



А. К. АМБРОЗ

О СИМВОЛИКЕ РУССКОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ ВЫШИВКИ АРХАИЧЕСКОГО ТИПА

Старинная русская крестьянская вышивка уже давно привлекает исследователей архаизмом своих сюжетов. Благодаря В. А. Городцову¹ она прочно вошла в число вещественных источников по истории древнерусских и древнеславянских верований и рассматривается теперь наряду с археологическими материалами. Но русские крестьянские орнаментированные ткани средневековой поры по сути не сохранились, и главным источником для их изучения служат изделия XIX — начала XX в. (так называемые вышивки архаического типа). Привлекая такие поздние вышивки для изучения древнерусского язычества, историки подчас забывают, что вышивка (в отличие от археологических материалов) еще много столетий, прошедших со времени падения язычества на Руси, оставалась составной частью живой народной культуры и, значит, не могла не претерпеть существенных изменений. В отношении ее до сих пор не проделана работа, обязательная при пользовании историческими источниками: выделение разновременных пластов и их относительная и абсолютная датировка. Эта статья не претендует на полный анализ русской вышивки архаического типа, а содержит лишь некоторые выводы, к которым привело автора изучение первобытной культовой символики².

Архаические вышивки делятся на геометрические и лицевые (с изображениями людей, животных, растений, зданий и т. д.). Геометрическая вышивка — более древняя. Изучая ее, этнографы главное внимание уделяют технике ее выполнения и очень мало занимаются семантикой. В соответствии с солярной теорией и ссылаясь на принятое у русских вышивальщиц название ромба «кругом», они считают, что круг был заменен на вышивках ромбом, как более удобным для выполнения в ткацкой технике. При этом забывают, что в орнаментации первобытной керамики ромб (и все его варианты) применялись параллельно с кругом как разные символы. Чтобы оценить своеобразие символики тканых «украш» женской одежды, следует сравнить их с узорами русской резьбы по дереву: последняя действительно состоит из сочетания кругов, розеток, крестов, свастик, триквестров, S-видных знаков и других солярных символов (лишь изредка встречается обычно видоизмененный мотив пашечного или крючкового ромба), но для орнаментики женского костюма характерна совсем иная комбинация символов (рис. 1). При изучении русской вышивки исследователи сталкиваются с большим разнообразием фигур, плохо поддающихся систе-

¹ В. А. Городцов. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. Тр. ГИМ, I, М., 1926.

² А. К. Амброз. Раннеземледельческий культовый символ «ромб с крючками». СА, 1965, 3. Там же приведена библиография.

матизации³. Они не учитывают, что этнографические коллекции зафиксировали русскую геометрическую орнаментику уже на стадии ее разложения и исчезновения. В период постепенного исчезновения традиционного домашнего производства и проникновения в деревню фабричных товаров и городской моды вышивальщицы стали произвольно дробить и перекомпоновывать старый узор, создавая поистине бесконечное разнообразие но-

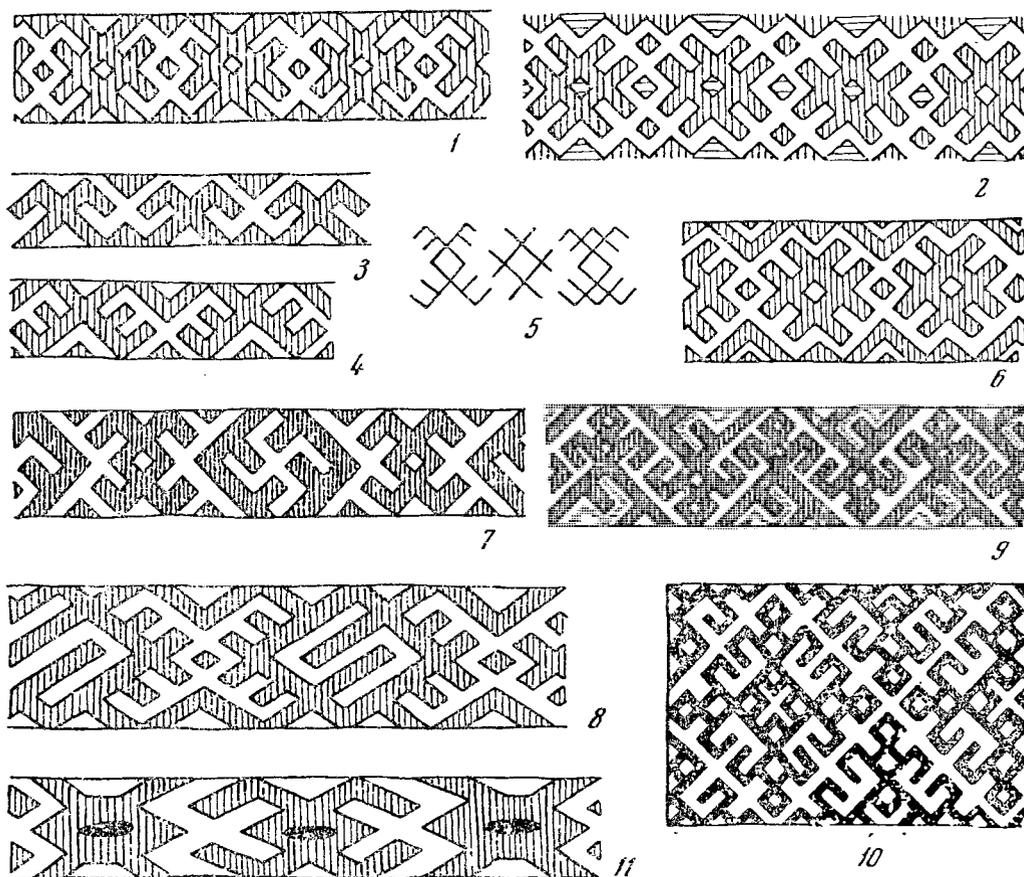


Рис. 1. Ромбы с крючками в русской вышивке XIX — начала XX в.

1, 2, 5, 6, 11 — ромб с крючками и ромб-репей (5 — схема основных мотивов); 3, 4 — бордюры из полуромбов; 7, 8, 9 — ромб с крючками в сочетании со свастикой или с S-видным знаком; 10 — «сетчатый» узор из ромбов с крючками

вых простейших элементов. Именно этот ставший чисто формальным и лишенный былой четкой смысловой связи узор не поддается систематизации. В ряде районов исчез и он, постепенно сменившись растительным узором. На территории восточных славян этот процесс растянулся почти на тысячу лет, начавшись под воздействием ремесленных тканей (особенно набойки?) не позднее X в. и постепенно захватывая все более широкие территории вокруг городов или у торговых путей. Поэтому неправы те исследователи, которые видят ключ к решению проблемы в сопоставлении любых более старых датированных тканей с более новыми, руководствуясь лишь временем их изготовления. Ведь зачастую вышивка начала XX в., изготовленная домашним способом в мало затронутом фабричной продукцией сельском районе, отражает более древний сюжет, чем ремесленная ткань XI—XII в. Поэтому будет правильнее сочетать изучение датированных образцов с изучением сюжетов и их иконографии в более широком плане.

В сложном комплексе архаических узоров русской женской одежды преобладают различные ромбы и очень большой их процент — ромбы с крючками («лягушки»). Здесь и одиночные крупные «лягушки», и цепочки

³ П. П. и Н. П. Стахановы. «Саложковское городище» писцовых книг 1627—28 гг. со стороны историко-этнографической. Саложок, 1927; ср. А. К. Амброз. Ук. соч., рис. 9.

ромбов (древо жизни), и композиции «лягушек» с солярными знаками (свастикой и др.) (рис. 1). Узор часто очень сложен, когда рисунок разных цветов как бы «вкладывается» один в другой (оставшийся белый фон также служит узором), нередко требуется буквально «расшифровывать» его. Часты половинные элементы: углы и треугольники (полуромбы). Архаизм сюжетов и то, что в XIX в. эта орнаментика зафиксирована на

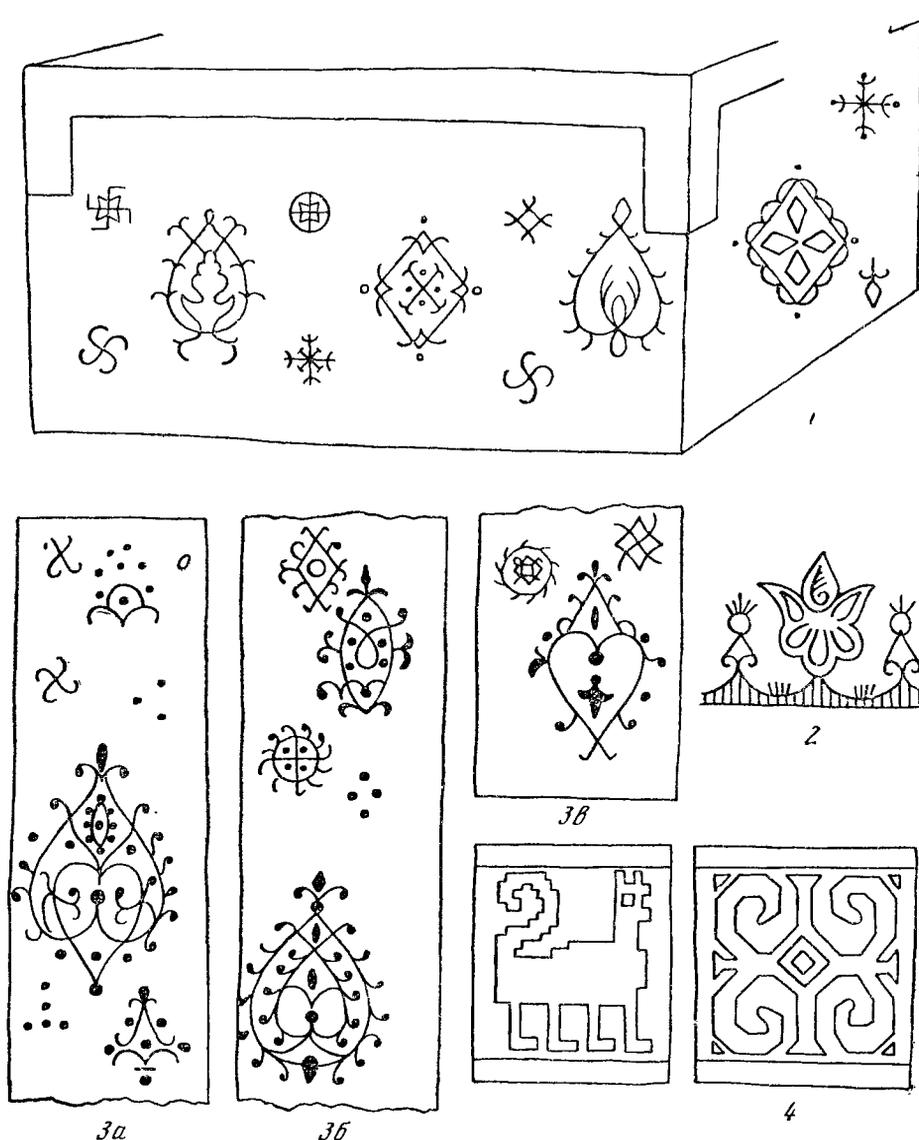


Рис. 2. Ромбы с крючками в русской вышивке XII—XV вв.

1 — изображение вышитого покрыва на приписываемой А. Рублеву иконе «Престол уготованный» в ГТГ, XV в.; 2 — узор по мотивам вышивки (?) на фронтисписе Московского евангелия XV в.; 3 — изображение вышивки одежды на ярославской иконе архангела Михаила (конец XIII в.), ГТГ; 4 — шитый золотом позумент из клада XII—XIII вв. в Чернигове

стадии разложения — все это позволяет теоретически предполагать ее глубокую древность у славян. Действительно, набойные ткани XII—XIII вв.⁴ дают уже значительную степень разложения архаической геометрической орнаментики — видимо, это связано с их ремесленным производством. Есть обрывки домонгольских тканей с узором из шашечных ромбов⁵. Вышитое изображение ромба с крючками встречено пока лишь один раз (рис. 2, 4): на парчовом позументе из клада 1903 г. в Михайловском мона-

⁴ Л. А. Динцес. Древние черты в русском народном искусстве. ИКДР, II, М.—Л., 1951, рис. 262.

⁵ Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура. ИКДР, II, М.—Л., 1951, рис. 195, 3—5.

стыре, где оно сочетается с фигурой льва (?)⁶. Косвенно о существовании на Руси тканей с архаической орнаментикой можно судить по их изображениям на иконах конца XIII — начала XV в. из собрания Третьяковской галереи (на ярославской иконе архангела Михаила⁷ и приписываемом Рублеву «Престоле уготованном» — рис. 2, 1, 3а, б, в). Это не копии реальных вышивок, а композиции на темы излюбленной текстильной орнамен-

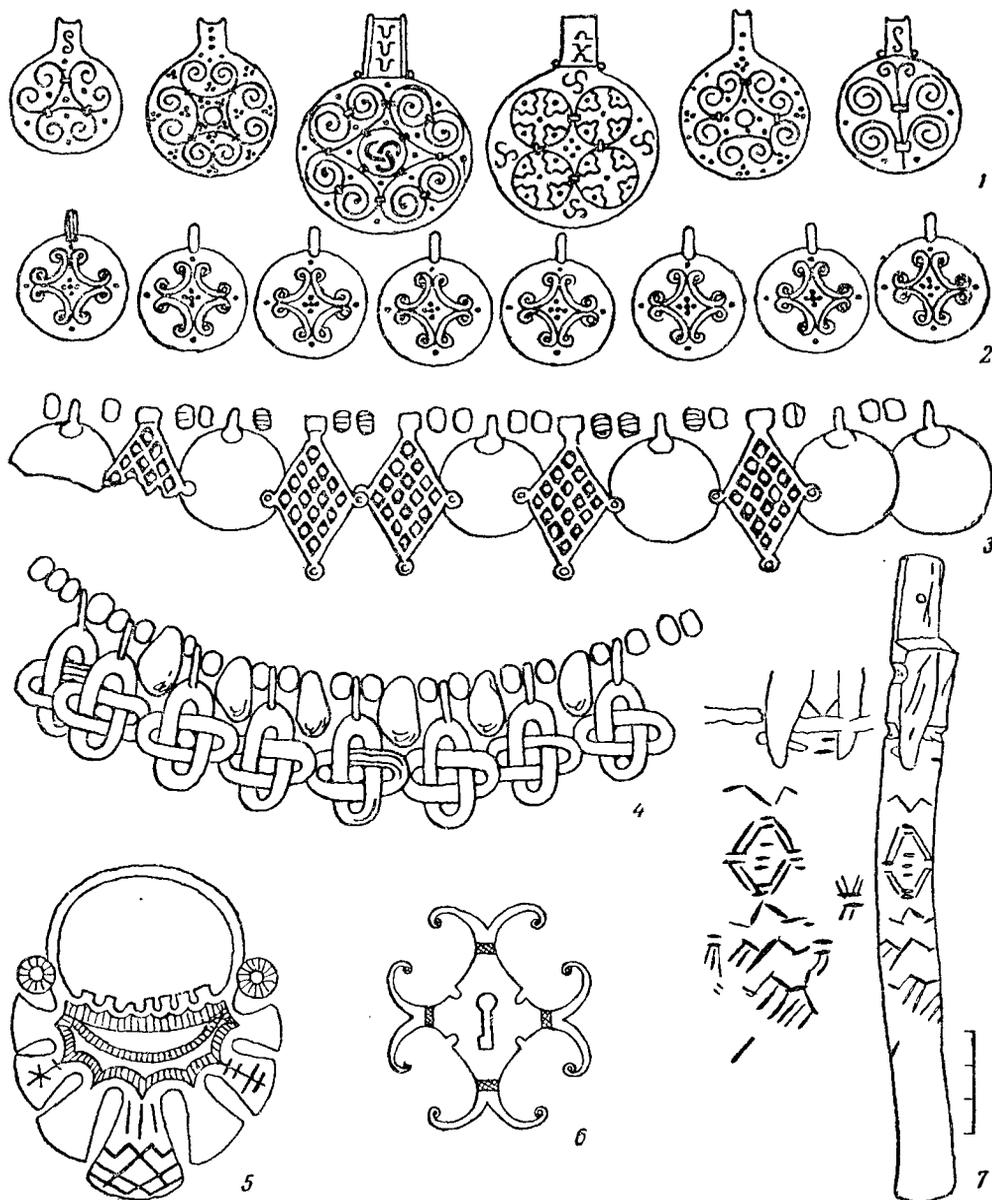


Рис. 3. Ромбы с крючками и некоторые другие символы на средневековых вещах

1 — набор медальонов X в. из Гнездовского клада; 2, 3, 4 — наборы подвесок из вятичских погребений XII—XIII вв.; 5 — височное кольцо вятичского типа; 6 — личина замка XIV—XV вв.; 7 — деревянный ключ X—XII вв. из Польши.
1, 3, 4, 5 — примеры сочетания женских и мужских символов

тики того времени. В обоих случаях нарисованы ромбы с крючками, различные варианты свастики и рядом с ними чечевицеобразные и сердцевидные медальоны, составленные из растительных элементов — оба рисунка отражают процесс вытеснения архаической орнаментики растительной. О деградации геометрического орнамента говорит и сохранившийся обры-

⁶ ОАК за 1903 г., рис. 346; Г. Ф. Корзухина. Русские клады IX—XIII вв. М.—Л., 1954, рис. 121.

⁷ В. Н. Лазарев. Живопись Владимиро-Суздальской Руси. ИРИ, I, М., 1953, стр. 492—493.

вок тканей XV—XVI вв.⁸ Остальные изображения древнерусских тканей на иконах и фресках передают типично городскую спирально-растительную орнаментику южного типа.

Изображения ромбов с крючками и даже всего геометрического чина лучше известны на металлических женских украшениях. Наиболее ранние образцы (серебряные с филигранью и зернью) — скандинавского происхождения (рис. 3, 1, в X в. довольно часты в курганах смоленских, владимирских и на северо-западе Руси). В XII—XIII вв. литые подвески с таким рисунком широко изготовлялись сельскими ювелирами Руси по образцам серебряных (рис. 3, 2). Подобные подвески были часты уже в античном мире; в VI—VII вв. и в эпоху Каролингов они обильны в Западной и Средней Европе, откуда, по мнению шведских археологов, распространились в Швецию. По-видимому, криволинейная трактовка ромба с крючками появилась у нас не путем переноса орнаментики тканей в металл, а вместе с западной модой на монетовидные подвески: был заимствован не сюжет, а лишь его удачная декоративная трактовка.

Как и на вышивках, в ожерельях из сельских круганов очень часто сочетаются женские и мужские символы (рис. 3, 3, 4): решетчатые ромбы и круги, раковины каури и криволинейные свастики (так называемые «кшижные о»). По-видимому, они имели значение амулетов, как и изображения ложек, коньков, челюстей и пр. Они дополнялись узорами, вышитыми на женской одежде.

Как символ плодородия ромб с крючками был связан и с магией входа в жилища, в хозяйственные постройки (и иногда даже церкви), отзвуком чего были средневековые железные личины врезных замков, широко известные на Руси XIV—XV вв. (рис. 3, 6) и в Скандинавии⁹. Явно неорнаментальный ромб с крючками вырезан на рукояти большого деревянного ключа от задвижного замка X—XII вв. из Ополе в Польше (рис. 3, 7). Это не случайно: ключи входили в состав древнерусских наборов амулетов. О сохранении магического значения ромбов местами до XIX в. говорит белорусская обрядность¹⁰.

В кажущемся противоречии с языческим смыслом ромба с крючками находится его появление в культовом христианском искусстве (рис. 4 и 5).

Наиболее ранние образцы представлены в Софии Киевской (XI в.). Это мозаичный фриз, отделяющий ярус еucharистии от яруса святителей и помещенный в алтарной апсиде (рис. 4, 1). На фресках той же церкви част мотив геометризированного древа жизни (рис. 5, 3—4). В XII в. этот мотив выполняет роль процветшего креста на заставке Юрьевского евангелия (рис. 5, 5) и на серебряных медальонах (рис. 5, 6; в сочетании с процветшими крестами обычной формы; рис. 5, 7)¹¹. Еще детальнее разработана схема ромбического древа в резьбе Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (рис. 5, 1, 2; XIII в.). В конце XIII — начале XIV в. простой ромб с крючками появился даже на двух иконах богородицы, написанных

⁸ И. Я. Богуславская. Фрагмент древнего народного шитья из Белозерска. «Сообщения ГРМ», VII, Л., 1961, стр. 42 и 43.

⁹ Б. А. Колчин. Железообрабатывающее ремесло Новгорода Великого. МИА, 65, 1959, стр. 93 и рис. 78, 12—14; иконы XIV—XV вв. в Новгородском музее и ГИГ (сюжет «Сошествие во ад»); P. Gjaerder. Norske pryddøer fra middelalderen. Bergen, 1952, рис. 50, 58, 63, 64, 109, 122, 135, 185, 187, 227, 235—237, 240, 241, 244, 245 и стр. 260—262.

¹⁰ А. К. Амброз. Ук. соч., стр. 25. Название ромба с крючками — «жаба» и «лягушка», по-видимому, общеславянское (там же, стр. 15). Жаба — порождение и олицетворение земли, атрибут земной богини. По славянским поверьям, она приносит счастье, охраняет дом, способствует рождению детей, вызывает дождь на поля: A. Václavík. Východní obyčej a lidové umění. Praha, 195, стр. 414—415. Не заменяла ли «жаба» издревле табуированное название ромба с крючками — символа Великой богини?

¹¹ А. С. Гупцин. Памятники художественного ремесла древней Руси X—XIII вв. Л., 1936, рис. 26, 27, табл. XVI, 1, 5; XXV, 1—6; XXVI, 1, 3, 10; XXVII, 10, 13, 15; XXXII, 1, 4, 6, 10, 12; XXXIII, 4, 7, 8; Г. Ф. Корзухина. Русские клады, табл. LVII, 7.

в Ярославле (рис. 4, 2—4). Ромбы помещены на мафории (покрывале богоматери) на лбу и плечах. Обычно на этих местах изображались крестики или лучистые звездочки — они выделяли богоматерь среди святых жен и составляли «как бы ее почетную привилегию и особый знак»¹². Ромб с крючками есть на чеканном окладе XIV в. иконы Одигитрии из Благовещенского собора в Москве¹³. В новгородской псалтыри XIV в. он помещен в медальоне на вершине процветшего креста (рис. 4, 8).

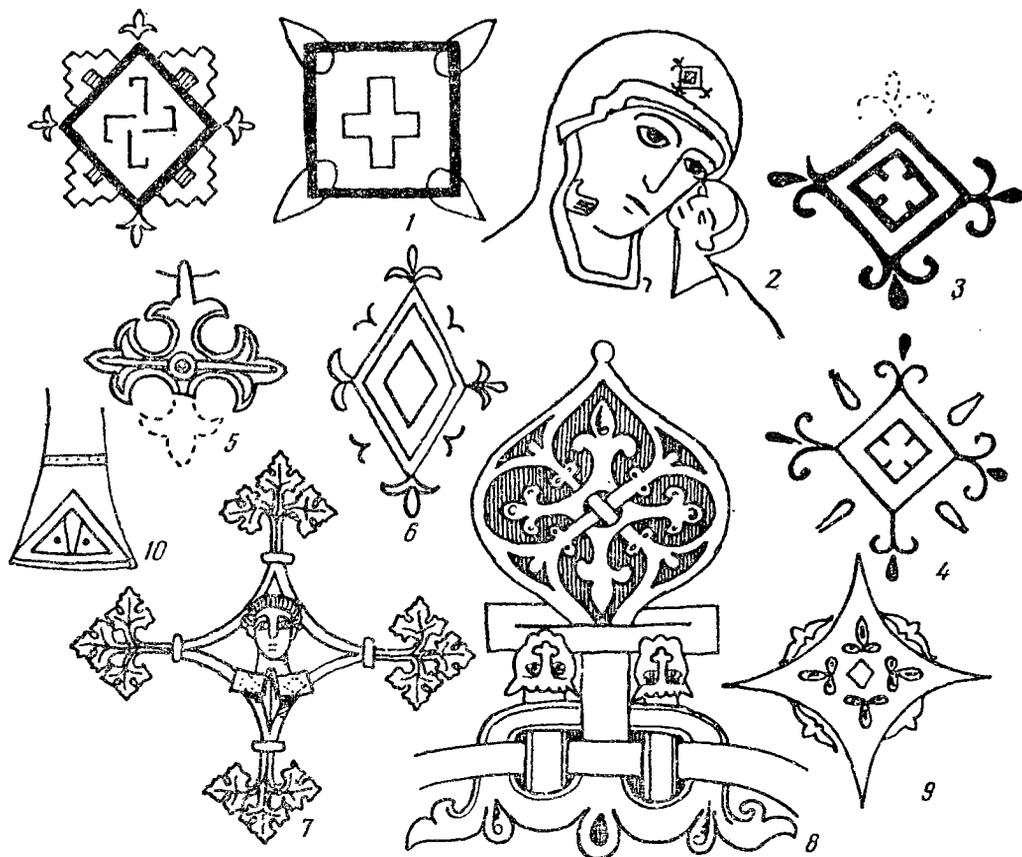


Рис. 4. Ромбы с крючками в христианском культовом искусстве

1 — мозаика центральной апсиды Софийского собора в Киеве (XI в.); 2, 3 — изображения на большой иконе Богоматери из Толгского монастыря (ярославской работы конца XIII в.); 4 — изображение на малой иконе Толгской богоматери; 5 — крестик из вятичского кургана; 6 — изображение на афонской иконе Богоматери XVI в.; 7 — крест западной работы; 8 — крест на фронтисписе новгородской псалтыри XIV в.; 9 — мозаика в куноле нарфиска константинопольской церкви «Нахрие джами» (начало XIV в.); 10 — нижняя часть райского дерева познания добра и зла из сцены грехопадения на «Корсунских» вратах из Новгорода (немецкой работы XIII в.)

Не было ли это проникновением народных, языческих элементов в христианскую иконографию? Отчасти да, но его путь не был прямым. Уже задолго до крещения Руси начался процесс слияния изображения креста с деревом жизни («процветшие» кресты имеются уже в резьбе VI в.¹⁴). Образ самого дерева жизни также проник в христианское искусство. Нередко оно изображалось в окружении птиц и животных, показанное или как живое дерево (на Западе в XIII—XIV вв. на нем иногда изображали распятого Христа) или условно¹⁵, с сохранением очень древних черт. Например, в основании дерева познания добра и зла (из сцены грехопадения) на Корсунских вратах в Новгороде (немецкой работы XIII в.) изо-

¹² Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, I, СПб., 1914, стр. 164.

¹³ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, II, Пгр., 1915, рис. 94.

¹⁴ Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства, I, М., 1950, табл. 40, стр. 128, 129.

¹⁵ Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии. Тр. VIII АС, I, СПб., 1892, стр. 376, 381, 382.

бражена половина перекрещенного ромба (рис. 4, 10). На Руси XI в. прямое заимствование архаических мотивов русской сельской вышивки в христианское искусство было едва ли возможно. Иначе обстояло дело в Передней Азии. Древние языческие мотивы пышного древа жизни, включавшего в себя ромб с крючками, сохранялись там в орнаментике очень долго. К средневековью их связь с древними культами, по-видимому, уже забылась, и старый мотив подвергся христианскому переосмыслению. Из-

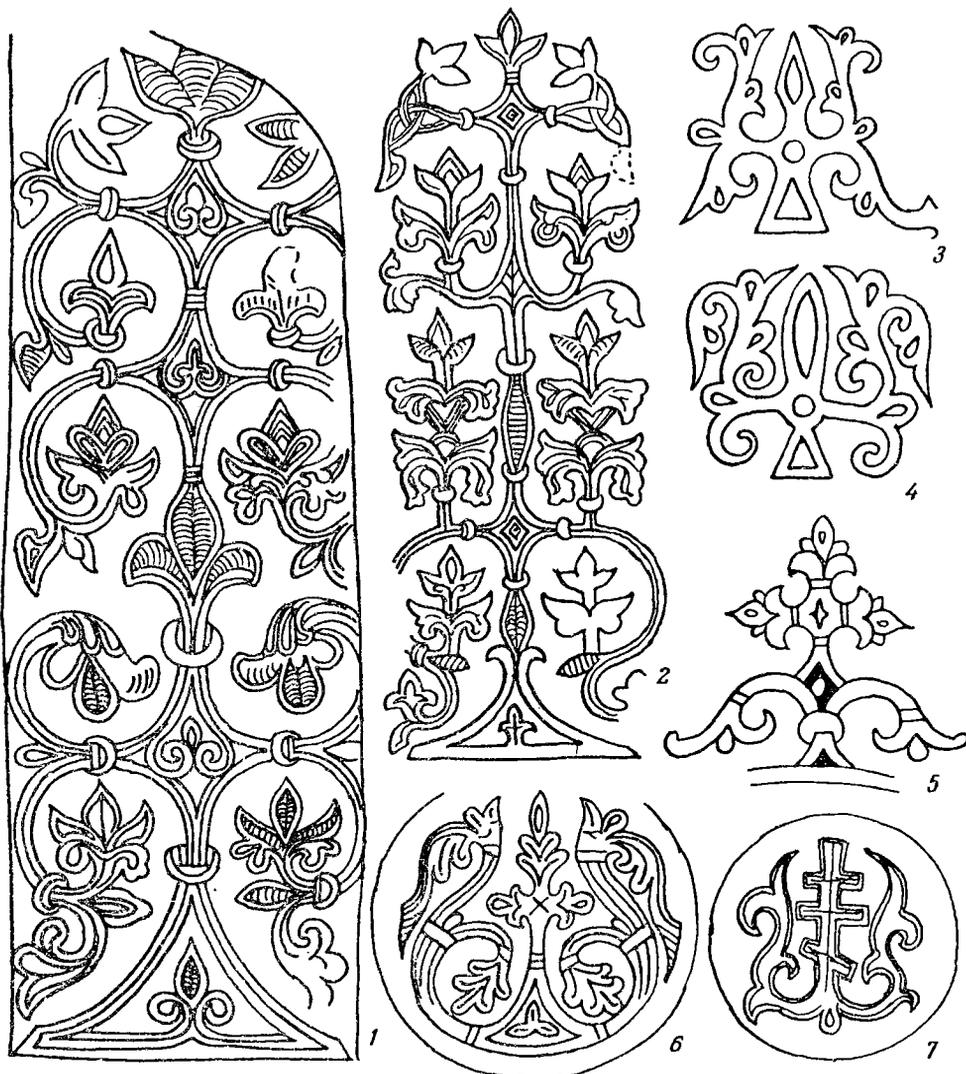


Рис. 5. Древо жизни архаического типа в городском культовом искусстве древней Руси

1, 2 — резьба на стенах Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском (XIII в.); 3, 4 — детали фресок XI в. в Софийском соборе в Киеве; 5 — процветший крест (?) на фронтисписе Юрьевского евангелия 1119—1128 гг.; 6, 7 — процветшие кресты на серебряных медальонах XII—XIII вв.

вестна роль восточных мастеров в развитии византийского орнамента¹⁶. Они принесли в христианское искусство переднеазиатскую орнаментку из гибких вьющихся ветвей (перехваченных характерными перевязками), из пышных экзотических цветов и резных листьев. Через Византию и страны южной Европы эта орнаментка распространилась на Русь, и с нею пришел мотив пышно расцветшего ромбического древа жизни. Не случайно наиболее ранние образцы этого древа представлены у нас в Софийском соборе, построенном греками, и в Юрьевском евангелии, которое «угриньць псал». Освященный церковным авторитетом Византии мотив пышного древа-ромба нашел особенно благоприятную почву на Руси XI—XII вв.,

¹⁶ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, I, М., 1947, стр. 66—67.

где он уже был в это время одним из основных мотивов более скромной геометрической народной орнаментики. Широко распространившись в городском искусстве Руси, пышно цветущий ромб, несомненно, оказал влияние и на позднейшую сельскую вышивку. Его заимствование способствовало более быстрому вытеснению геометрической орнаментики растительной.

В христианском искусстве других стран мотив одиночного ромба с крючками также употреблялся (рис. 4, 6, 10). Для нашей темы очень важно, что современные богословы прямо считают церковные изображения ромба с процветшими концами, известные на Западе (рис. 4, 7), вариантом христианского креста¹⁷. Видимо, так они воспринимались уже в Византии, откуда это понимание распространилось и на Русь. Характерно, что на Руси простой, геометрический ромб с крючками заменял крест очень редко и только в более позднее время: с конца XIII — начала XIV в., когда старое языческое употребление этого символа стало забываться.

Основное внимание исследователей русской вышивки привлекали лицевые (сюжетные) изображения на подолах женских рубах, полотенцах и подзорах. Центральное место занимает упомянутая работа В. А. Городцова, в которой впервые установлена глубокая древность русских изображений богини с всадниками и раскрыт их языческий смысл. Недостаток статей В. А. Городцова и последующих исследователей — отсутствие источниковедческого анализа материала. Лицевые вышивки рассмотрены в отрыве от геометрических. Выделены только некоторые наиболее яркие феодальные и христианские привнесения, все остальное рассматривалось как единое целое. Само собой подразумевалось, что изображения на вышивках окончательно сформировались еще до крещения Руси и дожили до XIX в. почти без изменений. Вышивки XIX—XX вв. как бы приравнивались к археологическому материалу, пролежавшему в земле непотревоженным почти тысячу лет.

Главный вывод В. А. Городцова о том, что в русских вышивках реликтовое сохранился очень древний культовый сюжет, не сможет быть поколеблен: его правильность можно подтвердить на огромном сравнительном материале. Второй вывод исследователя — о заимствовании этого сюжета или от сармат, или от населения римской провинции Дакия — вызывает законное сомнение. Ведь соответствующие идеи выражались у древних славян также языком геометрических символов и, судя по этому, должны были иметься у них уже в раннеземледельческий период, до контакта с сарматами и, тем более, с Дакией.

Что специфически дако-сарматское выделил в русской вышивке В. А. Городцов? Сам сюжет богини с прибогами отпадает как общечеловеческий (рис. 6, 14). Так же общи всему человечеству древо жизни в окружении птиц или животных (в том числе коней), женщина и древо, хоровод женщин, хоровод деревьев, не является дако-сарматским и мотив божества на слитых корпусах конях. Остается для богини — лишь широкая колоколообразная юбка, для прибогов — то, что они изображены как всадники, что они поднимают вверх правую руку и что их копья пошпают поверженного врага¹⁸. Остальные специфические черты дако-сарматских изображений в русской вышивке неизвестны.

Переходя к рассмотрению предполагаемых дако-сарматских элементов, сначала надо попытаться раскрыть сложную стратиграфию разновременных напластований и уже потом изучать генезис вышивки, опираясь на знание древнейших этапов ее развития.

Русские изображения богини выполнены в двух вариантах. На вышивках первого варианта (рис. 6, 1) голова богини передана в виде ромба,

¹⁷ Ф. В. Фаррар. Жизнь Иисуса Христа. СПб., 1904, рис. 4 на стр. 767. На поздней алтарной преграде церкви Гаянэ в Эчмиадзине кресты в виде процветших ромбов помещены наряду с процветшими крестами обычной формы.

¹⁸ В. А. Городцов. Ук. соч., стр. 22—31.

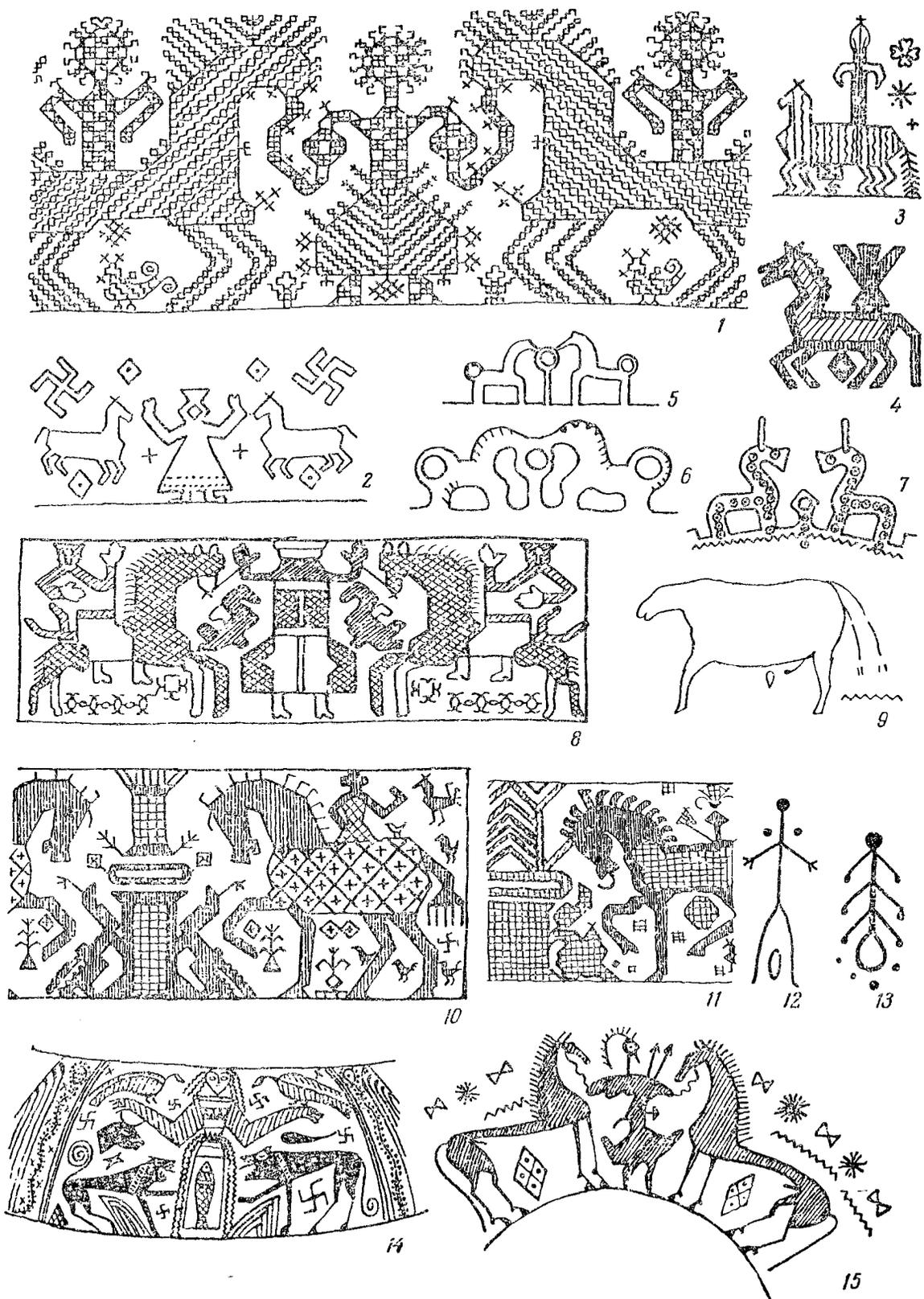


Рис. 6. Варианты изображений богини с прибогами

1 — вышивка 1820 г. из Архангельской губ.; 2, 3, 4, 8, 10, 11 — русские вышивки; 5, 6 — изображения на височных кольцах вятичей XIII в.; 7 — изображение на гребне-подвеске X—XI вв.; 9 — наскальный рисунок из Сибири; 12, 13 — изображения женщин из Дагестана и Чехии (13 — VI—V вв. до н. э.); 14, 15 — изображения на архаических греческих вазах

часто с крючками¹⁹; руки, как правило, согнуты в локтях и опущены вниз. Во втором варианте (рис. 6, 2, 8) богиня увенчана расширяющимся сверху головным убором и руки обычно подняты вверх²⁰ (в литературе принято говорить о «позе моления»). Изображения богини с крючковым ромбом вместо головы могут быть более архаичными, относящимися к ранней стадии антропоморфизма, а изображения богини в кичке — более поздними, уже с элементами реального быта. Но как же тогда объяснить довольно устойчивое различие в положении рук? Может быть, это два разных образа: богиня-дева и богиня-мать? Ведь известно, что у многих народов, прежде всего у русских, девушки ходили с непокрытой головой или с простым небольшим головным убором, а женщины обязательно носили сложный головной убор (ходить простоволосой было позором и грехом)²¹. Изображения женского божества в двух образах — девы и матери были широко распространены в древности²². Может быть, поэтому только богиня-мать на русских вышивках поднимает сверху руки²³, протягивая их к своему небесному супругу?

Изображения прибогов подразделяются на три варианта: 1) редко изображен только конь, над ним бывает свастика (рис. 6, 2), 2) чаще — всадник с опущенными вниз руками, подбоченившись (рис. 6, 1, 3) или 3) всадник с поднятой рукой, другая уперта в бок (рис. 6, 8, 10; в литературе — как «поза моления или приветствия»). Кони всегда очень условны, ноги одинаково согнуты под углом. Прибоги второго варианта безлики, строго фронтальны, их головы часто заменены ромбом с крючками, ноги или очень условны или не показаны совсем, всадник и конь трактованы как самая общая схема, без каких-либо деталей. Прибоги третьего варианта более реальны, они показаны в профиль, иногда откинувшись назад, ноги — в сапогах с высокими каблуками, под всадником — седло (иногда высокое). Под конями 1-го и 2-го вариантов бывает изображение ромба, встречающееся иногда и между ногами богини. У коней 3-го варианта этот ромб иногда дополнен цепочкой из маленьких ромбов.

Остановимся сначала на этих ромбах. Обычно их трактуют или как изображение поверженного врага или как простое заполнение фона. Это не совсем так. Ромбы часто расположены не в середине заполняемого пространства, а сбоку, у паха коня (рис. 6, 1, 4). Если они расположены между ног богини, то с трудом там помещаются (рис. 6, 1)²⁴. Едва ли в этом случае может идти речь только о «заполнении пустоты». В древности известны многочисленные изображения такого рода. Во-первых, это компо-

¹⁹ Там же, рис. 4 и 12; T. Vahter. *Les figures humaines dans la broderie de Carélie et d'Ingrie*. ESA, XII, Helsinki, 1938, рис. 3, 7, 10, 22, 26.

²⁰ В. В. Стасов. *Русский народный орнамент*, I, СПб., 1872, табл. XXIX, XLIX; 153; LIV, 161; LVI, 167; LXIII, 188; В. А. Городцов. *Ук. соч.*, рис. 1, 3, 6, 7, 16; T. Vahter. *Les figures humaines*, рис. 4, 11—13, 15, 19; В. А. Фалеева. *Русская народная вышивка (древнейший тип)*. Л., 1949, табл. V, XIII. Пока наиболее древнее из них — изображение женщины с птицами в руках на инициале Евангелия недельного митрополита Ионы Рязанского (1544 г.; о влиянии вышивок говорят характерные оконтуривающие усики): В. В. Стасов. *Славянский и восточный орнамент по рукописям*. СПб., 1887, табл. LXXXV, 13; Б. А. Рыбаков. *Древние элементы в русском народном творчестве*. СЭ, 1948, I, стр. 104. Может быть, не случайно другой инициал этой рукописи изображает (в том же стиле) стоящего в той же позе мужчину, поднявшего вверх две раскрытые книги: В. В. Стасов. *Ук. соч.*, табл. LXXXV, 11. Нет ли здесь противопоставления плотского и духовного?

²¹ Г. С. Маслова. *Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX—начале XX в. Восточнославянский этнографический сборник*. М., 1956, стр. 652—660, 666—675, рис. 67.

²² Г. А. Пугаченкова. *Маргианская богиня*. СА, XXIX—XXX, 1959, стр. 134 и рис. 12 и 14, 1; H. D. Sankalia. *The Nude Goddess or «Shameless Woman» in Western Asia, India and South-eastern Asia*. «Artibus Asiae», XXIII, 2, Ascona, 1960, стр. 111—112.

²³ О значении женских божеств с поднятыми руками см. А. К. Амброз. *Ук. соч.*, стр. 21.

²⁴ T. Vahter. *Les figures humaines*, рис. 6 и 13.

зиции «чипа», в которых под женщины отмечен ромбом или овалом, помещенным между ног (рис. 6, 12—13)²⁵. Во-вторых, изображения животных-самцов (козь, лось, барс) с подчеркнутыми признаками пола и ромбическим знаком против паха (рис. 6, 9, 15)²⁶. Иногда ромб в этом случае заменен рыбой. Смысл такого соединения, по-видимому, в том, чтобы подчеркнуть оплодотворяющую силу прибога-животного. В русской вышивке эти ромбы обычно встречаются на изображениях с наиболее архаичной трактовкой всего сюжета. Изображения «попираемого врага», по-видимому, результат переосмысления вышивальщицами старых, уже непонятных символов. Изображения на иконах и рельефах (римских, сасанидских, древнерусских) показывают, что попираемый враг обычно лежит головой под грудью коня и тогда копьё всадника поражает его в верхнюю часть туловища²⁷. Так же изображен «враг» на вышивке рис. 6, 8, где он представлен в виде цепочки маленьких ромбов с крючками, присоединенных к крупному квадрату с крючками. А все опубликованные В. А. Городцовым «изображения попираемого врага» нельзя считать таковыми (рис. 6, 10, под конем): обычно это или одиночные ромбы с крючками (часто половинные) или изображения растений²⁸.

Всадник на рассмотренной сцене попираания врага относится к третьему варианту (рис. 6, 8) и трактован сравнительно реально. Обращение к иконам и рельефам позволяет определить его позу как позу воина, наносящего удар копьём вниз. Этому соответствуют различия в положении поднятой руки: она или выдвинута вперед для удара вертикально вниз, или занесена над плечом назад для удара наклоненным копьём (рис. 6, 10)²⁹. Другая рука, согнутая у бедра, держит поводья.

Итак, черты наибольшего архаизма (ромб под копьём, иератическая безликость прибога) отмечают тот вариант всадников русской вышивки, который совершенно чужд (иконографически) дако-сарматским образцам. Это и понятно. В. А. Городцов считал дако-сарматского всадника древних рельефов и русской вышивки победоносным владыкой, получающим власть из рук Великой богини³⁰. Действительно, культовые изображения дакийских всадников сложились в условиях римской провинции в эпоху позднего рабовладельческого общества. По своему характеру дакийские и паннонские образки органически вводят соответствующий им культ в круг верований периода начинающегося кризиса Римской империи³¹. Всадник здесь прежде всего победоносный воин, богиня — царица. Поэтому сам культ получил такую популярность среди римских солдат. Что же касается приведенных В. А. Городцовым скифо-сарматских изображений сидящей «богини» с конными или пешими «адорантами», то теперь их истолкование в корне изменилось: это сцены заупокойного пира, как убедительно доказала А. П. Манцевич³². Близкую параллель представляет и знаменитая

²⁵ В. И. Марковин. Наскальные изображения в предгорьях Северо-Восточного Дагестана. СА, 1958, 1, рис. 3, г, д, стр. 151.

²⁶ А. П. Окладников. Древнейшие наскальные изображения Северной Азии. СА, XI, 1949, стр. 157, рис. 3, стр. 165, рис. 9, стр. 169, рис. 12, стр. 170; В. Д. Блаватский. История античной расписной керамики. М., 1953, рис. на стр. 64 и 70 (сосуды IX—VIII вв. до н. э.).

²⁷ Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство..., рис. 221, 2 (рельеф из Михайловского монастыря).

²⁸ В. А. Городцов. Ук. соч., рис. 4, 17.

²⁹ Б. А. Рыбаков. Ук. соч., рис. 221, 1, 2; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, табл. 88, 108, 114; его же. Живопись и скульптура Новгорода. ИРИ, II, М., 1954, стр. 133; Н. Е. Мневина. Московская живопись XVI века. ИРИ, III, М., 1955, стр. 571; Ю. Н. Дмитриев. «Строгановская школа» живописи. ИРИ, III, стр. 647.

³⁰ В. А. Городцов. Ук. соч., стр. 19 и 35.

³¹ D. Tudor. Der Kult der donauländischer Reiter. Das Altertum, 8, вып. 4, Berlin, 1962.

³² А. П. Манцевич. О пластине из кургана Карагодеуашх (К толкованию сюжета). Археологический сборник ГЭ, 6, Л., 1964, стр. 132—137.

сцена кочевого быта из керченского склепа Анфестерия. Женщина, сидящая в кресле, — жена покойного, а не «богиня». Но, может быть, древние славяне заимствовали у даков и сармат одну лишь иконографическую форму, независимо от ее чуждого смысла? Нет, первобытнообщинное искусство не знает изображений победителя, попирающего врага, — все они связаны с эпохой государства и с идеологией господствующего класса.

Известно, как энергично русская государственная власть и церковь искореняли культы языческих божеств. То, что несмотря на это русская вышивка сохранила изображения богини с прибогами в течение девяти веков после официального введения христианства, заставляет думать, что она отражала лишь частицу древнего язычества, наименее опасную для господствующей религии и наиболее близкую земледельцу. Такой областью была аграрная магия. Повсюду черты языческой аграрной магии долго пережили крушение тех религий, в рамках которых они сложились. Именно в этой сфере сохраняются черты наибольшего архаизма, и зачастую аграрная магия в какой-то мере даже не приурочивалась к определенным божествам и не входила в обряды официальной религии³³. Причина — ее тесная связь с производственным процессом. Поэтому нельзя согласиться с В. А. Городцовым, приписывавшим русским аграрно-магическим вышивкам языческой поры концепцию божественного происхождения земной власти. Богиня олицетворяла мать — Сыру Землю так, как она представлялась земледельцу. Поэтому ее мужские спутники даны в очень архаической трактовке, восходящей к ранним этапам земледельческой религии: не как самостоятельные могущественные боги, а лишь как прибоги, супруги Великой матери.

В какую эпоху могли появиться у славян лицевые изображения божеств и каковы документальные свидетельства для ранней поры? К сожалению, ни письменные источники, ни археология пока не дают прямых данных об этом. Привлечая общетеоретические положения по истории первобытных религий, обоснованные А. Ф. Лосевым³⁴, можно думать, что антропоморфизация язычества завершилась у славян уже на стадии первобытнообщинного строя (земледелия и патриархата). Сведения Прокопия (VI в.) о промовержце, как верховном божестве славян³⁵, позволяют предполагать наличие у них уже в течение I тысячелетия развитой патриархальной (антропоморфной) мифологии. Следовательно, эпоха Владимира I могла быть уже временем позднего антропоморфизма и позднего героизма в русской мифологии; это подтверждают сохранившиеся обрывки сказания о Свароге-Гефесте, народные легенды о героях-змеборцах³⁶. В этих условиях Великая Мать задолго до средневековья потеряла значение универсального божества и уступила верховенство в пантеоне патриархальному богу-творцу. Ее функцией осталось в какой-то мере земледелие. Не противоречит ли эта реконструкция тем письменным (Ибн-Фадлан, летопись) и археологическим данным (идолы, амулеты), которые говорят о неразвитости языческих антропоморфных изображений на Руси X в.? Такое противоречие вполне закономерно: культовые изображения обычно значительно отстают от культовых представлений. Так, в древней Греции эпохи Гомера рафинированному позднему антропоморфизму соответствовали примитивные безликие идолы-ксоаны³⁷.

Сюжет богини с прибогами представлен в древнерусское время лишь металлическими амулетами и украшениями XI—XIII вв., появившимися в

³³ Б. Л. Богаевский. Земледельческая религия Афин. Пгр., 1916, стр. 174—175, 199.

³⁴ А. Ф. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, стр. 8, 10, 12—17, 34—85, 91—96, 104—105.

³⁵ Прокопий из Кесарии. Война с готами. М., 1950, стр. 297 (VII, 14, 23).

³⁶ Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 487—490.

³⁷ В. Д. Блаватский. Греческая скульптура. М.—Л., 1939, стр. 4—15; А. Ф. Лосев. Античная мифология, стр. 78, 79, 81—84.

костюме русских крестьянок в ту пору, когда язычество уже перестало быть официальной религией и начало вытесняться христианством³⁸. Это изображения геометрического чина (рис. 3, 1—4) или животных по сторонам ромбического символа богини (рис. 6, 5—7). Конечно, основная масса подобных изображений, а именно в вышивке женской одежды и обрядовых полотенец, не сохранилась: можно думать, что среди них преобладала геометрическая символика, но был и тропичный чин с животными и птицами

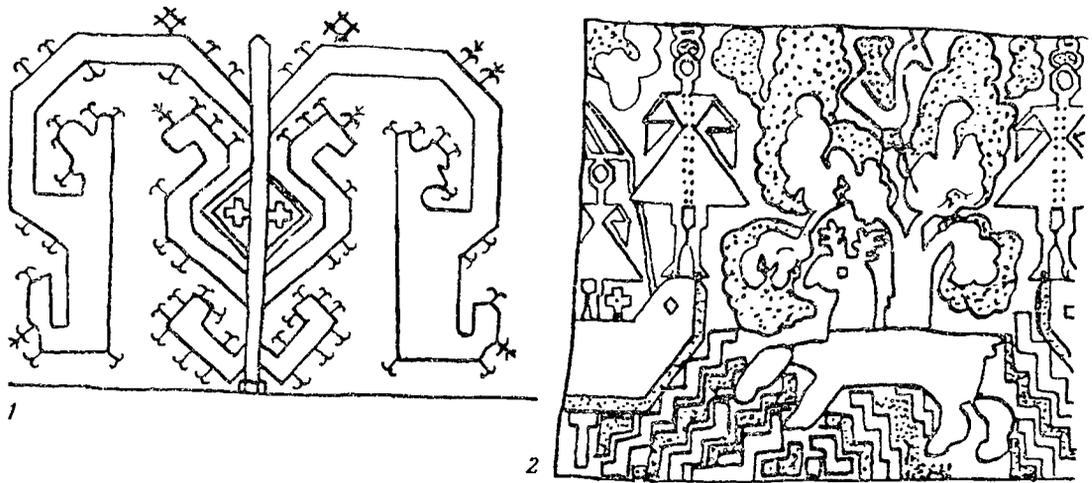


Рис. 7. Поздние элементы в русской вышивке XIX—XX вв.

1 — растительный мотив; 2 — парковая сцена

вокруг растения — лишь об этих сюжетах позволяют судить с достаточным основанием приведенные выше археологические данные. О том, что тогда были также вышитые антропоморфные изображения богини с прибогами (тем более всадниками), никаких сведений нет. Лишь ретроспективно (т. е. по сути умозрительно) можно предположить их существование в X в., ссылаясь на очень архаичные элементы в иконографии вышивок XVIII—XIX вв. Вероятно, эти всадники-прибоги были безликими идеограммами всадников (рис. 6, 1, 3), переданными без каких-либо бытовых черт (вариант 2). К этой стадии, по-видимому, относились (известные по реликтовым образцам XIX в.) изображения голов в виде крючковых ромбов, растительные побеги, вырастающие из фигур, и, наконец, цветущие ветви во рту копей³⁹. Возможно, на металлических амулетах-украшениях потому нет культовых антропоморфных изображений, что в X—XII вв. (когда были живы языческие представления) они помещались только на обрядовых полотенцах и завесах; в это время женская бытовая одежда украшалась более древней орнаментикой — геометрической и животно-растительной, которая сохраняла не столько культовое, сколько магическое значение.

XII—XIV века были как бы переходным периодом (как это видно из письменных источников)⁴⁰. Языческие верования все более стирались, нередко сливаясь в своеобразный сплав с христианскими. Благоговейное отношение к древним магическим сюжетам вышивки, вероятно, еще сохранялось в деревнях по традиции, но их точный языческий смысл постепенно забывался. В этих условиях лицевые сюжеты появились и на бытовых вещах, в рамках традиционной формы они обогащались новыми

³⁸ Еще не решен вопрос о полуантропоморфных мужских изображениях на днепровских и дунайских фибулах VI—VII вв.: принадлежали ли они славянам или дославянскому населению.

³⁹ В. Воронов. Крестьянское искусство. М., 1924, рис. 82, 84; В. А. Фалева. Ук. соч., табл. VI и VII.

⁴⁰ Н. Гальковский. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси, II, М., 1913, стр. 3.

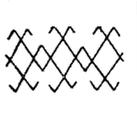
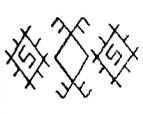
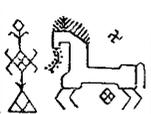
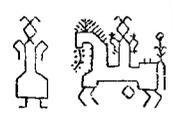
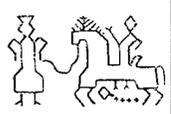
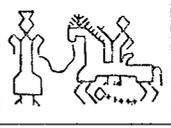
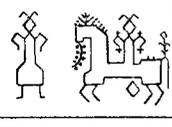
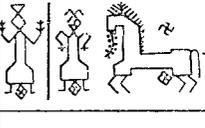
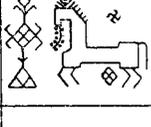
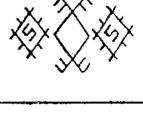
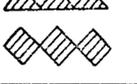
6							
5	---	---	---	---	---	---	
4	---	---	---	---	---		
3	---	---	---	---			
2	---	---	---				
	---	---					
	---						
							
1							

Рис. 8. Попытка стратиграфического членения сюжетов русской крестьянской вышивки XIX—XX вв. Даты проставлены условно

1 — до появления земледелия и начало примитивного земледелия; 2 — первобытное земледелие; 3 — до XII—XV вв. (?); 4 — примерно XV—XVII вв.; 5 — XVIII—XIX вв.; 6 — совокупность сюжетов русской крестьянской вышивки XIX — начала XX в.

деталлями. В последующее время архаические вышивки все более становились просто украшением, и вышивальщицы разделились по своему отношению к традиционной вышивке: одни бережно повторяли во многом уже непонятные старые образцы, другие осмысливали их по-своему и значительно изменяли архаические начертания. Ветвь превращалась в уздечку (но прорастающую побегами), ромб под конем — в поверженного врага, на коне появилось высокое седло, всадник стал изображаться в профиль, с поднятой правой рукой (так, как воины на иконах). Может быть, и широкая колоколообразная юбка богини — позднее привнесение (XVIII в.?). Городская растительная орнаментика оказала значительное влияние на иконографию древа жизни крестьянских вышивок (рис. 7, 1). Многие поздние переосмысления уже явно диссонируют со строем архаической вышивки: такова замена древа (богини) двуглавым орлом или державью.

Вышивки XIX в. — очень сложный комплекс самых разновременных элементов, причем поздние элементы нередко так искусно переработаны в традиционном стиле, что без специального источниковедческого анализа нельзя рассматривать такие вышивки как исторический источник. Поэтому был неправ Л. А. Динцес, который пытался найти в вышивках XIX—XX вв. изображения даже малых божеств языческого пантеона, воспринимая вышивки как оригинал исторического документа, подлинный вплоть до мельчайших подробностей. Так, он писал о женских божествах воды с плавниками вместо рук, стоящих на кораблях вокруг дерева, выросшего из спины оленя⁴¹. На самом деле это парковая сцена XVIII в. (рис. 7, 2): на лодках катаются кавалеры в париках, коротких кафтанах с пышными рукавами и в чулках до колен. На берегу — олень на фоне раскидистых деревьев. Интересно, что эта вышивка была выполнена в 1919 г.⁴², т. е. почти через полтора столетия после возникновения сюжета. Нет основания говорить о «звероподобных, присевших на задние лапы существах, очевидно, медведях», расположенных по сторонам дерева (рис. 7, 1)⁴³, — это очень грубо переданные пышные цветы на длинных гибких стеблях — довольно позднее нововведение в сельскую вышивку русского Севера. В. А. Городцов истолковал вышивку рис. 6, 10 как изображение всадников, поклоняющихся огненному алтарю, несомому в небесах драконами⁴⁴. Настораживает уже необычная иконография памятника: реалистическое изображение покрытого попоной коня, который, оскалив пасть, бьет копытом.

В музеях Ленинграда хранятся очень близкие вышивки XIX в., на них хорошо видно, что изображено древо с длинными ветвями вверх (в центре композиций эти ветви закрыты головами коней) и пышными цветами внизу (рис. 6, 11).

Итак, архаическую русскую вышивку XIX — начала XX в. можно предположительно разделить на следующие разновременные пласты (рис. 8): 1) строгая геометрическая орнаментика, отражающая идею плодородия природы; 2) лицевые изображения женщины или древа с конями и соллярными знаками; 3) лицевые изображения женщины и подбоченившихся всадников, сидящих лицом к зрителю; 4) женщина с конными воинами, изображенными в профиль и попирающими врагов; 5) специфические привнесения XVII—XIX вв. Можно предполагать, что русские изображения богини с всадниками сформировались постепенно и без влияния со стороны даков и сармат. Они явились дальнейшим усложнением местного образа Великой сельской богини с ее мужскими спутниками.

⁴¹ Л. А. Динцес. Древние черты, рис. 246, стр. 473.

⁴² Л. Динцес, К. Большова. Народные художественные ремесла Ленинградской области. СЭ, 1939, № 2, стр. 108, рис. 2, стр. 110.

⁴³ Л. А. Динцес. Древние черты, рис. 245, стр. 473.

⁴⁴ В. А. Городцов. Ук. соч., стр. 14—16, рис. 17.

Насущная задача изучения русской архаической вышивки — полное сопоставление всех имеющихся материалов, создание их Свода. Но и сейчас можно совершенно определенно сказать, что установившиеся в нашей литературе взгляды на происхождение и историю русской лицевой вышивки не являются окончательными и во многом подлежат проверке и уточнению.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 1. 1, 7, 8 — собрание ГИМ, праздничный костюм из Пензенской губ., конец XIX в.; 2, 10 — В. В. Стасов. Русский народный орнамент, табл. VI, 32; IX, 43; 3, 4, 11 — Н. И. Лебедева. Народный быт в верховьях Десны и в верховьях Оки. М., 1927, рис. 23, 24, 55, 107; 6 — Е. Н. Клетнова. Символика народных украс Смоленского края. Тр. Смоленских гос. музеев, I. Смоленск, 1924, табл. XXIX, 5; 9 — T. Vahter. Les figures humaines, рис. 32.

Рис. 2. 2 — А. Н. Свириги. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 71.

Рис. 3. 1 — А. С. Гуцын. Памятники, табл. IV, 19—24; 2, 3 — Н. И. Булычев. Раскопки по среднему течению р. Угры. М., 1913, табл. III, 16; VI, 18; 4 — Н. И. Булычев. Раскопки по части водораздела верхних притоков Днепра и Волги. М., 1903, табл. IV, 9; 5 — А. А. Спицын. Владимирские курганы. ИАК, 15, СПб., 1905, стр. 138, рис. 127; 7 — W. Hołubowicz. Opole w wiekach X—XII. Katowice, 1956, рис. 127.

Рис. 4. 1 — В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, табл. 49; 2—4 — В. Н. Лазарев. Живопись Владимиро-Суздальской Руси, стр. 492, 494, рис. на стр. 497, 499 и 501; иконы в ГТГ; 5 — Н. И. Булычев. Раскопки по среднему течению р. Угры, табл. II, 3; 8 — В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент, табл. LXXII, 1; 9 — В. Н. Лазарев. История византийской живописи, II, М., 1948, табл. 279 и 280, возможно, близкий мотив — табл. 231, на мафории Богоматери; 10 — И. Толстой, Н. П. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, 6, СПб., 1899, рис. 138, стр. 118.

Рис. 5. 1 — А. А. Бобринский. Резной камень в России. М., 1916, табл. 33, 1; 2 — Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство, рис. 233; 3, 4 — И. Толстой, Н. П. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, 4, СПб., 1891, рис. 106, 108; 5 — В. Н. Лазарев. Киевская Русь. ИРИ, I, М., 1953, стр. 97; 6, 7 — А. С. Гуцын. Памятники, табл. XXVII, 10; XXXIII, 7.

Рис. 6. 1 — Л. А. Динцес. Древние черты, рис. 243; 2, 3, 4, 10 — В. А. Городцов. Дако-сарматские элементы, рис. 12, 13, 16, 17; 5, 6 — Б. А. Рыбаков. Ремесло, рис. 130 и 131; 7, 8 — Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство, рис. 193, 1, 4; 9 — А. П. Окладников. Древнейшие наскальные изображения, рис. 12 а; 11 — Материалы ГРМ; 12 — В. И. Марковин. Наскальные изображения, рис. 32; 13 — А. К. Амброз. Ук. соч., рис. 5, 6; 14 — G. Wilke. Die Religion der Indogermanen, рис. 176; 15 — В. Д. Блаватский. История античной расписной керамики, рис. на стр. 64.

Рис. 7. 1, 2 — Л. А. Динцес. Древние черты, рис. 245, 246.