961, с. 423.
- ¹⁵⁶ *Автономов Я. А.* Символика растений в великорусских песнях. — «Журнал министерства народного просвещения». СПб., 1902, № 12, с. 72.
- ¹⁵⁷ В Оренбургской и Нижегородской губерниях. См.: *Водарский В. А.* Символика великорусских народных песен. — «Русский филологический вестник». М., 1916, № 1-2 (LXXV), с. 6—7; *Автономов Я. А.* Символика растений... с. 50—52, 68.
- ¹⁵⁸ *Водарский В. А.* Символика великорусских народных песен. — В кн.: Русский филологический вестник. Варшава, 1915, № 2 (LXXIII), вып. 2, с. 99—107.
- ¹⁵⁹ *Колпакова Н. П.* Русская народная бытовая песня, с. 90—91, 100—101.
- ¹⁶⁰ Школьный сборник русских народных песен, вып. 1. М., 1916, с. 22.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ И ЛОКАЛЬНЫЕ ТИПЫ ВЫШИВКИ

Существенной частью этнографического изучения орнамента являются ареальные исследования — определение регионов основных типов вышивки. Выяснение географии орнаментальных узоров русской народной вышивки в сопоставлении с историческими данными и применением сравнительно-этнографического анализа позволяет осветить некоторые вопросы этнокультурной истории отдельных групп русского народа.

Попытки определить области распространения типов русской вышивки были сделаны В. В. Стасовым¹, а позднее и другими авторами². Все исследователи прежде всего выделяли область севера — Новгородскую, Петербургскую, Олонецкую, Вологодскую, Архангельскую губернии; к этой области относили и Псковскую губ. При выделении других областей — западной, восточной, средней, или центральной — мнения у авторов расходились (как по составу входящих в них губерний, так и по характеристике самого орнамента). Правильно было отмечено, что богатство сюжетного орнамента уменьшается по мере продвижения с севера на юг, вместе с тем увеличиваются геометричность и полихромность узоров.

Регионы были намечены схематично, и даже наиболее ясно обрисованная область Севера определена лишь в общих чертах. Нанесение на карту мотивов с антропоморфными персонажами архаического типа выявило определенный ареал вы-

шивки, который можно назвать северо-западным (рис. 84, карта I)³. В XIX в. эти сюжеты (в преобладающей технике двустороннего шва) были распространены в Новгородской, Петербургской и Псковской губерниях, по берегам озер Ладожского и Онежского, в бассейне р. Онеги (Олонецкая, часть Архангельской губерний), а также в Тверской губ. Восточнее — в Подвинье — эта интенсивность несколько ослабевает, на первый план выдвигаются зооморфные мотивы, меняется техника шитья. С Мезени и Печоры имеются лишь единичные образцы вышивок, пока не дающие оснований присоединить эти районы к намеченному ареалу. Вышивка архаического типа была распространена у населения западной части бассейна р. Сухоны (Кадниковский, Тотемский уезды Вологодской губ.), в восточной части (Никольский у.) ее не обнаружили.

В Великоустюгском у. вышивки исследуемого типа нет, но в ткачестве, чрезвычайно развитом в XIX в., наряду с сюжетами бытового характера, выступает мотив всадницы или всадника на парноголовом коне и трехчастная композиция архаического типа. Если вышивка Тверской губ. имеет много сюжетов архаического типа, то далее к востоку — в Ярославской и Костромской губерниях — их значительно меньше, и выполнены они чаще в другой технике.

Более четко, чем северо-восточная, вырисовывается юго-западная граница аре-

ала архаического типа орнамента с антропоморфными персонажами. В юго-западных уездах Тверской губ. (Ржевском, Зубцовском, Старицком, Тверском) были распространены, а местами преобладали геометрические узоры, выполненные в технике цветной перевити, сходные с *украсами* Смоленщины и представлявшие разительный контраст с вышивками Севера. Цветная перевить распространилась и несколько севернее — в окрестностях г. Торжка и оз. Селигера (наряду с сюжетной вышивкой), а также в пределах Псковской губ., хотя вышивка населения Псковщины (особенно ее северной части) по наличию архаических сюжетов должна быть причислена к северо-западному ареалу.

В Витебской губ. встречались как бы отдельные островки изучаемого типа вышивки (Себежский у.), были они и в русских старообрядческих селениях Латвии⁴ (б. Режицкий и Двинский уезды Витебской губ.).

Надо отметить, что вышивки северо-западного ареала (не только с антропоморфными мотивами, но и с другими узорами) имеют много общих черт: поразительна идентичность некоторых узоров в вышивке населения, разделенного сотнями километров.

Узор из Псковской или Новгородской губерний иногда до мелочей совпадает с узорами Олонецкой и Архангельской губерний. Это не исключает локальных особенностей, которые имеет вышивка, в частности сюжетная архаического типа.

Можно выделить локальные «школы» шитья на основании приверженности к определенным сюжетам, особенностей их трактовки, технических приемов выполнения, колорита и т. д. Выделяется западная часть Новгородчины с прилегающей к ней Петербургской губ. (Лужским, Ямбургским, Новолодожским, Царскосельским уездами). Сюжетная вышивка двухсторонним швом характеризуется здесь монохромностью, часто сочетается

с широкими полосами или рамкой из кумача, что усиливает интенсивность красного цвета (рис. 6, а, б). Здесь можно найти все разновидности композиций с антропоморфными персонажами, включая всадников или всадниц на двух конях, слившихся корпусами, в своеобразной трактовке (рис. 57, б). Получили развитие бытовая сюжетька и растительная орнаментика, выполнявшаяся крестом (рис. 75, б) или строчкой.

Вышивка Псковщины во многом близка к повгородской вышивке, но композиция узоров менее монументальна, чаще встречаются разные варианты мотива женской фигуры и дерева. Вышивка северо-восточных уездов Новгородчины имеет некоторую специфику (при сходстве с вышивками других уездов этой губернии); в вышивке Кирилловского у. прослеживаются общие черты с каргопольской вышивкой, а Устюженского у. — с тверской. Тверская вышивка разнообразна по сюжетам с зооморфными (олени, кони, гуськи) и антропоморфными изображениями (рис. 8). Характерна *отшивка* — двусторонний шов, но развилась и *вырезь* — строчка с цветной обводкой (шерстью) контуров узора (рис. 47, б). Нередко сюжеты приобретали бытовой характер.

Особая «школа» шитья сложилась у населения Заонежья и Поонежья (Каргопольский, Пудожский, Повенецкий уезды Олонецкой губ. и Онежский у. Архангельской губ.). Особенности заключаются в приемах разработки узоров (в пределах контуров), приверженности к определенным мотивам (рис. 40, а, б; 43), особой любви к узорчю, сопровождению основного узора легкой пязцой рамкой. Если в вышивке населения Заонежья и в низовьях р. Онеги сохранялась монохромность (вышивка красной нитью, иногда с добавлением синей), то по восточному побережью Онежского озера (Пудожский, Каргопольский уезды) развилась богатая полихромия (рис. 12, 58).

В образцах старинного шитья XVIII—начала XIX в. в узоры, помимо красной нитки, включались шелковые нитки нежной гаммы: светло-желтого, бирюзового, зеленого, а также черного цвета. Старинные вышивки с трехчастной композицией нередко почти целиком выполнялись шелком (рис. 58). Яркость тонов со временем возрастала (с применением разноцветного гаруса). Вводились гладевые приемы заполнения узоров. В вышивке Олонецкой губ., бытовавшей до начала XX в. включительно, находим самые разнообразные слои в орнаменте: от фрагментов архаического извода до узоров, сформировавшихся в конце XIX—начале XX в.

Вышивка населения Подвинья, сохраняющая известную общность с вышивкой Новгородской и Олонецкой губерний, значительно отличается от них. Специфика ее — в особом развитии зооморфных мотивов (включая мотивы оленя-лося и полиморфные образы), своеобразия оформления подузорами центральной зооморфной композиции, особенностях приемов изображения фигур животных и растений, способах вышивания (широко применялась техника крестом по счету нитей холста) (рис. 2, б, в; 32; 41, б).

Оригинальна вышивка населения бассейна р. Кокшеньги (север Тотемского у.). Примыкая по своей монохромности, технике выполнения (крестом) и некоторым стилистическим особенностям к вышивке Подвинья, эта вышивка отличается большой оригинальностью трактовки композиций с людьми, животными и растениями (рис. 35, 49). Используется здесь и техника двустороннего шва и тамбур как для основных узоров, так и для имитации кружева (рис. 82). Характерны окантовка краев вышивки кумачовыми полосками и применение в качестве соединений пестростильных вышивок зубцов, сшитых из кумача или ситца (рис. 49).

В верхневолжском бассейне (помимо северо-восточной части Тверской губ.)

Рис. 84. Распространение антропоморфных изображений в русской вышивке XIX—начала XX в.
 Архангельская губ., уезды: 1 — Онежский; 2 — Холмогорский; 3 — Шенкурский; 4 — Пинежский; 5 — Мезенский. Вологодская губ., уезды: 1 — Сольвычегодский; 2 — Вельский; 3 — Тотемский; 4 — Кадниковский; 5 — Вологодский; 6 — Яренский. Витебская губ., уезд: 1 — Себежский. Владимирская губ., уезд: 1 — Шуйский. Вятская губ., уезд: 1 — Яранский у. Калужская губ., уезды: 1 — Калужский; 2 — Перемышльский; 3 — Тарусский; 4 — Медынский; 5 — Лихвинский; 6 — Козельский. Костромская губ., уезды: 1 — Ветлужский; 2 — Кологривский; 3 — Чуломской; 4 — Солигаличский; 5 — Галичский; 6 — Костромской; 7 — Кинешемский; 8 — Макарьевский; 9 — Юрьевоцкий. Московская губ., уезд: 1 — Звенигородский. Нижегородская губ., уезды: 1 — Арзамасский; 2 — Балахнинский. Повгородская губ., уезды: 1 — Новгородский; 2 — Старорусский; 3 — Крестецкий; 4 — Боровицкий; 5 — Тихвинский; 6 — Белозерский; 7 — Кирилловский; 8 — Череповецкий; 9 — Устюженский. Олонецкая губ., уезды: 1 — Олонецкий; 2 — Петрозаводский; 3 — Повенецкий; 4 — Пудожский; 5 — Каргопольский; 6 — Вытегорский; 7 — Лодейнопольский. Петербургская губ., уезды: 1 — Петербургский; 2 — Царскосельский; 3 — Ямбургский; 4 — Лужский; 5 — Гдовский; 6 — Новолдожский. Псковская губ., уезды: 1 — Псковский; 2 — Порховской; 3 — Великолуцкий; 4 — Холмский; 5 — Торопецкий. Рязанская губ., уезды: 1 — Зарайский; 2 — Скопинский; 3 — Данковский; 4 — Спасский. Симбирская губ. 1 — Сенгилеевский у. Тамбовская губ., уезды: 1 — Елатомский; 2 — Шацкий. Тверская губ., уезды: 1 — Весьегонский; 2 — Кашинский; 3 — Бежецкий; 4 — Вышневолоцкий; 5 — Осташковский; 6 — Новоторжский; 7 — Тверской; 8 — Старицкий; 9 — Ржевский. Тульская губ., уезды: 1 — Богородицкий; 2 — Епифанский; 3 — Одоевский; 4 — Крапивинский; 5 — Белевский; 6 — Новосильский. Ярославская губ., уезды: 1 — Ярославский; 2 — Рыбинский; 3 — Пошехонский; 4 — Мологский; 5 — Мышкинский; 6 — Угличский; 7 — Ростовский; 8 — Даниловский; 9 — Любимский





Рис. 85. Распространение зооморфных мотивов в вышивке XIX—начала XX в.

Архангельская губ., уезды: 1 — Онежский; 2 — Холмогорский; 3 — Шенкурский; 4 — Пинежский; 5 — Мезенский. Вологодская губ., уезды: 1 — Сольвычегодский; 2 — Вельский; 3 — Тотемский; 4 — Кадниковский; 5 — Вологодский; 6 — Яренский. Витебская губ., уезд: 1 — Себежский. Владимирская губ., уезд: 1 — Шуйский. Вятская губ., уезд: 1 — Яранский. Калужская губ., уезды: 1 — Калужский; 2 — Перемышльский; 3 — Тарусский; 4 — Медынский; 5 — Лихвинский; 6 — Козельский. Костромская губ., уезды: 1 — Ветлужский; 2 — Кологривский; 3 — Чухломский; 4 — Солигаличский; 5 — Галичский; 6 — Костромской; 7 — Кинешемский; 8 — Макарьевский; 9 — Юрьевоцкий. Московская губ., уезд: 1 — Звенигородский. Нижегородская губ., уезды: 1 — Арзамасский; 2 — Балахнинский. Новгородская губ., уезды: 1 — Новгородский; 2 — Старорусский; 3 — Крестецкий; 4 — Боровицкий; 5 — Тихвинский; 6 — Белозерский; 7 — Кирилловский; 8 — Череповецкий; 9 — Устюженский. Олонецкая губ., уезды: 1 — Олонецкий; 2 — Петрозаводский; 3 — Повенецкий; 4 — Пудожский; 5 — Каргопольский; 6 — Вытегорский; 7 — Лодейнопольский. Петербургская губ., уезды: 1 — Петербургский; 2 — Царскосельский; 3 — Ямбургский; 4 — Лужский; 5 — Гдовский; 6 — Новолодожский. Псковская губ., уезды: 1 — Псковский; 2 — Порховской; 3 — Великолуцкий; 4 — Холмский; 5 — Торопецкий. Рязанская губ., уезды: 1 — Зарайский; 2 — Скопинский; 3 — Данковский; 4 — Спасский. Симбирская губ. 1 — Сенгилеевский у. Тамбовская губ., уезды: 1 — Елатомский; 2 — Шацкий. Тверская губ., уезды: 1 — Весьегонский; 2 — Кашинский; 3 — Бежецкий; 4 — Вышневолоцкий; 5 — Осташковский; 6 — Новоторжский; 7 — Тверской; 8 — Старицкий; 9 — Ржевский. Тульская губ., уезды: 1 — Богородицкий; 2 — Епифанский; 3 — Одоевский; 4 — Крапивинский; 5 — Белевский; 6 — Новосильский. Ярославская губ., уезды: 1 — Ярославский; 2 — Рыбинский; 3 — Пошехонский; 4 — Мологский; 5 — Мышкинский; 6 — Угличский; 7 — Ростовский; 8 — Даниловский; 9 — Любимский

исследуемые сюжеты в известной мере свойственны ярославской и костромской вышивкам, хотя они существенно отличаются: архаические мотивы с антропоморфными персонажами представлены здесь чаще всего в трансформированном, нередко в фрагментарном виде (вереницы всадников, отдельные женские фигуры, изредка трехчастная композиция), выполненные в технике перевити — белой строчкой, часто с цветной обводкой шерстью, шелком. В отдельных местах Ярославской губ. (в Пошехонском, Мологском, Рыбинском, Ярославском уездах) и в костромском Заволжье (Ветлужский, Кологривский уезды) встречалась вышивка двусторонним швом.

В Заволжье находим трехчастную композицию в красно-синей расцветке с заполнением узоров диагональными ступенчатыми линиями и трехчастную композицию, с профильными изображениями всадников, выполненную шелком с применением глади. Обе композиции аналогичны каргопольским узорам (рис. 57, 2; 58). Однако основными мотивами сюжетной ярославской и костромской вышивки XIX в. являются львы (барсы), двуглавый орел, пава, птицы Сири и Алконост, а также разнообразные растительные узоры, бытовые сюжеты XVIII—начала XX в.

Распространены были вышивки по перевити с геометрическими узорами, в частности в Костромской губ. Это белая строчка, часто с цветной обводкой контуров. Нередко в ней расцветивается и фон узора, что роднит ее с вышивкой более южных областей. Особенность расцветки вышивки Ярославско-Костромского региона — полихромия нежных тонов, которая создавалась путем применения шелковых ниток и соответственным подбором лент, полосок ткани, дополнявших вышивку (XVIII—середина XIX в.). Приглушенная гамма тонов постепенно заменялась яркой полихромией, что объясняется применением гаруса (особенно для тамбурной и гладевой вышивки) и исполь-

зованием фабричных тканей разных цветов (рис. 86).

Вышивка северо-западного ареала с ее региональными особенностями (в пределах этого ареала) отлична от узоров вышивки населения южнорусских областей, в которых преобладала геометрическая орнаментация. Основу последней составляли: разнообразные ромбические (ромбы с продленными сторонами, с продленными и загнутыми концами, гребенчатые и т. д.), квадратные, крестообразные построения (в виде косога, прямого равноконечного креста, креста с ромбическими концами, свастических элементов и пр.), розетки и звезды в различной композиции и цветовой гамме. Общие черты вышивки на территории южнорусской зоны не исключают наличия в ней локальных особенностей.

Наибольшая общность прослеживается в вышивках населения Калужской, Тульской, Орловской, южной части Рязанской губерний, в которых близки не только орнаментальные мотивы и техника (выполнялись цветной перевитью в два три цвета или делались белыми), но и общая композиция. Центральный узор сверху и снизу обрамляли *подузорники*, а затем — *коймы* вверху и внизу, вышитые двусторонним швом с распространенным геометрическим мотивом *баранчики*⁵.

Во многом сходны названия узоров: для ромбов — *релей*, *головки*, *денежки*, для ромбов с отростками — *головки* и *пальчики*, для крестов разного вида — *хрясты*; для s-образной фигуры — *крюки*.

Региональные особенности вышивки южнорусской зоны отражены в ряде черт. В западной ее части усиливается введение желто-оранжевых тонов, что наблюдается в уездах, прилегающих к югу Смоленщины (Брянский у.; Орловский и Жиздринский уезды Калужской губ.), где вышивка приобрела золотисто-желтый оттенок.

В восточной части южнорусской зоны (в части Рязанской, в Тамбовской, Пен-

зенской губерниях) вышивка заметно отличается: снижается значение цветной перевити, используются другие технические приемы — двусторонний крест, счетная гладь и др. Двусторонний шов чаще играет роль контурной обводки узора подобно тому, как это принято у народов Поволжья. Появляются и такие технические приемы вышивания, как *эрзянский шов* (в Рязанской губ.)⁶.

Вышивка не единообразна: в одной Рязанской губ. по характеру вышивки можно выделить несколько районов⁷, что связано со сложной этнической историей края. Характерные особенности имеет вышивка северной части Рязанской и Тамбовской губерний — Мещерского края. Цветная перевить здесь не играет существенной роли. Применяется разнообразная техника, нередко вышивка соединяется с ткачеством. Она приобретает темный колорит: преобладают глубокие, насыщенные тона шелка-сырца и шерсти домашней окраски. Красный цвет заменяется терракотовым, включаются черные нитки. Употребление черного цвета усиливается по мере продвижения на восток — в Тамбовскую губ.⁸

В вышивке юго-западной части южнорусской зоны — в Воронежской, Курской губерниях (при сходстве с вышивкой Орловской и других южных губерний) — немало своеобразия. Большое значение приобретают гладевые швы, применение шерстяных (гарусных) нитей, чем достигается большая яркость расцветки. В воронежской вышивке центральный мотив — равноконечный крест, который в разных масштабах и композициях выполнялся на поневах, полотенцах и других предметах. Воронежская вышивка отличается особенностью цветовой гаммы⁹, яркостью оранжевых тонов, а также использованием черных шток.

Многоцветные шерстяные нитки в южнорусской зоне (Курская, Орловская, Воронежская и другие губернии) имели значительно большее применение, чем на Се-

вере (где их широко использовали лишь в отдельных местах).

Южнорусская вышивка при всех ее региональных особенностях имеет много общих черт и составляет особый, отличный от северо-запада регион. Узоры подчинены в основном орнаментальной задаче, в то время как на северо-западе сюжетность, образительность — в центре внимания вышивальщиц. Однако сюжетные узоры в южнорусской зоне не исключены полностью, так же как геометрические — на Севере.

Выявляется южный ареал сюжетной вышивки, который охватывает (судя по музейным собраниям и публикациям)¹⁰ уезды Калужской (Калужский, Перемышльский, Тарусский, Лихвинский) и Тульской губерний (Богородицкий, Ешифановский, Белевский и др.) (рис. 84). В вышивках полотенец и занавесок (цесариков) имеются изображения женщины со всадниками, восходящие к мотивам древнего извода, но значительно измененные за время своего длительного бытования. Даже в образцах, типологически наиболее древних, связь между персонажами нарушена (рис. 13, 2).

Изменение трехчастной композиции с женской фигурой и всадниками в направлении жанра — частное явление; сюжет осмысливается как событие реальной жизни. Так, на одном полотence (из Крапивненского у.) эта композиция состоит из центральной фигуры — барыни, и двух всадников-гусаров по бокам¹¹, а на калужской вышивке она осмыслилась как привоз приданого невесты (под конями всадников стоят как бы сундуки)¹². Стоящие рядами женские фигуры (*куколки, солдаты*) также жанрового характера. В круг образительных мотивов южного ареала сюжетной вышивки включаются следующие мотивы: львы (барсы) с поднятой лапой, расположенные по сторонам дерева, олени с рогами елочкой, птицы в трехчастной или фризовой композиции, павлин и пр. Все эти узоры,

в отличие от северных, выполнены в технике цветной перевити: белый узор четко выделяется на красном фоне, а шшая и зеленая нити введены как дополнительные. Все это создает стилистическое своеобразие вышивки южного ареала.

На остальной территории южнорусской зоны сюжетные узоры сравнительно редки. Чаще всего можно видеть изображения одиночного дерева, ряда деревьев, птиц, нередко дополняющих (в качестве верхней каймы) основной геометрический узор. Общепространенные названия узоров — *елочки* (Тульская, Тамбовская, Калужская губернии), *в елку* (Елецкий у. Орловской губ.); *вети сосновецкие* (Тамбовская губ.); петушки, уточки, павы. Мотивы эти общерусские. Что касается композиций с женской фигурой архаического типа, то они встречаются крайне редко. Единичные образцы такой вышивки (в белой строчке или цветной перевитью) из Скопинского и Данковского уездов Рязанской губ. могут быть связаны с влиянием помещичьих мастерских, которые были в этих местах, или же с перемещениями в XVI—XVII вв. сюда населения из более северных областей для формирования служилых людей, приреченных позднее к однодворцам и крестьянам четвертого яруса.

Геометризованные (женские?) фигурки, соединенные по четыре или в другой композиции, являются одним из общепространенных мотивов русской вышивки, известны они и в вышивках южнорусских губерний.

Центральная зона — Московская, Владимирская, Нижегородская губернии (и прилегающие к ним части других губерний) — по характеру вышивки отлична от северного и южного регионов. Старинная вышивка в XIX в. здесь мало сохранилась. Ремесленная вышивка тамбуром, строчкой, гладью (нередко с бытовыми сюжетами), по-видимому, вытеснила ее.

Однако в Московской губ. отмечены отдельные «островки» цветной перевити как в южных уездах (Бронницком, Подоль-

ском), так и в ее северной части (Дмитровском у.). Вышивали цветной перевитью, используя разноцветные хлопчатобумажные и шерстяные питки (что называлось в Дмитровском у. *выбирать в пальцах*). Это практиковалось еще во второй половине XIX в. Основные узоры цветной перевити — ромбы с продленными и загнутыми концами, крест с ромбическими окончаниями, s-образные фигуры, восьмиконечные звезды.

Во Владимирской губ. узоры старинных крестьянских сорок, выполненные шерстью или шелком (из Владимирского, Ковровского, Судогородского уездов), а также образцы цветной перевити (из Владимирского и Ковровского уездов) с ромбическим или звездчатым рисунком могут свидетельствовать о прежнем господстве здесь геометрической системы узоров (рис. 87).¹³

Строчевой промысел возник здесь на основе старой традиции местных жителей, издавна владевших этой техникой. Сюжетные вышивки из Владимирской губ. с львами (барсами) или птицами по сторонам центральной оси и бытовые мотивы сравнительно редки. Архаические антропоморфные образы не характерны. Единичные экземпляры оставляют впечатление случайности появления их здесь. Возможно, что развитие вышивания как промысла, а также промысел офеней (коробейников), распространенный во Владимирской губ., содействовали появлению здесь образцов из других губерний.

Вышивка Нижегородской губ. представлена главным образом ремесленной вышивкой в золотошвейной, гладевой и строчевой технике с растительным орнаментом. Развитие строче-гладевого промысла, распространение фабричных тканей в одежде немало содействовали вытеснению традиционной домашней вышивки более древнего типа. Я располагаю лишь несколькими строчевыми вышивками (с цветной обводкой) от полотенец из восточной части губернии (Арзамаский у.) — с геометрическими узорами и

сюжетом *птицы и коньки, стоящие у дерева* (рис. 33, б).

Распространение таких мотивов вышивки, как кони или птицы по сторонам дерева, в разных вариантах и технике несколько выходит за пределы северо-западного ареала (рис. 85)¹⁴. Мотив павы также значительно шире выделенного ареала лицевых вышивок архаического типа (однако на северо-западе он встречается чаще и представлен в большем числе вариантов).

Мотив льва (барса), как упоминалось, имеется в вышивках центральных и южных губерний. Первый выделенный вариант (см. гл. V) связан с культурой Новгорода, второй (в геральдической композиции) — с культурой населения Владимиро-Суздальской земли, а позднее, вероятнее всего через Москву, распространившийся шире. То же можно сказать о мотиве двуглавого орла: первый вариант его (с опущенными крыльями) ограничен в основном северо-западом; второй — был известен повсюду. Средневековое искусство Москвы и тяготевших к ней центров (Ярославль, Кострома и др.) сыграло основную роль в распространении этих мотивов.

Такие мотивы, как единорог, грифон, большей частью связаны с очагами ремесленного шитья (строчевые подзоры). Развитая растительная орнаментика (стилистически неединообразная) в большей или меньшей степени была везде.

Орнамент с бытовыми сюжетами (главным образом в строчевой и тамбурной технике) имеет иную географию, чем вышивка архаического типа. Ремесленные, промысловые центры известны с XVIII в. Они были в Петербургской, Московской, Олонецкой (Заонежье и др.), Архангельской (Поморье и пр.), Вологодской, Новгородской (Белозерский, Крестецкий, Старорусский уезды), Тверской, Костромской, Ярославской, Нижегородской, Владимирской, Рязанской, Орловской и других губерниях. Этот тип вышивок не составляет компактного региона, в то время как до-

машная крестьянская вышивка архаического типа локализуется в определенном регионе.

Результаты ареальных исследований орнамента сопоставляются с другими источниками: антропологическими, этнографическими, фольклорными, языковыми. Правомерно привлечение исторических источников, отделенных от исследуемого орнамента архаического типа более чем тысячелетием. Приток славянского населения на Севере, начавшийся в I тысячелетии н. э., закончился в основном к XVIII, некоторых местах к XVII и даже к XV в.; отдельные гнезда селений, как показали исследования, восходят к погостам — волостям¹⁵. Преемственность поколений отражена и в орнаменте. Сохранение традиционной вышивки (не только на Севере, но и в средней и южнорусской полосе) связано с территорией наиболее древнего расселения русских. Устойчивость орнаментальных мотивов, т. е. преемственность традиций в течение столетий, документируется многими данными¹⁶.

В деревянных резных изделиях Новгорода XI—XII вв. находим немало параллелей орнаменту северной вышивки: мотивы лебединой «лады», руки, коня в сходной трактовке, иногда с седлом на спине (как это часто встречается в северной вышивке), мотив двух коней, слившихся корпусами и др.¹⁷ Обращает внимание необычная близость росписи новгородских ложек XIII в. с мезенской росписью на ложках XIX в.¹⁸

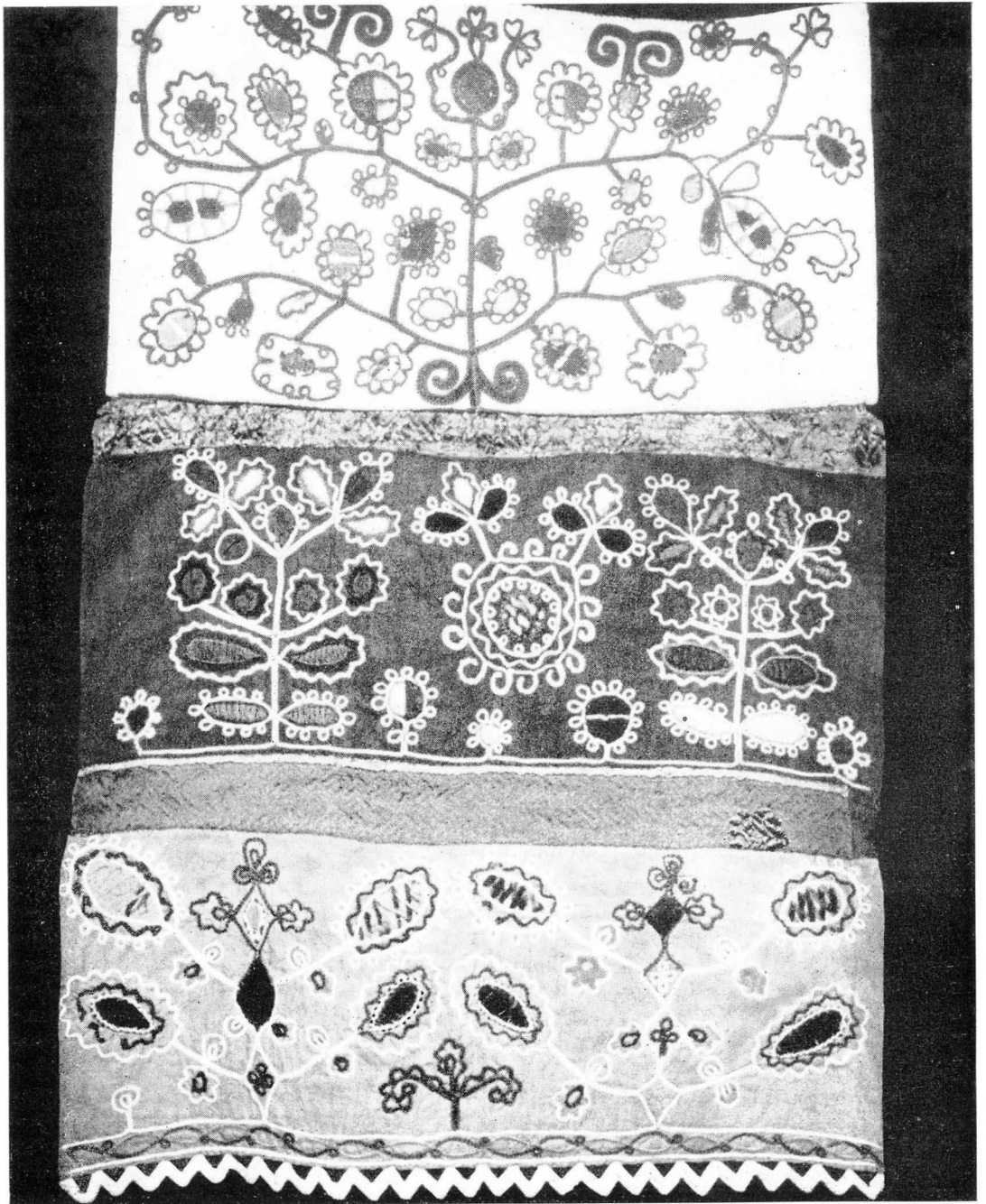
Весьма примечательны предметы, найденные в культурном слое второй половины XIII в. в г. Белозерске¹⁹, с орнаментальными мотивами, близкими к узорам новгородской вышивки. Орнамент столешников XV—XVI вв. из Кирилловского и Белозерского уездов, составленный из фигур геометризованных оленей и других животных, деревьев и антропоморфных изображений, имеет местные народные истоки²⁰. Мотивы, сходные с узорами этих паволок, находим в вышивке Новго-

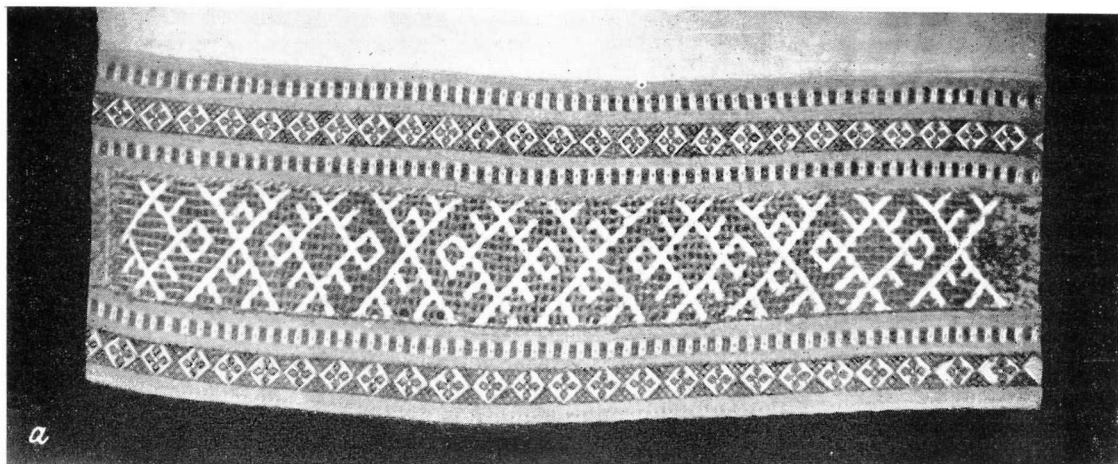
родской и соседней Тверской губерний (рис. 28). Исследователи видят немало параллелей орнаменту XIX в. в местных археологических материалах (Е. И. Горюнова, Г. К. Вагнер, О. В. Круглова, В. И. Смирнов, Л. А. Голубева и др.). Многие зооморфные образы и геометрические узоры на курганных вещах отражены в вышивке XVIII—XIX вв. Это свидетельствует о значительной устойчивости традиций и преемственности поколений и убеждает в возможности сопоставления этнографических материалов XVIII—XIX вв. с историческими сведениями периода раннего средневековья.

При наложении карты северо-западного ареала орнамента на историческую карту XII—XIII вв. видно, что он охватывает основную территорию новгородской «области» в период ее расцвета²¹ и некоторые соседние районы, как, например, Белозерье, входившее в ростово-суздальскую «область».

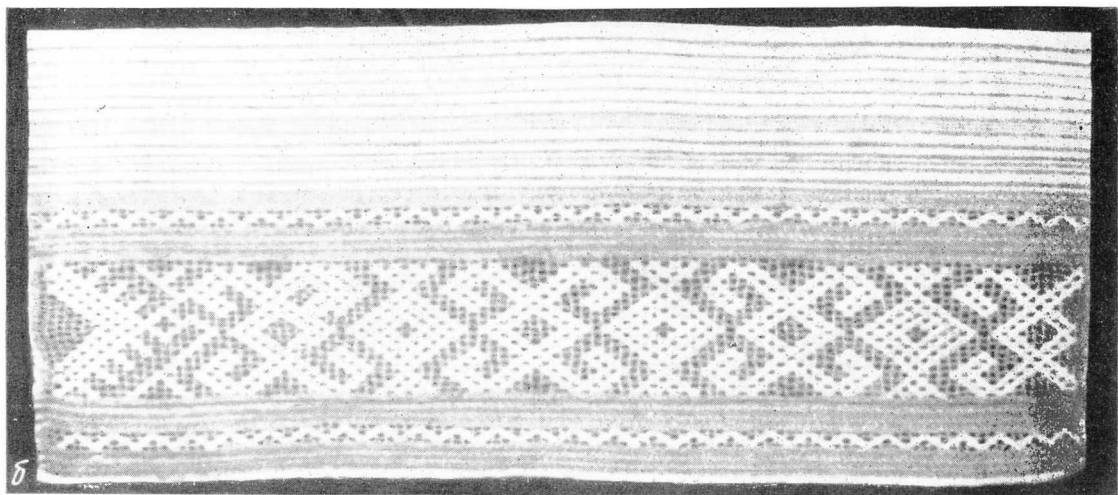
К племенной территории новгородских словен уже в XI в. были присоединены кривичский Псков, Ладога, Приладожская Корела, Ижора. К середине XI в. сеть новгородских погостов распространилась в Прионежье, в середине XII в. — по Северной Двине, Ваге, Сухоне. Таким образом, новгородская «область» охватывала следующую территорию: оз. Ильмень, бассейны рек Ловати, Луги, Великой, Волхова, Мсты, часть Верхнего Поволжья, Сяси, Ояти и Свири: Поонежье и Заволочье. Расширение новгородской территории в восточном направлении ограничивалось движением населения из Ростово-Суздальской земли (по Сухоне — в Заволочье, по верхней Волге), а с юга — по р. Великой движением населения из земли смоленских кривичей²².

XI—XIV века — начальный период в заселении Севера — имел, по-видимому, решающее значение для развития новгородских традиций и в орнаменте вышивки. Основные художественные и конструктивные черты ремесленных изделий Новгорода





а



б

←
 Рис. 86. Конец полотенца из разноцветных полос ткани с вышивкой тамбуром и гладью, шерстяными и хлопчатобумажными нитками. XIX в. Ярославская губ. (Ростовский музей. Фото Ю. А. Аргиропуло)

Рис. 87. Вышивки цветной перезитью на полотенцах
 а — Владимирский уезд и губерния (ГМЭ, собр. Д. Т. Янович в 1903 г.); б — Московская губ. (ГМЭ, собр. А. К. Сергпутовский в 1913 г. Фото Ю. А. Аргиропуло)

были выработаны еще в X—XII вв. К XII в. исследователи относят становление определенного стиля в искусстве Новгорода и расцвет его ремесел, оказавших влияние на всю художественную культуру Севера²³. Последующий исторический период имел также немаловажное значение для жизни населения Севера и развития многообразных форм его искусства. В XV—XVII вв. северные земли становятся неотъемлемой частью Московского государства, усиливается процесс выработки общих черт в культуре населения Севера²⁴.

Ростово-Суздальская земля, судя по историческим и археологическим данным, заселялась в X—XI вв. населением с верховьев Днепра и Волги²⁵. Орнамента вышивки здесь отлична от вышивки Севера и обнаруживает в своей основе черты, сходные с вышивкой западных и южных областей.

В землях тверского Поволжья расселение славян шло разными путями: с юго-запада — по Днепру, с запада — по Западной Двине и особенно с Севера — по р. Мсте, Тверце²⁶. Не случайно, видимо, здесь проходит граница размежевания разных типов орнамента: значительная часть этого края входит в северо-западный ареал, юго-западные уезды Тверской губ. по орнаменту вышивки близки к вышивке Смоленщины (рис. 14, г, д).

Сложными путями шло и заселение ярославского (в IX—X вв.), а позднее костромского Поволжья (в XI—XIII вв.), связанное отчасти с движением населения с севера, но особенно с расселением его из ростово-суздальской «области». Это определило в значительной степени характер орнамента вышивки, усложненного еще позднейшими миграциями населения, а также спецификой социально-экономического развития центральной полосы России, где большое значение имела текстильная промышленность, содействовавшая развитию крестьянского узорного ткачества, вытеснившего в ряде мест вы-

шивку. Раннее развитие отходничества, распространение промыслов, проникновение городского влияния способствовали изменениям и исчезновению наиболее древних типов вышивки.

Поразительное совпадение границ распространения отдельных видов орнамента (древнего извода) с расселением древних славянских групп дает основание связывать его с разными этническими традициями (рис. 84). Сюжетная вышивка архаического типа восходит к культуре Новгорода и Пскова, в то время как население ростово-суздальской «области» и прилегающей к ней более южной территории не знало такой приверженности к этому роду орнамента. Южный ареал сюжетной вышивки восходит, по-видимому, к искусству населения, этнически наиболее близкого к населению северо-запада.

Наличие в ярославской и костромской вышивке (хотя нередко в трансформированном виде) мотивов архаического типа (рис. 84), по-видимому, связано с приливом населения на эту территорию с северо-запада. Что же касается геометрического орнамента, выполненного в технике перевити, то он ближе к орнаментике населения соседней юго-западной территории, а также содержит немало местных дославянских элементов.

Истоки сюжетной вышивки архаического типа в ярославско-костромском регионе могут восходить к разным историческим периодам — к периоду первоначального заселения и сравнительно поздним миграциям населения с северо-запада. Вышивка двусторонним швом из с. Норское (МАЭ, № 349-25, 26) с деревом и птицами по сторонам стилистически близка к подобным сюжетам вышивки населения новгородско-петербургской территории. По-видимому, это объясняется сравнительно поздними переселениями с Новгородской земли, о чем имеются прямые свидетельства. Село Норское, или Ловецкая слобода, вблизи Ярославля упомянуто в документах XVI в. Среди

жителей слободок Ярославля в XVI в. были новгородские выходцы, «сведенные» в Ярославль при Иване Грозном или раньше²⁷.

Вышивка двусторонним швом в костромском Заволжье (Ветлужском, Кологривском, а по некоторым чертам и Костромском уездах) до мелочей совпадает с олонечкой вышивкой (главным образом Каргополья; см. рис. 40, а, 57, з). Такая иконографическая близость может быть объяснена существованием непосредственных контактов населения костромского Заволжья и территории бассейна оз. Лаче, разделенного сотнями километров, т. е. миграционными процессами, происходившими в пределах государства. Миграция населения происходила тогда, когда сложилась олонечкая, или каргопольская, «школа» шитья. Вышивка северо-восточной части Костромской губ. по составу орнаментальных мотивов, технике выполнения и стилистически идентична каргопольской. Это видно не только в типологически наиболее древних сюжетах (рис. 58), но и в других: пава в крупном масштабе, одноглавый орел с характерным поворотом головы в сторону. Эти фигуры выполнены двусторонним швом (контуры) с густым заполнением *в настилку* — гладью разноцветным гарусом (рис. 2, а). Птица Сирий, изображенная силуэтом (как и в Каргополье), отлична от костромского лубочного варианта. Двуглавыи орлик представлен в северо-западном варианте (с опущенными крыльями) в идентичной с каргопольской вышивкой композиции.

Заселение костромского и нижегородского Заволжья становится интенсивным сравнительно поздно — в XVII—XVIII вв. В этот период приток населения в заволжские леса усилился в связи с движением старообрядцев, преимущественно из северной и северо-западной России. Имеются указания на выходцев из Поморья, а также о двукратном выселении новгородцев в эти края в XV—XVI вв.²⁸

Вышивки переселявшихся старообрядческих групп дают возможность уточнить датировку исследуемого типа орнамента. Выше упоминалось о близости сюжетной вышивки русских старообрядцев Режицкого и Двинского уездов (ныне Резекненского и Даугавпилсского районов Латвии) с псковско-новгородской вышивкой. Старообрядцы бежали в пределы Польши (позднее Витебская губ.) в конце XVII в., а еще ранее, в конце XV в., переселилась сюда секта стригольников с новгородско-псковской территории²⁹.

Примечательно, что у старообрядцев, переселившихся в Сибирь в XVII—XVIII вв., не находим сюжетной вышивки: кержаки на Алтае и семейские в Забайкалье сформировались из разных этнических компонентов: немалую роль в этом сыграли выходцы из средне- и южнорусских губерний, но, кроме того, исследования показали в их культуре наличие волюгодско-пермского компонента³⁰.

Вышивка семейских — геометрическая и растительная — разнообразна. Сходство с северорусской вышивкой обнаруживается в золотошвейных растительных узорах на головных уборах; в них есть парные s-образные противостоящие друг другу фигуры, как в сольвычегодском орнаменте, хотя в целом узор сильно изменен.

В вышивке алтайских кержаков господствуют геометрические мотивы. Основу орнамента бухтарминцев составляет мотив косога креста с загнутыми концами (*крюк*), который разработан во множестве вариантов.

В зависимости от сложности орнамента его называют:

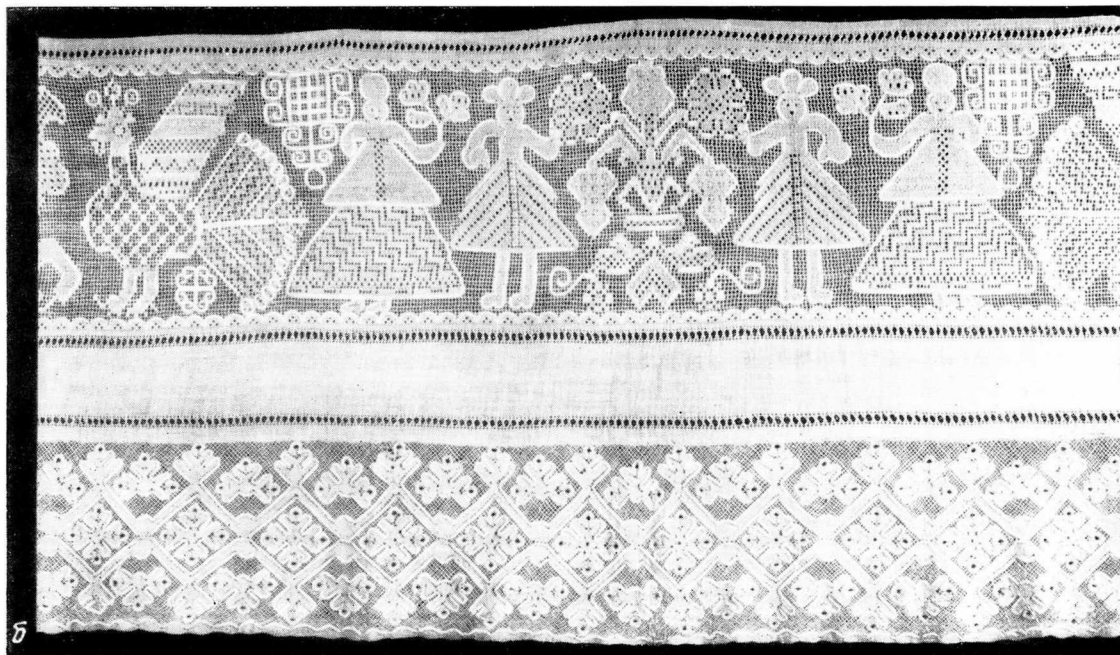
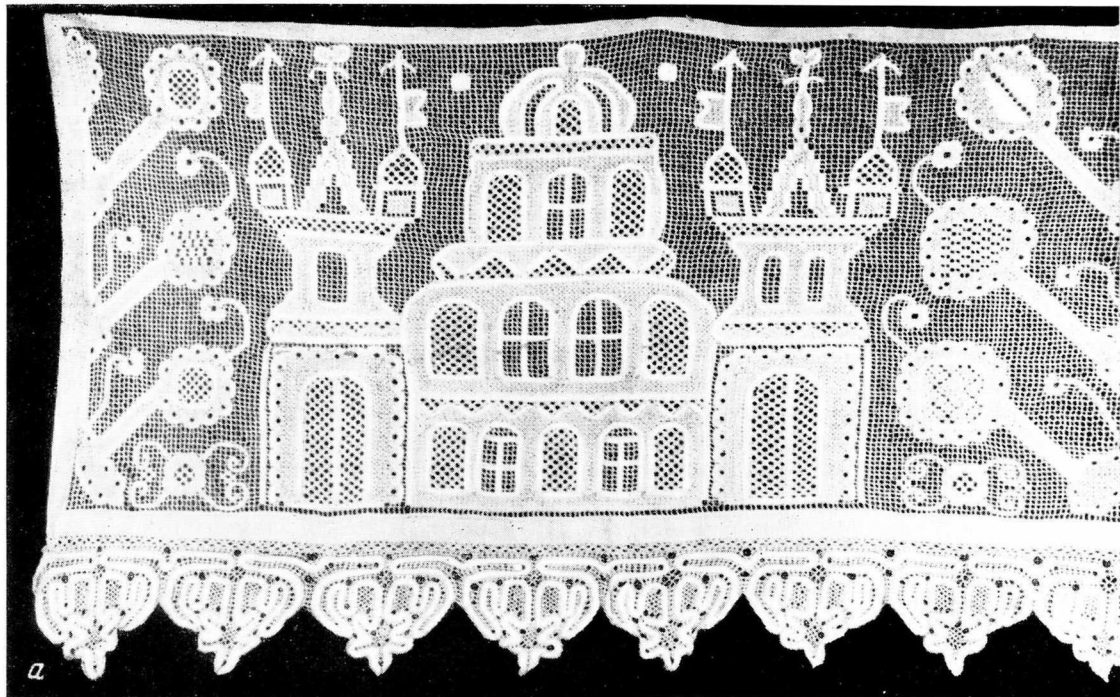
*четырекрюшный, восьми-, двенадцати-, двадцатичетырекрюшный*³¹. Эти узоры весьма характерны, в частности, для северо-востока Европейской России, нередко составляя основу орнамента у коми, русских в разных видах техники: вязанье, ткачество, вышивка. Сюжетные композиции для этого региона нехарактерны.



Рис. 88. Украинские рушники «божники»; г. Кролевец, Черниговская губ. (ГМЭ, собр. Ф. К. Волков в 1908 г. Фото Ю. А. Аргиропуло)



Рис. 89. Подзоры (фрагменты) а — настил по сетке. XIX в. Тверская губ.; б — строчка по перевити. Рязанская губ. (?) (Фото ГИМ)



На северо-востоке преобладают узоры орнаментального характера, и очень часто вышивку заменяет узорное ткацье.

Сведения о вышивке старообрядческих групп показывают, во-первых, что переселенцы с северо-запада несли с собой сюжетный орнамент в вышивке, а переселенцы из южных губерний и восточного Поморья — в основном геометрический; во-вторых, они позволяют углубить датировку орнамента вышивки, известной по образцам XVIII—XIX вв., по крайней мере на два столетия.

К XVI—XVII вв., по всей видимости, сложились основные местные «школы» шитья на Севере, истоки которых восходят, как надо полагать, к периоду феодальной раздробленности. Новгород, Псков, позднее Тверь были центрами феодальных княжеств. Отдаленные города Севера, расположенные на основных водных магистралях, соединявших эти районы с центральными областями государства, сыграли немалую роль в развитии художественной культуры окружавшего их населения. Каргополь, Сольвычегодск, Вологда, Великий Устюг в XVI в. были уже крупными торговыми городами Поморья. Развитие торговли, особенно в XVI—XVII вв., содействовало распространению привозных товаров среди черносошного, не знавшего крепостного права крестьянства Севера. Шелк-сырец, золотой материал, блестки, гарус упоминаются в письменных источниках того времени. Текстильные вещи, «шитые розными шелками с золотом», были, как говорилось выше, и в крестьянском обиходе. В свете этих данных датировка трехчастной композиции с профильными фигурами всадников XVI—XVII вв. приобретает реальную основу. Эта композиция из Каргополя, выполнявшаяся шелком, иногда с золотом, дошедшая до нас в образцах XVIII в., бесспорно, может быть отнесена к более раннему времени (рис. 58).

Орнамент вышивки исследуемого ареала на его восточных рубежах приобрел

особенно сложный характер. Прослеживается близость к вышивке народов Поволжья (см. ниже). Взаимопроникновение орнамента населения Севера и Юга происходило в ходе этнических, миграционных процессов, формирования общенациональной культуры. Применяя терминологию диалектологов, можно сказать, что «изоглоссы» вышивки цветной перевитью с геометрическими узорами отмечаются в зоне господства сюжетного орнамента, выполненного двусторонним швом, — в Псковской, Тверской и Новгородской губерниях. Коллекция вышивок, собранная Е. Э. Бломквист в Череповцеком у. (Череповецкий музей, № 3166), сильно отличается от других вышивок этих мест по своему орнаменту и технике цветной перевити. Южные элементы в одежде³², орнаменте (в узоры каргопольских кокошников иногда вводились контуры вятических семиллопастных подвесок)³³ обнаруживаются и на более отдаленной северной территории — в бассейне оз. Лаче. Проникли на Север и поволжские мотивы орнамента.

Население новгородской и ростово-суздальской «областей» не было этнически однородным. В него входили разнообразные, в частности финноязычные чудские, племена, частично ославянившиеся.

Сюжетная орнаментика лицевых вышивок северо-западного ареала отличается от вышивки соседних народов: финнов-суоми³⁴, эстонцев, литовцев и латышей (у которых преобладали другие орнаменты в вышивке), коми и народов Поволжья. Вместе с тем она характерна не только для русских этого региона, но и для карелов южной и средней части Карелии, вепсов, ижор, води, составляя по характеру вышивки один общий культурный ареал. Возможно, что это определялось ранним вхождением этих народов в орбиту новгородского культурного влияния. В XI в. новгородцы расширили свою территорию, присоединив приладожскую Карелию, Карельский перешеек.

Вотская и Ижорская земли составляли основную часть повгородского государства. Уже ко второй половине XII в. здесь образовалось смешанное, до известной степени единое население³⁵. В прошлом многочисленное племя водь, давшее имя Водской пятине, в значительной мере обрусело к XIX—началу XX в.³⁶ Этнические процессы в значительной мере содействовали созданию общности орнаментального искусства населения на этой территории. Земли эстонской чуди не упоминаются в составе повгородских владений³⁷. Для вышивки эстонцев исследуемый орнамент нехарактерен. Если в ней изредка встречаем сходные с русской вышивкой женские образы, то лишь в южной Эстонии³⁸, что можно объяснить продвижением славян в X—XI вв. на территорию юго-восточной Эстонии, с течением времени растворившихся среди эстонского населения³⁹.

В процессе адаптации славянами групп чудского населения черты их искусства влились в орнамент русской народной вышивки. Например, вошли некоторые геометрические элементы и зооморфные образы. Исследователи подметили, что мотив коней, слившихся корпусами, в вышивке имеет определенный ареал и восходит к дославянскому искусству Севера; главным аргументом в пользу этого положения является совпадение (в основном) ареала вышивки с распространением двухголовых шумящих подвесок⁴⁰. В вышивке XVIII—XIX вв. этот же мотив копыток в разной трактовке встречался как у русских, так и у карелов, вепсов, ижор и води.

В других видах искусства этот мотив известен шире, особенно в резьбе по дереву, в изделиях из металла и не только у русских, но и у других восточнославянских народов. По-видимому, произошла контаминация сходных славянских и чудских мотивов. Еще более местные традиции проявились в мотивах водоплавающих птиц и оленя (лося). Г. К. Варнер,

исследовавший резьбу Ростова, писал, что «в мотиве парноголовых копей славяно-русский миф тесно переплелся с туземным, а в изображении водоплавающих птиц (уток) местные традиции сохранились в более чистом виде»⁴¹.

Процесс взаимопропихновения орнамента этнически разнородного населения был настолько значительным, что он у разных народов оказался чрезвычайно сходным. Некоторые мотивы, сосредоточенные на севере Новгородчины и соседней Петербургской губ., характерны как для русской вышивки, так и для вышивки ижор и води (мотив антропоморфной фигуры с лучистой головой на коне и трехчастные композиции в определенной трактовке: см. рис. 56, а; 57, б). Это, однако, не исключает известной специфики в вышивках каждого народа. Так, например, в вышивке ижорских полотенец использовалась шерсть разных цветов, в то время как у соседних русских она монохромна. При сходстве русской и карельской вышивки (в Олонецкой губ.) у них также существуют различия⁴².

Рассмотрим орнаментальные мотивы оленя (лося) и водоплавающих птиц в русской вышивке (рис. 17, м; 28). Картографирование мотива оленя (лося) и гуськов по сторонам дерева (в геометрической трактовке) показало, что Верхнее Поволжье — один из основных регионов их распространения. Здесь в орнаменте русских и карелов они отражены наиболее ярко и имеют наибольшее число вариантов. Аналогичный мотив оленя (лося) встречался в вышивке марийцев и на *ха-раусе* — головной повязке башкирок⁴³.

Мотивы оленя (а у марийцев и мотив гуськов) сходны не только по своей геральдической композиции и стилистическим особенностям, но и по технике (косым стежком), материалу (шерсть, шелк, холст) и полихромной расцветке. Возникает предположение о связи этих орнаментов в вышивке русских и верхневолжских карелов, переселившихся в Тверской

край в XVI—XVII вв., с орнаментом уже исчезнувших чудских групп Верхнего Поволжья, по всей вероятности входивших в культурный ареал пародов Волго-Камья.

Мотивы оленя и гуськов встречаются как единичные в орнаментике вышивки Белозерья и Каргополя, но в характерной для Севера технике шитья и монохромной гамме; здесь они не имеют большого количества вариантов и нередко составляют лишь дополнение к основному узору. В Подвинье мотив оленя встречается чаще, и один из вариантов его чрезвычайно близок по своей конфигурации к верхневожжскому мотиву (с треугольной выемкой на спине и соответствующим выступом снизу туловища); выполнялся он строчевым, двусторонним швом брапой техникой вышивки и тканьем (рис. 28, *в*). Возможно, что из Верхнего Поволжья эти мотивы проникли со славянскими, а скорее всего со славяно-чудскими группами на Двину, оттуда на Пинегу, а через Мологу и Шексну — к оз. Лаче.

Вхождение образа оленя в вышивку не обязательно связывать только с Севером. Граница распространения северного оленя на рубеже I и II тысячелетий н. э. проходила много южнее, охватывая область Верхнего Поволжья.

Мотив лося представлен (рис. 30, *а*) в русской вышивке Верхнего Поволжья, но он более характерен для головных уборов карелов, от которых русские, по-видимому, его восприняли. Этот мотив довольно близок к реальному образу животного. Его локальный характер (ограничен Верхним Поволжьем), возможно, объясняется тем, что возник он позже массового движения населения на Север. Сходство здесь вышивки карелов и русских создавалось в результате бытовых контактов, а также брачных отношений.

Лебединая орнаментика распространена в золотошвейной вышивке Подвинья и жемчужном шитье ярославо-костромских кокошников, новгородских и олопецких венцов⁴⁴ (рис. 19, 20, 85). В сходной

лакошничной (иногда в виде s-образной фигуры) трактовке даны лебеди на очельях сорок у группы ветлужских марийцев. Отличия заключаются в том, что на марийских сороках они имеют угловатые контуры⁴⁵, так же как в орнаменте хантов и манси. В то же время в орнаменте костромских и ярославских кокошников они изображены в плавных очертаниях, в иной технике и материале.

Близость орнитоформных мотивов в искусстве населения ярославо-костромского Поволжья и Подвинья вполне объяснима. Древний путь, соединявший верхнюю Волгу с Заволочьем, проходил по р. Юг (притоку Сухоны), которая своим верхом близко подходит к рекам вожжской системы. Река Сухона через Кокшеньгу, Устью и Вагу соединялась со средним течением Северной Двины. Общие черты в вышивке Верхнего Поволжья и Подвинья выражены как в общности некоторых зооморфных мотивов, так и в особой насыщенности орнамента этими образами (рис. 2, *б*, *в*), распространности узоров из геометризованных человеческих (иногда определенно женских) фигурок, нередко составлявших бордюры вышивок (рис. 63, *г—е*).

Мотивам лебедей в виде s-образных фигур с коцками, завитыми спиралью, на кокошниках из Белозерья имеются известные параллели в археологических находках: фрагмент женского головного убора (из Ветлужского могильника — «черемисского кладбища») в виде металлических s-образных спиралевидных височных подвесок (на мягкой части убора) и с подвижными подвесками в виде птичьих лапок с перепонками⁴⁶. Аналогичная находка получена из культурного слоя X в. в Белозерске⁴⁷. Эти спиралевидные подвески напоминают узоры кокошников, хотя только перепончатые лапки указывают на какую-то связь их с водоплавающей птицей.

Ареалы лебединой орнаментики в пределах северных губерний разделены друг

от друга большими пространствами. Обращает на себя внимание, что наибольшая концентрация этого мотива сосредоточена в районах значительных контактов славян с чудским населением: «чудью заволоцкой», «чудью белозерской», «весью егонецкой», «мерянским» и другим населением Верхнего Поволжья. Параллели этому орнаменту находим в вышивке народов Волго-Камья⁴⁸. По-видимому, истоки этих образов восходят к дославянскому искусству. Русские вышивальщицы включали в свои, порой очень сложные узоры, мотивы, подсказанные чудскими образцами, очевидно, близкие им, соответствовавшие их представлениям. Первоначально эти образы могли быть отражены в другой технике и материалах, а затем вошли в круг узоров русского золотого и жемчужного шитья.

Геральдическая зооморфная, и в частности орнитоморфная, композиция присутствует в вышивке народов Волго-Камья, входивших в государство волжских булгар. По-видимому, ее можно датировать болгарским временем⁴⁹. Болгарское государство уже в VIII—XI вв. держало в своих руках торговлю с Востоком. Сфера торгового влияния в Восточной Европе была поделена между волжскими булгарами и повгородцами: восточная часть — Поволжье — тяготела к булгарам, западная — находилась в сфере влияния Новгорода⁵⁰. Булгары сыграли немалую роль в качестве посредников в передаче восточных элементов в восточноевропейскую вышивку.

Шелк-сырец был главным предметом ввоза из южных областей (Бухары, Шемахи и др.), привозным был и бисер. Примечательно, что эти материалы нашли широкое применение в вышивке и одежде народов Урала и Поволжья, а также в южнорусских областях. Орнамент ввозившихся тканей мог иметь известное влияние на вышивку.

Связи с тюрко-монгольским миром отразились в орнаменте русской вышивки.

В повгородских и олонечких узорах встречаем в качестве бордюров мотив т-образной фигуры (рис. 71, и), представляющий как бы один из вариантов меандра. Он особенно характерен для искусства калмыков, бурят, тувинцев, монголов⁵¹.

В вышивке Тверской, Владимирской, Тамбовской, Воронежской губерний встречается мотив в виде двух скрещенных овалов (рис. 78, з), обнаружен он и на орнаментированных предметах из славянских курганов XII—XIII вв.⁵², на металлическом чекане из Биляра, датированном началом II тысячелетия н. э.⁵³ Примечательно, что мотив этот имеется и в чувашской вышивке⁵⁴.

Более усложненный узор в виде плетеньки (встреченный мной пока только в вышивке Воронежской губ.) чрезвычайно распространен у монголоязычных народов. Он несет в себе как бы пожелание счастья и благополучия⁵⁵.

В распространении тамбурной техники выпивания и в восточных чертах растительной орнаментации сказались культурные связи русского населения с населением Поволжья, Кавказа и стран Востока. В какой же мере исследуемый сюжетный орнамент вышивки архаического типа известен другим восточным славянам, а также западноевропейским народам?

У украинцев и белорусов преобладает общеславянская геометрическая основа в орнаменте вышивки. Развита и растительная орнаментация⁵⁶. Мотив дерева, солярно-лунарная орнаментика, некоторые зооморфные образы имеются в искусстве обоих народов⁵⁷. Что касается антропоморфных изображений, то у белорусов (так же как в вышивке Смоленской губ. и у соседних народов Прибалтики) они крайне редки. Знакомые нам вышивки с женскими образами с птицами в руках, выполненные двусторонним швом, из Витебской и Вилзенской губерний связываются с изделиями переселившихся в эти места русских старообрядцев. Для украинцев, как считалось, сюжетный орнамент

нехарактерен, за исключением севера Черниговщины, где в вышивке имеется мотив птиц по сторонам дерева⁵⁸.

Новые исследования расширили ареал бытования сюжетных композиций в украинском народном искусстве. В вышивках Подолии есть изображения женщины с птицами в поднятых руках, деревья с навами по сторонам, крылатые кони. Стилистически (и по выполнению двусторонним швом) эти узоры сходны с русским северным орнаментом, что впервые было отмечено Л. А. Динцесом⁵⁹. Некоторые из них представляют скорее бытовые сценки, чем отражение древних религиозных представлений⁶⁰.

В тканых узорах *набожников*-рушников (Черниговская, Киевская губернии) очень част сюжет с центральной, несколько схематизированной фигурой оранты, с птицами, розетками и змеями (выполненными условно в виде вертикальных зубчатых линий)⁶¹. В этих весьма трансформированных узорах прослеживается древняя основа, сближающая их с вышивками северо-запада, однако стилистически (и по ярко выраженному мотиву змеи, слабо представленному в северной вышивке) они существенно отличаются. Их можно назвать украинским вариантом исследуемых архаических сюжетов (рис. 88).

Фрагмент шелковой ткани от воротника женской одежды из сельского могильника (с. Головуры Бориспольского р-на Киевской обл.), датированного первой половиной XII—началом XIII в.⁶², с узором из трехчастной композиции и антропоморфной фигурой в центре и птицами по сторонам свидетельствует о начавшейся уже в это время замене языческих образов христианскими (голова центральной полуфигуры окружена нимбом).

Данные об архаической сюжетной вышивке (и тканых узорах) на Украине пока еще фрагментарны, но следы ее бытования, бесспорно, имеются. Археологические находки на территории Среднего Поднепровья свидетельствуют о древнем

культе здесь женского божества, где он был известен со скифского времени. По-видимому, как полагает Б. А. Рыбаков, языческое искусство еще в эпоху Киевской Руси отодвинулось в глубь северных лесов, «где оно поддерживалось как в славянской, так и в чудской среде с ее кудесниками и волхвами»⁶³.

Обратимся к орнаменту вышивки других славянских и неславянских народов Европы. У южных, частью западных славян и их соседей значительно распространены геометрические узоры, а также развитая растительная орнаментика⁶⁴. Встречаются зооморфные мотивы, иногда в композиции из двух симметрично расположенных фигур, а также антропоморфные изображения в своеобразной трактовке⁶⁵. В болгарской вышивке, богатой геометрическим и растительными мотивами, встречаем ряды (как бы хоры) из женских фигур. Примечательны фигуры парноголовых птиц — животных с деревом на спине — сходные с подобным узором восточноевропейской вышивки. И. Коев указывает на близость орнамента вышивки некоторых районов Болгарии с чувашскими⁶⁶. Возможно, эти связи и определили сходство парноголовой птицы-животного с поволжским мотивом.

Вышивке народов Западной и Центральной Европы свойственна геральдическая или иная композиция из оленей, коней, львов, барсов, павлинов. Мотив из противостоящих друг другу птиц, иногда соединенных хвостами, особенно част в вышивках. Некоторые из этих изображений по своей иконографии близки к изображениям восточноевропейской вышивки; аналогии им имеются на широкой территории от Скандинавии до Средиземноморья⁶⁷.

Мотив *древа жизни* с птицами и животными по сторонам широко распространен в узорах текстиля западноевропейских народов. Большую роль в распространении восточных мотивов сыграла Византия, где они были особенно часты на тканях.

Узоры из противостоящих друг другу животных или птиц были распространены в разных вариантах в средние века и эпоху Возрождения, сохранившись в орнаменте XIX в.⁶⁸

Композиции с антропоморфными фигурами носят большей частью характер бытовых сцен⁶⁹. Но встречаются и изображения архаического типа⁷⁰. Известная близость этому типу русской вышивки прослеживается в вышивке Западной Европы⁷¹, особенно Скандинавских стран. Сходна техника (двусторонний шов), расцветка (использование красных и синих ниток), а также мотивы: деревья с антропоморфными чертами на треугольном основании, женские фигуры в расширенном книзу платье с воздетыми вверх руками⁷². Особенно значительно сходство русской вышивки с вышивками Дании начала — первой половины XVIII в. В них есть мотивы всадников по сторонам дерева, отдельные фигуры всадников, женские фигуры с растениями, цветами или птицами в поднятых руках⁷³. Мотивы эти, возможно являющиеся реминисценцией древних представлений, включены в крест, связанный с христианской символикой.

Строчевая техника рано распространяется в западноевропейской вышивке: зооморфные и растительные мотивы, выполненные белой строчкой, характерны для южной Германии XII—XIII вв.⁷⁴ Исследователи, изучавшие крестецкую строчевую вышивку, отметили применение ее в народном искусстве Скандинавских стран «в образцах, чрезвычайно близких к нашим народным образцам и напоминающих о времени культурного общения с варяжским Севером»⁷⁵.

Известное влияние на русскую вышивку северо-запада оказали образцы шитья (samplers) XVI—XIX вв., весьма популярные в странах Западной Европы⁷⁶. Это заметно в орнаментальных мотивах — изогнутой ветви (рис. 50), вазона с тюльпанами или гвоздиками и некоторых зооморфных изображениях — новго-

родской и исковской вышивки, выполнявшейся крестом⁷⁷. Широкие экономические и культурные контакты, установленные Новгородом и Псковом с Прибалтийскими и другими западными странами, в значительной мере содействовали взаимовлиянию народов в области искусства. При паличии общих черт западноевропейской вышивки с русской северо-западного ареала (особенно с лицевыми архаического типа) полной аналогии мы не находим.

По принципу трехчастности строились зооморфные композиции на Западе и Востоке (в разные исторические периоды). Однако искусство каждого народа имело глубоко местные корни. В эти композиции вливалось содержание, соответствовавшее мировоззрению народа, им придавались черты, свойственные его вкусу и традициям.

Лицевые вышивки — особенность искусства северо-запада, — по-видимому, определялись спецификой новгородской культуры. Исследователи отмечают ее демократический характер, отразившийся во всех областях художественного творчества: архитектуре, живописи, литературе и т. д. Причину этого видят в особенностях общественных отношений в Новгороде. Наряду с культурой господствовавших феодальных верхов развилась городская культура демократических ремесленных и торговых слоев⁷⁸. Она охватывала широкие слои населения, включая и крестьянство. Вероятно, именно в этой среде дольше сохранялись представления о «высшей мифологии» и отражение ее в орнаменте. Основным хранителем этих традиций в орнаменте в дальнейшем стало крестьянство.

Русская крестьянская вышивка в меньшей степени испытала влияние феодального искусства, чем вышивка народов Западной Европы⁷⁹. Центральной осью в трехчастной композиции нередко становился вазон, иногда сердце, включались различные религиозные символы; разра-

батывались и библейские сюжеты. Так, например, в европейской вышивке широко известен мотив «жертвоприношение Авраама», «Адам и Ева»⁸⁰. Христианские религиозные сюжеты чужды русской крестьянской домашней, а также почти неизвестны ремесленной вышивке. Однако и она не избежала влияния феодального городского искусства, помещичьих и земских мастерских. Русское народное искусство не было изолировано от влияний стилей, господствовавших в европейском искусстве (ранее упоминалось о мотивах барокко в русской строчевой и тамбурной вышивке). Искусство вышивания разных социальных слоев, разных классов было взаимосвязано. Народное творчество питало и профессиональное искусство.

Исследование разных типов вышивки выявило основные регионы их распространения как на севере, так и на юге. В периферийных областях Восточной Европы население мало сохранило традиционную вышивку. Видимо, в основном по этой причине она почти не представлена в музейных собраниях. В местах, где происходило разновременное расселение смешанными группами, и населению была свойственна большая подвижность, там не было устойчивой преемственности поколений, что было, вероятно, одной из причин слабой сохранности традиционной вышивки. Имеющиеся единичные образцы вышивки из Приуралья, Среднего и Нижнего Поволжья весьма разнохарактерны. Обращают на себя внимание несколько вышивок с древними сюжетами из Сепгилеевского у. Симбирской губ.⁸¹ и вышивки из Камышинского и других уездов Саратовской губ.⁸² Последние связаны, по-видимому, с переселившимися туда украинцами. Недостаточно исследована вышивка среднего и нижнего Дона, Кубани, а также вышивка населения Сибири. Освещение хотя бы в общих чертах вышивки этих областей возможно при условии накопления необходимых, сейчас крайне недостаточных, данных.

*

Исследование русской народной вышивки XVIII—начала XX в. северных и прилегающих к ним центральных областей показало ее значение как историко-этнографического источника, многосторонне отражающего природу, быт, мировоззрение, художественные традиции народа. Эта вышивка представляет собой сложное сочетание разновременных наслоений, связанных с различной социальной средой и этническими традициями.

В ней, как и во всем народном искусстве этого времени, сохранялись «отголоски тысячелетней истории народа и народных мировоззрений самых различных эпох»⁸³. В вышивке улавливаются следы древнейших представлений и образов, известных в искусстве Севера Европы. Это антропоморфные фигуры с воздетыми вверх руками и четко выделенными пальцами, кисти рук, солнцеобразные лики, лады, зооморфные мотивы и т. д. Нельзя не согласиться с положением о том, что складывавшийся тысячелетиями облик искусства на этой территории, по-видимому, так или иначе воздействовал на творчество позднейшего времени⁸⁴.

Среди различных напластований выделяется архаический пласт орнамента, истоки которого восходят к древним космогоническим, мифологическим представлениям славян. Это раскрывается путем анализа массового материала по вышивке, привлечения сравнительных данных этнографии, археологии, фольклора, средневековых письменных источников и иконографических памятников. Исследователи подчеркивают полисемантическую природу искусства XVIII—XIX вв., раскрыв в нем черты древней семантики, державшейся в силу традиции и сохранения представлений об особой значимости многих изображений⁸⁵.

Исследование показало многообразие антропоморфных персонажей в орнаменте, имевших различную семантику

или же восходящих к разным хронологическим периодам. Традиционные мотивы в вышивке были устойчивы в женском творчестве, особенно в отдаленных районах Севера, где сохранялись черты патриархальности в бытовом укладе.

Однако древние сюжеты и мотивы орнамента (в частности, с антропоморфными персонажами) за время своей многовековой жизни значительно изменялись. Утрата мифологического содержания приводила к превращению их в жанровые сюжеты или к усилению декоративной стороны вышивки. Народное искусство XIX—начала XX в. не было просто «пережитком» глубокой старины, оно развивалось, создавало новые ценности⁸⁶. Древние сюжеты обогащались новыми впечатлениями, отражали широкое видение художниц-вышивальщиц. В своих работах они создавали яркие образы и ту особую радость приподнятости и праздничности настроения, которая свойственна народному искусству. Поэтическая картина природы с ее животным и растительным миром раскрыта в вышивке.

Все шире распространялась в вышивке бытовая сюжетика, получившая значительное развитие еще в XVIII в. В ней отражен быт не только придворных и помещичьих кругов, но и простого народа — та идеальная жизнь, какой она представлялась в воображении вышивальщиц. Ярко выражена фантастическая, сказочная линия в вышивке: использование сказочных сюжетов, чудовищные образы. В орнаменте воплощены мотивы, сюжеты устного поэтического творчества, образы народной лирики, эпической и календарной поэзии.

Вышивка XVIII—начала XX в., представляя сложный сплав разнородных компонентов, включила многие мотивы феодального искусства, образы средневековых сказаний и легенд, а также геральдические мотивы. Широко распространилась условная растительная орнаментика, получившая большое развитие с XVI—

XVII вв.; в ней сочетались ренессансные мотивы с национальным русским орнаментом⁸⁷.

Развитие стиля барокко в профессиональном искусстве XVIII в. отразилось на орнаменте народной ремесленной вышивки, а в какой-то степени и на домашних крестьянских работах. Источники, откуда черпались и творчески осваивались многие мотивы, были весьма разнообразны. Известную роль сыграл орнамент импортных и отечественных тканей; в течение XVIII—XIX вв. все большее значение приобретала печатная продукция, особенно лубок, позднее литография, гравюра. Некоторые сюжеты и мотивы были использованы для вышивки, главным образом в городском и сельском ремесле. В конце XIX—начале XX в. значительное распространение получают различные печатные, в том числе брокардовские, образцы. Это с грустью отметил М. Горький в своих заметках, помещенных в «Нижегородском листке»⁸⁸.

Мы видели, как в течение XVIII—начале XX в. изменялся характер вышивки: ее техника, материал, колорит, сюжеты и мотивы, а также те источники, которые послужили прототипом многих из них. Наибольшие различия наблюдались в вышивке двух периодов: XVIII—первой половины XIX в. и второй половины XIX—начала XX в., что было связано с интенсивным развитием капиталистических отношений в России. Орнамент вышивки качественно изменился, его сюжеты и мотивы стали подвижными и сравнительно легко переносились из одного центра в другой.

Проведенные ареальные исследования вышивки показали, что формирование ее локальных особенностей определялось в значительной мере этническими традициями и историко-культурными связями населения. Картографирование вышивки с зооморфными и антропоморфными образами (по некоторым признакам относимые к древнему пласту в орнаменте сюжетной

крестьянской вышивки) позволило очертить границы северо-западного региона, по-видимому, связанного в прошлом с преобладанием или влиянием новгородской культуры.

В областях господства культуры, истоки которой восходят к Владимиро-Суздальской Руси, население имело иные художественные традиции, что прослеживается в характере вышивки и ее орнаментации, сходной с вышивкой более южных и западных областей. Эти локальные особенности не исключают общности в вышивках разных регионов, что хорошо видно в приемах шитья, терминологии многих орнаментальных мотивов, их композиции, составляющих характерные черты русской народной вышивки в целом. Это можно отметить в орнаменте древнего извода (геометрического, растительного, орнито-морфного и др.) и еще явственнее в относительно поздних образцах вышивки, характер которой определялся ростом ремесла, культурными и экономическими связями населения, процессом широкого развития общенациональной культуры.

Древний пласт в орнаменте сюжетной крестьянской вышивки имеет важное значение для освещения некоторых вопросов ранней этнокультурной истории отдельных групп русского населения северо-запада. В вышивку северо-западного региона вошли, как упоминалось, черты искусства западных чудских групп, а на его восточных рубежах заметны связи с населением Урала и Поволжья. В вышивке отражены контакты с населением Скандинавских стран⁸⁹, обнаруживаются параллели с искусством Запада и Востока. Новгород, расположенный на пути «из варяг в греки», установил широкие культурные и экономические связи с различными государствами средневековья⁹⁰. Сходство отдельных мотивов и образов искусства определялось как общностью народных представлений, так и историко-культурными связями народов на широкой территории Евразии. Вместе с тем исследован-

ная вышивка, как видно из рассмотренных материалов, имеет свой оригинальный облик (как и вся культура, созданная Новгородом).

Художественная культура Москвы развивалась в тесном взаимодействии с культурой других областей и городов, включая Новгород⁹¹. В XVI—XVII вв. Москва становится центром культурной жизни, привлекая к себе искусных мастеров из разных мест страны. Все ярче и выразительней проявляются общенациональные черты в прикладном искусстве, в частности в вышивальном. Однако локальные отличия сохранялись (особенно в народной вышивке) вплоть до XIX—начала XX в.

Вышивка северо-западного региона (как и русская вышивка в целом) по своим высоким художественным качествам, богатству орнаментальных образов и сюжетов, своему значению как исторического источника представляет непреходящую ценность. Исследование этого художественного наследия имеет огромное практическое значение. Все лучшее, что создано вышивальщицами Севера, должно найти дальнейшее развитие и применение в современности в соответствии с требованиями времени, исходя из конкретных жизненных условий⁹².

В советское время коренные изменения в быту и мировоззрении сельского и городского населения определили изменения в составе и назначении орнаментированных предметов и в принципах их декоративного оформления. Видоизменилась та патриархальная малоподвижная основа, которая веками служила почвой для традиционного творчества народа⁹³. Исчез быт, создавший традиционную вышивку, изменились представления, отраженные в ней. И хотя многие мотивы орнамента, художественные приемы вышивки в той или иной степени сохраняются⁹⁴ и не забыты населением (о чем свидетельствуют материалы экспедиции 1960—1970-х годов), развивающийся процесс интеграции

вызывает стремление к новым видам вышивки, сильно подверженным изменениям моды.

Если традиционная домашняя вышивка в основном ушла в прошлое, то новое развитие она получила в художественных промыслах. Промысловые центры, где исторически сложились художественные особенности вышивки, получают дальнейшее развитие и новую жизнь. Изменилась социальная сторона промыслов: с 1917 г. вышивальщицы объединились в артели, позднее реорганизованные в фабрики. Ручные приемы здесь сочетаются с машинным способом вышивания. Значительно возросла роль индивидуального творчества, но принцип коллективности труда и творчества сохраняется, что отличает художественные промыслы от других видов советской художественной промышленности⁹⁵.

Значительно изменилась география вышивальных промыслов: появились фабрики не только в старых традиционных центрах, но и в других областях Севера, средней и южной полосы европейской территории Союза⁹⁶. Успешно развивается художественная вышивка в Ивановской (б. Владимирской и Костромской губерниях), Горьковской, Новгородской и других областях. В разных регионах она сохраняет локальные особенности в стиле, колорите, технике и т. д.

В орнаменте вышивки (как и в других видах народного творчества) заметны повышенный интерес к тематическим сюжетам (не только жанровым) и широкое обращение к темам и образам современности. Изучение современной вышивки, уже имеющей свою историю, должно стать темой специального труда.

¹ Стасов В. В. Русский народный орнамент. вып. 1. Шитье, ткани, кружева. СПб., 1872. с. XX.

² Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке. Пг., 1914. с. 45—46; Бубнова О. Вышивка. М., 1933, с. 2.

³ Карта составлена на основании 900 образцов русской сюжетной вышивки архаического типа (изученной в музеях, экспедициях и т. д.): женская фигура (или дерево) со всадниками или всадницами (все варианты), антропоморфная фигура на «ладье» (единичная и в композиции), разные женские изображения (с птицами в руках, с руками-гребнями, женщина и дерево, женщина в «храме»), разные фигуры всадников. Карта отражает сохранность этого типа вышивки в XIX—начале XX в.; возможно, что в известной степени здесь отразились и интересы собирателей. Однако основной ареал выделяется вполне четко.

⁴ Заволоно И. И. Древнерусская вышивка. Рига, 1939.

⁵ Терминология Мценского у. Орловской губ. Колл. собр. В. Л. Турбиной в 1906 г.: ГМЭТ, № 5306—5325.

⁶ Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967, с. 264.

⁷ Яковлева В. Я. Рязанская народная вышивка. М., 1959, с. 3—6.

⁸ Шаховская С. П. Узоры старинного шитья в России, вып. 1. М., 1895. вып. 1; Работнова И. П. Тамбовская вышивка. М., 1963, с. 7—12.

⁹ Попова П. А. Элементы древнерусского костюма в народной женской одежде Воронежской области в XIX—начале XX в. — «Труды НИИХП». М., 1975, вып. 8, с. 149.

¹⁰ Шереметьева М. Е. Крестьянская одежда калужской Гамаюнщины. Калуга, 1925, с. 18, 20, 23; она же. Женская одежда в б. Перемышльском у. Калужской губ. Калуга, 1929, с. 8, 42, 44, 46; Яковлева В. Я. Калужская народная вышивка. М., 1959; Бойкова Л. П. Тульская народная вышивка в собрании Загорского музея. — «Сообщения ЗГНХМЭ». Загорск, 1960, вып. 3, с. 205—211.

¹¹ Бойкова Л. П. Тульская народная вышивка. ... с. 100, рис. б.

¹² Яковлева В. Я. Калужская народная вышивка, табл. 7.

¹³ ГМЭ, № 383, собр. Д. Г. Яновичем в 1903 г.; Стасов В. В. Русский народный орнамент, с. VII, VIII, IX; материалы автора 1927 г.

¹⁴ Карта составлена на основании 700 образцов русской вышивки: из них 400 — с мотивами птиц по сторонам дерева, 100 — коней по сторонам дерева, 70 — парнокопытных коней, включая коня-птицу, 130 — оленей (лосей) и водоплавающих птиц.

- ¹⁵ *Витов М. В.* Этнические компоненты русского населения Севера (в связи с историей колонизации XII—XIV вв.). М., 1974, с. 3—4; *Дмитриева С. П.* Географическое распространение русских былин. М., 1974.
- ¹⁶ *Витов М. В.* Историко-географические очерки Заонежья XVI—XVII вв. М., 1962, с. 159—183; *Витов М. В., Власова И. В.* География сельского расселения Западного Поморья в XVI—XVIII веках. М., 1974, с. 182.
- ¹⁷ *Колчин Б. А.* Новгородские древности. Резное дерево, т. 5. М., 1971, с. 39, рис. 15.
- ¹⁸ *Василенко В. М.* Находка па Печоре Д. П. М., 1973, № 1, с. 50—51.
- ¹⁹ *Голубева Л. А.* Вещь и славяне на Белом озере X—XIII вв. М., 1973, с. 127, рис. 45; с. 140, рис. 15 (17—18); с. 150, рис. 54.
- ²⁰ *Богуславская П. Я.* О двух произведениях средневекового народного шитья. — В кн.: Русское народное искусство Севера. Л., 1968, с. 91—106.
- ²¹ *Насонов А. П.* «Русская земля» и образование территории древнерусского государства. М., 1951, с. 96 (карта «Новгородская земля во второй половине XI—первой половине XIII в.»).
- ²² *Насонов А. П.* «Русская земля»... с. 115, 120. Территория новгородских пятич XV—XVI вв. менее соответствует северо-западному ареалу орнамента: она не охватывает Псковскую землю, Торжок, Поонежье и Подвинье (Заволочье).
- ²³ *Бочаров Г. П.* Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969, с. 116—118; *Колчин Б. А.* Новгородские древности. Деревянные изделия. М., 1968, с. 89.
- ²⁴ *Чистов К. В.* Актуальные проблемы изучения традиционных обрядов русского Севера. Фольклор и этнография. Л., 1974, с. 12.
- ²⁵ *Середилин С. М.* Историческая география. Пг., 1916, с. 239; *Горюнова Е. П.* Этническая история Волго-Окского междуречья. М., 1961, с. 184, карта-рис. 81.
- ²⁶ *Вершинский А., Золотарев Д.* Население Тверского края. Тверь, 1929, с. 1.
- ²⁷ *Тихомиров М. П.* Россия в XVI столетии. М., 1962, с. 217.
- ²⁸ *Мельников А. П.* Этнографический очерк Нижегородского края. Нижний Новгород, 1899, с. 1—2.
- ²⁹ *Семитовский А.* Этнографический обзор Витебской губернии. СПб., 1972, с. 16—17; *Заварина А. А.* Семья и семейный быт русского старожилческого населения Латгалии во второй половине XIX—начале XX в. Автореф. дис. М., 1953, с. 2—3.
- ³⁰ *Гринкова Н. П.* Одежда бухтармицких старообрядцев. — В кн.: Бухтармицские старообрядцы. Л., 1930, с. 313—396; *Маслова Г. С.* Русская народная одежда Забайкалья. — В кн.: Быт и искусство русского населения Восточной Сибири. ч. II. Забайкалье. Новосибирск, 1973, с. 43—70.
- ³¹ *Бломквист Е. Э.* Искусство бухтармицских старообрядцев. — В кн.: Бухтармицские старообрядцы, с. 420—421.
- ³² Русские. Историко-этнографический атлас. карта 47.
- ³³ *Гринкова Н. П.* Вспомогательные украшения в русском народном женском костюме. — МАЭ, т. 16, с. 34—40.
- ³⁴ Сходство с изучаемой русской вышивкой обнаруживается лишь в узорах крайней юго-восточной части Финляндии, на границе с СССР: *Valonen Niilo.* Finnische Volkskunst. Helsinki, 1969, s. 9, tabl. 43—44.
- ³⁵ *Гадзьяцкий С. С.* Вотская и Пижорская земли Новгородского государства. — «Исторические записки», 1940, № 6, с. 100—148; *Седов В. В.* Этнический состав населения северо-западных земель Великого Новгорода (IX—XIV вв.). — СА. 1953, XVIII, с. 190—232.
- ³⁶ Сохранилась немногочисленная группа води в Петербургской губ. См.: *Понов А. П.* Названия народов СССР. Л., 1973, с. 90—91.
- ³⁷ *Насонов А. П.* «Русская земля»... с. 83.
- ³⁸ *Линнус Х.* Вышивка в эстонском народном искусстве, ч. II. Западная и Южная Эстония. Таллин, 1973, рис. 149.
- ³⁹ *Моора Х. А.* Вопросы сложения этнической истории эстонского народа и некоторых соседних народов в свете данных археологии. — В кн.: Вопросы этнической истории эстонского народа. Таллин, 1956, с. 130—131.
- ⁴⁰ *Работнова И. П.* Финно-угорские элементы в орнаменте северорусских вышивки и ткацки. — В кн.: Русское народное искусство Севера. Л., 1968, с. 83—90.
- ⁴¹ *Вагнер Г. К.* Древние мотивы в домовой резьбе Ростова Ярославского. — СЭ, 1962, № 4, с. 40.
- ⁴² *Хокконен А. П.* Карельская народная вышивка второй половины XIX—начала XX века. — СЭ, 1975, № 1, с. 92—101.
- ⁴³ *Крюкова Т. А.* Марийская вышивка. Л., 1952, табл. XI, табл. XXII, 2; *Маслова Г. С.* Народный орнамент верхневолжских карелов. М., 1951, с. 52, рис. 29.
- ⁴⁴ Сведения о распространении этих мотивов на венцах-чёлках весьма неполны ввиду слабой паспортизации этих уборов в собраниях музеев.
- ⁴⁵ *Иванов С. В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.—Л., 1963, с. 9, рис. 51.
- ⁴⁶ *Горюнова Е. П.* Этническая история Волго-Окского междуречья, с. 241, рис. 100—2.
- ⁴⁷ *Голубева Л. А.* Вещь и славяне на Белом озере X—XIII вв., с. 141, рис. 51, 4.
- ⁴⁸ *Белицер В. П.* Народная одежда мордвы. М., 1972, с. 48; *Королева П. С.* Вышивка народов

- Поволжья и Прикамья. М., 1960, табл. 2. Вельма част узор из s-образных фигур на удмуртских пагрудниках — *кабачи*: Крюкова Т. А. Удмуртское народное изобразительное искусство. Ижевск—Ленинград, 1973, с. 29—31; см. также коллекции марийских головных уборов в Костромском музее. № 5949, 5983, 6015, 6024.
- ⁴⁹ Иванов С. В. Орнамент народов Сибири... с. 96.
- ⁵⁰ Кузнецов С. К. Русская историческая география (мера, мешера, мурома, весь). М., 1910, вып. 1, с. 81—85.
- ⁵¹ Митуров А. Г. Изобразительное искусство монгольских народов как источник по проблеме их этногенеза. Автореф. канд. дис. М., 1974, с. 16; Кочешков Н. В. Народное искусство монголов. М., 1973, рис. 1—17; Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы. М., 1974, с. 149.
- ⁵² См. материалы из вятских погребений: Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки. — СЛ, 1966, № 1, с. 64, рис. 3 и 4.
- ⁵³ Смирнов А. П. Очерки по истории волжских болгар. — «Труды ГИМ». М., 1940, вып. XI, с. 105.
- ⁵⁴ Bossert H. *Th. Volkskunst in Europa*. Berlin, 1926, Tabl. CXXX. 3.
- ⁵⁵ Кочешков Н. В. Народное искусство монголов, с. 51, рис. 1, 15—16; Соколова Н. И., Бадмаева Р. Д. Бурятский художественный металл. Улан-Удэ, 1971, рис. 58—59.
- ⁵⁶ Мануcharова И. Українські народні вишивки. Київ, 1959; Українське народне мистецтво. Тканина та вишивка. Київ, 1960; Беларускі народны арнамент. Мінск, 1953.
- ⁵⁷ Картина мира с небесными светилами и деревом в центре, окруженном цветами и птицами, встречается в узорах украинских рушников-набожников. У белорусов эти мотивы более выражены в оформлении фронтонов жилища, где, по словам крестьян, представлял «мир божий». Из материалов Полесской экспедиции 1932 г. А. К. Супинского. Архив автора.
- ⁵⁸ Волков Ф. К. Отличительные черты южнорусской народной орнаментики. — «Труды Третьего археологического съезда в России», т. II, Киев, 1878, с. 317—326.
- ⁵⁹ Динцес Л. А. Историческая общность русского и украинского народного искусства. — СЭ, 1941, V, с. 24—31.
- ⁶⁰ Народні перлинні. Дніпро. Київ, 1971, с. 12.
- ⁶¹ Найдич Д. В. Работа этнографического отряда комплексной Переяславо-Хмельницкой экспедиции. — КСИЭ, 1947, II, с. 41—42.
- ⁶² Орлов Р. С. Давньоруська вишивка XII ст. — «Археология» (Київ), 1973, № 12, с. 41—50.
- ⁶³ Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном искусстве. — СЭ, 1948, № 1, с. 96—100.
- ⁶⁴ Костов Ст. Л. Български народни шевици. Първа част. Западна и северо-запада България. София, 1929; Коев Иван. Българската възбена орнаментика. София, 1951; Шобич Ерина. Одежда и орнамент Сербии в этнографическом музее в Белграде. Белград, 1956; Гауцкая О. А. Народное искусство Польши. М., 1970, с. 72—86; Словацкое народное искусство. Братислава, 1951; Kovačevićová Soňa. Lúdrový odev v Hornom Liptove Bratislava, 1955, obr. 149—151, 188—191; Pátková Jarmila. L'undový odev v okolí Trnavi. Bratislava, 1957, obr. 81—88, 167—176; Венгерское народное искусство. Будапешт, 1954, рис. 146—173; Hunedoara Regiunea. Arta populara din Valea Jiului. București, 1963, s. 499—500; Fél Edit. Ungarische Volksstikerei. Budapest, 1961; Fél Edit, Hofer Tomás, K. Csilléry Klára. Ungarische Bauernkunst. Budapest, 1969, S. 66—67, T. 81—83, 130—142.
- ⁶⁵ Коев Иван. Българската възбена орнаментика, рис. XXII—XXXVIII.
- ⁶⁶ Там же, с. 161, табл. XLIV, б, в.
- ⁶⁷ Sirelius U. T. Die Vogel- und Pferd motive der karelischen und ingermanländischen Brodegien. — Societas orientalis. Fennica. Studia orientalia, I. Helsingforsiae, 1925, Abb. 25, 41—47.
- ⁶⁸ Верховская А. С. Западноевропейская вышивка XI—XIX веков в Эрмитаже. Л., 1961, с. 7.
- ⁶⁹ Bossert H. *Volkskunst in Europa*, table LII, 2, 10; LXVIII, 2; XXII, 2, 4; King Donald. *Samplers*. London, 1960; Fél Edit, Hofer Tomás. Husaren, Hirten, Heilige. Budapest, 1966, s. 28—36.
- ⁷⁰ Folk art in Rumania. Bukurești, 1964, p. 66—67, pattern 1; p. 135, pattern 1. Обращают внимание мотивы всадников на венгерской вышивке конца XVIII в. Поразительно сходные по своей трактовке, технике выполнения с вышивкой Костромской и Ярославской губерний (рис. 44, а в данной книге); вопрос о происхождении такой близости пуждается в исследовании (Fél Edit. Hofer Tomás. Husaren... s. 8).
- ⁷¹ См. полотенце в Эльзасском музее в Страсбурге: *Cuisinier Jean. L'art populaire en France. Rayonnement, modèles et surces*, 1975, p. 87, il. 115.
- ⁷² Plath Sona. The decorative arts of Sweden. N. Y., 1966, p. 40; Nylén Anna-Maja. Broderier från herremans och Borgarhem 1500—1850. Stockholm, s. 35, ritningen 14.
- ⁷³ Bossert H. *Volkskunst in Europa*, table XVIII, 6, 7; XX, 1.
- ⁷⁴ Верховская А. С. Западноевропейская вышивка XI—XIX веков в Эрмитаже, рис. 1—3.

- ⁷⁵ Динцес Л., Вольшева К. Народные художественные ремесла. — СЭ, 1939, II, с. 130.
- ⁷⁶ На прямоугольном куске ткани вышивали, применяя разнообразную технику, разные сюжеты: с животными, растениями, людьми; религиозного содержания, прифты, цифры, геометрические мотивы. Это было собрание узоров, служивших образцами для вышивания. См.: *King Donald. Samplers*.
- ⁷⁷ См. английскую и немецкую вышивку XVII века в кн.: *King Donald. Samplers, table 9*, 13, 26, 64.
- ⁷⁸ История культуры Древней Руси, ч. II, с. 527—528; По следам древних культур. Древняя Русь. М., 1953, с. 251—252.
- ⁷⁹ *Haberlandt M. Peasant art in Austria and Hungary. The Studio*, London—Paris—New York, s. 15—16; *Ricci Elisa. Women's crafts.* — In: *Peasant art in Italy*. London—Paris—New York, 1913, p. 19.
- ⁸⁰ *Fél Edit, Hofer Tomas, K. Csilléry Klára. Ungarische Bauernkunst*, S. 129; *Rährich Lutz. Adam und Eva. Das erste Menschenpaar in Volkskunst und Volksdichtung*. Stuttgart, 1968, S. 123—127.
- ⁸¹ Примечательно, что в Симбирской губ. в XIX в. сохранялась и былинная традиция. См.: *Дмитриева С. И. Географическое распространение русских былин*, с. 32 (карта).
- ⁸² МАЭ, колл. 3700-80, 33, 37, 44, 46, 48, 56.
- ⁸³ *Рыбаков Б. А. Макрокосм в микрокосме народного искусства.* — ДИ, 1975, № 3, с. 43.
- ⁸⁴ *Формозов А. А. Памятники первобытного искусства на территории СССР*. М., 1966, с. 110.
- ⁸⁵ Заключение дискуссии о семантике. — ДИ, 1975, № 3, с. 44.
- ⁸⁶ Там же.
- ⁸⁷ *Соболев П. П. Русский орнамент*. М., 1948, с. 9.
- ⁸⁸ М. Горький об искусстве. Сб. статей и отрывков. М.—Л., 1940, с. 49—50.
- ⁸⁹ Археологические находки скандинавских вещей в Новгороде также свидетельствуют о художественных связях между Русью и Скандинавией. *Бочаров Г. П. Прикладное искусство Новгорода Великого*. М., 1969, с. 84—85.
- ⁹⁰ *Тихомиров М. Н. Русская культура X—XIII вв.* М., 1968, с. 185—199.
- ⁹¹ *Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси (XIII—XVI вв.)*. М., 1976, с. 263.
- ⁹² *Салтыков А. Б. Использование народных традиций в развитии советского прикладного искусства. Самое близкое искусство*. М., 1968, с. 130.
- ⁹³ *Разина Т. М. Русское народное творчество*. М., 1970, с. 168.
- ⁹⁴ Современное народное искусство. Л., 1975, с. 79, 94.
- ⁹⁵ *Разина Т. М. Русское народное творчество*, с. 194; Русские художественные промыслы. М., 1963, с. 260.
- ⁹⁶ Художественные промыслы РСФСР. М., 1973, с. 11—65.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АГО	— <i>Архив Географического общества</i>
Архангельский музей	— <i>Архангельский областной краеведческий музей</i>
Вологодский музей	— <i>Вологодский областной краеведческий музей</i>
ГИМ	— <i>Государственный Исторический музей</i>
ГМЭ	— <i>Государственный музей этнографии народов СССР</i>
ГНБ	— <i>Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина</i>
ГРМ	— <i>Государственный Русский музей</i>
ДИ	— <i>журнал «Декоративное искусство СССР»</i>
ЗГИХМЗ	— <i>Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник</i>
ИГАИМК	— <i>Известия государственной Академии истории материальной культуры</i>
ИКДР	— <i>История культуры Древней Руси</i>
ИРГО	— <i>Императорское русское географическое общество</i>
ИЭ	— <i>Институт этнографии АН СССР</i>
Костромской музей	— <i>Костромской историко-архитектурный музей-заповедник</i>
КСИА	— <i>Краткие сообщения Института археологии</i>
КСИЭ	— <i>Краткие сообщения Института этнографии</i>
МАЭ	— <i>Музей антропологии и этнографии АН СССР</i>
МНИ	— <i>Музей народного искусства</i>

Музей этнографии Эстонии	— <i>Государственный музей этнографии АИ Эстонской ССР</i>
МТИ	— <i>Московский текстильный институт</i>
НИИХП	— <i>Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Москва</i>
ОГВ	— <i>Олонецкие губернские ведомости</i>
Ростовский музей	— <i>Ростовский историко-архитектурный музей-заповедник (г. Ростов Ярослав- ской обл.)</i>
РГО	— <i>Русское географическое общество</i>
РИБ	— <i>Русская историческая библиотека</i>
Труды ГИМ	— <i>Труды Государственного Исторического музея</i>
Устюженский музей	— <i>Устюженский районный краеведческий музей</i>
Череповецкий музей	— <i>Череповецкий районный краеведческий музей</i>
Ярославский музей	— <i>Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник</i>

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА

5

Глава первая

ЗАДАЧИ И МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

7

Глава вторая

ОРНАМЕНТИРОВАННЫЕ ПРЕДМЕТЫ И ИХ РОЛЬ В БЫТУ

16

Глава третья

ВЫШИВАНИЕ — ДОМАШНЕЕ ЗАНЯТИЕ,
РЕМЕСЛО И ПРОМЫСЛЫ

30

Глава четвертая

МАТЕРИАЛ И ТЕХНИКА ВЫШИВКИ

37

Глава пятая

СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ ОРНАМЕНТА РУССКОЙ ВЫШИВКИ

57

Глава шестая

О СЕМАНТИКЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ И ОРНАМЕНТА
РУССКОЙ НАРОДНОЙ ВЫШИВКИ

152

Глава седьмая

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ
И ЛОКАЛЬНЫЕ ТИПЫ ВЫШИВКИ

178

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

205

*Гали Семеновна
Маслова*

ОРНАМЕНТ
РУССКОЙ
НАРОДНОЙ
ВЫШИВКИ
как историко-
этнографический
источник

*Утверждено к печати
Институтом этнографии
им. Н. Н. Миклухо-Маклая
Академии наук СССР*

*Редактор издательства
Л. С. Кручинина*

*Художник
И. Разина*

*Художественный редактор
Ю. П. Трапачков*

*Макет книги
Т. А. Прусаковой*

*Технические редакторы
Т. А. Прусакова, И. Разина*

*Корректоры
С. А. Андреева, Н. Г. Васильева*

ИБ № 4352

*Сдано в набор 4.VIII 1977 г.
Подписано к печати 5.XII 1977 г.
Формат 75х90/16
Бумага люксопрт
Гарнитура обыкновенная
Печать высокая
Усл. печ. л. 16,87. Уч.-изд. л. 18,4
Тираж 17200. Т-16878
Тип. зак. 615
Цена 2 р. 20 к.*

*Издательство «Наука»
117485, Москва, В-485,
Профсоюзная ул., д. 51-а*

*1-я типография
издательства «Наука»
199034, Ленинград,
В-34, 9 лин., д. 12*