



Т. М. Панкова

Один из средневековых сюжетов декоративного искусства и его трансформация в русской народной вышивке XVII – XIX вв.

Многих ученых интересовала проблема генезиса узоров русской народной вышивки архаического типа¹. Казалось бы, исследователи сходясь в своих мнениях относительно истоков древних орнаментов, связывая их с аграрными обрядовыми действиями, с магией плодородия. Однако, вероятно, нет такого вопроса, на который можно было бы дать абсолютно исчерпывающий ответ. В связи с этим всегда существует перспектива предложить свою интерпретацию проблемы.

Следует согласиться с мнением Г. П. Дурасова, высказанным в статье «Об одной группе архаических узоров в русской народной вышивке и их истоках», что «для осмысления семантики образцов народной вышивки требуется комплексное ее исследование, основанное на сопоставлении большого количества узоров, археологического и этнографического материалов». Большой ряд «сходных изобразительных мотивов проливает свет на процесс постепенного их видоизменения»².

В данной статье я попыталась выделить одну из групп русской вышивки и выявить семантику архаичной композиции, опираясь на результаты сравнительного анализа древнерусских памятников и произведений декоративно-прикладного искусства Запада и Востока X – XIII вв.

П. Г. Богатырев справедливо отметил, что все виды искусства органически связаны между собой, «одна и та же идея часто выражается в различных видах» искусства³. Она рождается в связи с бытом, мировоззрением народа, охватывает целые континенты в результате определенного сходства исторических, социальных условий, культурных взаимовлияний.

Своеобразным побуждением к попытке прояснить вопрос происхождения сюжета в мотивах декора данной группы вышивок послужило атрибуирование уникального памятника мелкой каменной пластики XIII в. из коллекции РИАМЗ – иконы «Деисус. Вознесение Александра Македонского»⁴.

Этот сюжет в XI – XIII вв. был весьма популярным не только в византийском искусстве, но и в странах Востока, в Европе, в т. ч. и на Руси (в торевтике, керамике, тканях, скульптуре, мозаиках, ювелирных изделиях)⁵.

Привлечение средневековых памятников (в т. ч. и домонгольской Руси), органично вошедших к началу XIII в. в общеевропейский художественный процесс, облегчит нам задачу расшифровки семантики изобразительного сюжета нашей группы вышивок. При рассмотрении вопроса попытаемся также в определенной мере приоткрыть мир

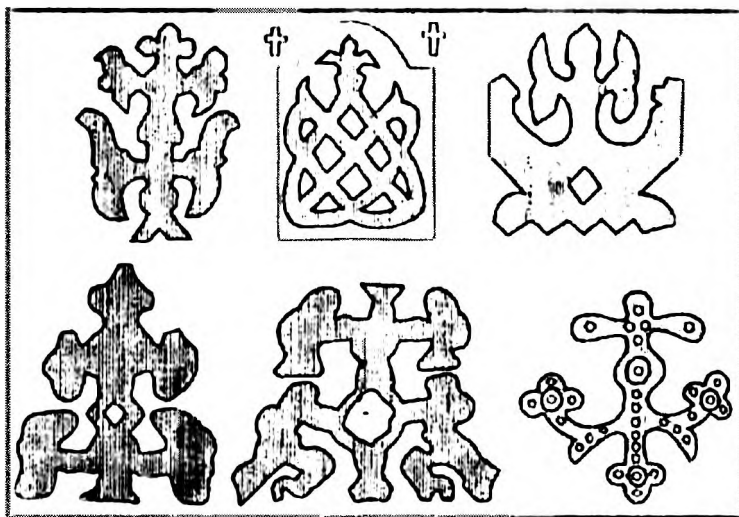
¹ См.: Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа // СА. 1966. № 1. С. 61 – 76; Афанасьев А. А. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. Т. 1; Богуславская И. Я. О трансформации орнаментальных мотивов, связанных с древней мифологией, в русской народной вышивке. М., 1964; Воронов В. С. О крестьянском искусстве // Избранные труды. М., 1972; Городцов В. А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды ГИМ. 1926. Вып. 1; Динцес Л. А. Историческая общность русского и украинского народного искусства // СЭ. 1941. № 5. С. 21 – 58; Дурасов Г. П. Попытка интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа // СЭ. 1980. № 6. С. 87 – 98; Ефимова Л. В., Белогорская Р. М. Русская вышивка и кружево // Альбом. М., 1982; Калмыкова Л. Э. Народная вышивка Тверской земли // Альбом. Л., 1981; Колчин Б. А. Новгородские древности // Резное дерево. М., 1971; Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки. М., 1978; Моисеенко Е. Ю. Русская вышивка XVII – XX веков // Альбом. Л., 1978; Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981; Он же. Язычество Древней Руси. М., 1987; Шангина И. И. Образы русской вышивки на обрядовых полотенцах XIX – XX веков (к вопросу о семантике древних мотивов) // Автореферат. М., 1975 и др.

² Дурасов Г. П. Об одной группе архаических узоров в русской народной вышивке и их истоках // СЭ. 1991. № 4. С. 65.

³ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 422.

⁴ РИАМЗ. КП № 15146.

⁵ См.: Даркевич В. П. Светское искусство Византии. М., 1975; Грабар А. L'art de la fin de L'antiquite 'et du moyen age. Paris: College de France, 1968. V. I. P. 291 – 296; V. III. P. 60, 64, 66.



Ил. 1. Композиция «Вознесение Александра Македонского» в древнерусском шитье. XII в.

представлений и верований того времени, когда этот мотив пришел в изобразительное народное искусство, т. е. средневековья, почувствовать уровень сознания. «Украсно украшенная» средневековая Русь была «многими красотами удивлена». В древнерусской художественной культуре процветало декоративное творчество, развивавшееся в тесном соприкосновении и взаимодействии с архитектурой и живописью. В XI – начале XIII в. декоративное искусство представляло целостное явление. Единый стиль, общие мотивы, сюжеты были распространены повсеместно в разных видах творчества. Государство, не так давно воспринявшее от Византии христианскую религию, испытывало сильнейшее влияние культуры христианского мира.

Византийские художники – мастера мозаик, мелкой пластики, ювелирного дела, эмалей, книжных миниатюр, тканей – долгое время являлись законодателями вкусов в Европе. Их произведения служили своего рода эталонами, на которые ориентировались и которым стремились подражать по мере сил и возможностей⁶.

Наиболее отчетливо подобное влияние сказывалось в декоративно-прикладном искусстве. Одни и те же сюжеты встречаются в дошедших до нас произведениях ювелиров, искусстве рукописных книг, на тканях, художественном металле, в мелкой пластике и монументальной фасадной скульптуре, мозаиках. Причем аналогичные мотивы встречаются также в искусстве Западной Европы и Христианского Востока того времени, т. е. это еще раз подчеркивает, что домонгольская Русь не стояла в стороне от общих культурных процессов.

XII – начало XIII в. – для Русского государства период быстрого роста и расцвета местных художественных школ, впитавших византийскую и ки-

евскую традиции, позднее развившихся под воздействием мощного монументального искусства Владимиро-Суздальской земли. В процессе бурного развития городов и укрепления торговых связей с Западом и Востоком ремесло дифференцировалось по социальным и профессиональным признакам: посадские ремесленники работали на городской рынок, вотчинные (княжеские, архиерейские) – удовлетворяли запросы Православной Церкви и светской знати. Послов, иностранных путешественников поражали на княжеских дружинных пирах роскошные ювелирные украшения, мастерски выполненное убранство интерьеров, изысканная посуда, одежда.

«И тако украсил добре, яко не могу сказати онаго ухищрения по достоянию довольно, яко многим приходящим от Грек и иных земель глаголати: “нигде же сиея красоты бысть!”» – говорится в «Житии свв. Бориса и Глеба».

В придворном искусстве Руси, по примеру Византии, были распространены произведения с мотивами мифических и реальных животных, птиц, вписанных в кружево растительных орнаментов, святых, Архангелов, Деисусного чина: в белокаменной резьбе соборов, рукописях, на колтах, княжеских венцах, браслетах, медальонах и т. д. Многие изображения встречались повсеместно: как на светских бытовых вещах, так и на предметах культа. Некоторые из них вошли в княжескую эмблему как отражение идеи сильной княжеской власти. С другой стороны, они влились и в народный образный строй, найдя основу в общности более древних традиций.

В традиционном быту русских, как и других народов, наряду с религиозными воззрениями, сложившимися на почве воспринятого из Византии христианства, сохранялись и многочисленные пережитки верований, обычаев, обрядов, составлявших значительный пласт языческих представлений.

По мере экономического и социально-культурного развития возникали предпосылки для переосмысления прежних верований и традиций, их приспособления к новому мировоззрению. При этом старые, языческие, сплетались с новыми, привнесенными, религиозными формами, часто наполняя их хорошо знакомым, понятным содержанием, смыслом, напоминающим русскому человеку средневековья образы древнего аграрного культа.

В свете рассматриваемой проблемы я предлага-

⁶ См.: *История Европы* // Средневековая Европа. М., 1992. Т. 2. С. 602.

гаю обратить особое внимание на композиции с грифонами – символами военачальников, птицами – знаками воздушной стихии⁷, а также на изображения со сценой вознесения Александра Македонского на грифонах (птицах) на небо, выражающей триумф централизованной власти императора (на Руси – Великого князя).

Как уже отмечалось, подобные изображения были широко распространены в декоративном искусстве средневекового Запада и Востока⁸. Это было связано с большой популярностью романа о жизнеописании Александра Великого, написанного греком Псевдо-Каллисфеном (II – III вв. н. э.) и распространенного в Византии с V в. «Александрия» в русской редакции была известна с XI – XIII вв.

«...Я подумал еще и спросил себя – действительно ли здесь конец земли, здесь ли опирается на нее небо. И я решил искать истину. Я приказал взять из числа птиц в этом месте двух. Это были огромные птицы, белые и ручные, ибо, увидев нас, они не убежали. Некоторые из воинов поднялись к ним на плечи, и они подняли их и взлетели. Они питались дикими зверями, а многие из птиц приходили к нам ради павших лошадей. Выбрав двух из птиц, я приказал не кормить их три дня. А на третий день я приказал изготовить из дерева род ярма и привязать его к их шеям. Затем я поручил принести бычью кожу и положить ее посреди ярма. Так, соорудив нечто вроде корзины, я вошел в ее середину, крепко держа копье в 7 локтей длины, на конце которого была лошадиная печень. Тотчас же птицы взлетели, чтобы съесть печень. И я поднялся вместе с ними в воздух, так что, казалось, я был близко от неба. Я сильно дрожал, ощущая холод воздуха и ветер, производимый крыльями птиц. Потом внезапно я увидел перед собой человекообразную птицу, которая сказала мне: “О Александр! Зачем, не познав земного, ты стремишься познать небесное? Возвращайся скорее на землю, пока ты не стал пищей птиц”. Она мне сказала еще: “Посмотри на землю вниз!” Охваченный ужасом, я посмотрел и увидел большого змея, свернувшегося в круг, и внутри него – совсем маленький круг. И сказала та, которую я встретил: “Знаешь ли ты, что это? Кружок – это земля, а змей – это море, окружающее землю, т. е. весь мир”. И я повернул по высшей воле и спустился на землю далеко от стана, в семи днях пути...”⁹

Вероятно, эти строки вдохновляли искуснейших ремесленников, выполнявших рельефы с данным сюжетом на стенах Успенского собора св. Андрея Боголюбского, Дмитриевского собора во Владимире, Георгиевского в Юрьеве-Польском (по реконструкции Г. К. Вагнера)¹⁰. Закономерно, что мастера, работавшие над изготовлением предметов для нужд Православной Церкви, выполняя индивидуальные заказы высшей знати Руси, не только применяли привнесенные через Византию техники: перегородчатую эмаль, чернь, золотую наводку, стеклоделие, мозаики, фрески, изобразительное шитье и т. п., но и воплощали в своих произведениях сюжеты, образы, хорошо известные в средневековом искусстве и характерные для византийской культуры в целом.

По мере включения античных мыслителей и государственных деятелей в ряд церковной иконографии происходил отбор необходимых деталей, сложившихся к XI – XII вв. в определенную композицию. Причем, как убедительно доказывают сохранившиеся памятники, изображение, например, полета Александра на птицах (грифонах) приобрело устойчивую традицию как на Востоке, так и на Западе.

В императорском искусстве Византии, в средневековой литературе Ближнего и Среднего Востока Александр Великий – мудрый, идеальный правитель. Многие византийские императоры считали себя его преемниками. Культ Александра Македонского служил упрочению высшей власти самодержца – Помазанника Божия.

Смог македонец Александр, столь сильный разумем...
С Божественною помощию владыкой стать над миром...¹¹

Этот культ как нельзя лучше вписался в политическую идею русских князей, стремившихся к прекращению расчленения домонгольской Руси, к ее централизации.

Согласно византийской традиции, цари изображались как святые. На русской почве в изобразительном искусстве, в композициях с сюжетом «Вознесение Александра Македонского», мы видим царя-триумфатора со всеми императорскими регалиями. Он изображался в парадном императорском облачении, в короне с подвесками, в позе вознесения. В поднятых руках император держит

⁷ См.: Макарова Т. И. Черное дело Древней Руси. М., 1986. С. 96. «Физиолог» – популярный в средние века и в Западной Европе, и на Руси трактат о животных – толковал символическое значение реальных и фантастических животных.

⁸ См.: Лихачева В. Д. Искусство Византии IV – XV вв. Л., 1986. С. 134 – 210; Даркевич В. П. Указ. соч.; Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. М.: Л., 1966; История русского искусства. М., 1971. Т. 1. С. 7 – 42; Корзухина Г. Ф. Русские клады IX – XIII вв. Л., 1954 и др.

⁹ Millet Gabriel. L'ascension d'Alexandre. Syria, 1923. IV.

¹⁰ Бобринский А. А. Резной камень в России. М., 1916. Табл. 3. 12.

¹¹ См.: Дигенис Акрит / Пер. А. Я. Сыркина. М., 1960.

копья с мясом (птиц, зайцев, коньков, львят и т. п., символизирующих мясо) или государственные знамена Рима. Предстоят Александру парные грифоны с поднятыми крыльями и скрещенными хвостами, с головами, обращенными к центру, тянущимися за мясом (или его аналогом).



Ил. 2. Мозаика пола собора в Отранто. 1165 г.

В этом плане прекрасный иллюстративный материал дают произведения средневекового декоративно-прикладного искусства, характеризующие некоторые стороны культурного процесса Руси данного периода: предметы из российских музейных коллекций¹², фасадная скульптура владимиро-суздальских соборов, ювелирные изделия, входившие в состав знаменитых киевских кладов¹³.

Выбор аналогичных композиций с сюжетом «Вознесение Александра Македонского» для изображения в торевтике, керамике, на дереве, архитектурных рельефах, культовых тканях, в мелкой пластике не был случайным. Он символизировал Божественное покровительство верховной земной власти, подчеркивал ее могущество.

Обратимся к золотым диадемам («венцам городчатым»), смысловым центром композиции которых является рассматриваемый сюжет: «преславской» X в. (Болгария) и с городища Девичья Гора, с. Сахновки на р. Роси (Б. А. Рыбаков датирует ее 1165 г.)¹⁴.

Короны-диадемы, украшавшиеся символическими изображениями, русские князья восприняли вместе с обрядом посажения на царство (княжение). Византийские диадемы комниновского периода традиционно строились из 7 – 9¹⁵ щитков-киотцев (зубцов), декорированных эмалевыми композициями, в т. ч. портретами императоров, изображениями святых, драгоценными камнями. Подобные диадемы часто были предметами дарения византийских императоров членам королевских и княжеских домов Европы и Руси. Например, корона, выполненная в 1042 – 1050 гг. в Константинополе по заказу императора Константина Мономаха для подарка ко дню коронации венгерского короля Андрея I и дочери Ярослава Мудрого Анастасии (ныне диадема – в Национальном музее в Будапеште). Она имеет характерную форму, известную по изображению на головах императриц Зои и Ирины в мозаиках собора Св. Софии Константинопольской. На золотых пластинах-звеньях – эмалевые изображения императора св. Константина, императриц Зои и ее сестры Феодоры¹⁶. Тематика символов и изображений на коронах соответствовала государственной религии «христианнейших государей» Византии.

Парадные головные уборы, остальные элементы одежды русской светской знати, равно как и духовенства, с Крещения Руси были восприняты также из византийской культуры. О подобном головном уборе мы можем судить не только по миниатюрам, монументальным росписям, фрагментам уборов из археологических кладов 1237 – 1241 гг., зарытых в княжеских, дворцовых участках тех городов, по которым прошли войска Батыя: Рязани, Владимира, Чернигова, Киева и др., но и по изображениям на частях самих уборов. Например, на колтах XII в. из Киева, Рязани изображены эмалевые женские портреты в «венцах городчатых» – коронах-диадемах, напоминающие нам византийские портреты императриц – Зои, Ирины, Феодоры¹⁷.

Кстати, «венцы городчатые» на протяжении всего русского средневековья возлагались на Бо-

¹² РИМЗ. КП № 15146; Колчин Б. А. Указ. соч. С. 60. № 313. Табл. 47 (3, 4); Даркевич В. П. Указ. соч.; Грабар А. Указ. соч. Табл. 152.

¹³ См.: Кондаков Н. П. Русские клады. СПб., 1896; Корзухина Г. Ф. Указ. соч.; Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975.

¹⁴ См.: Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. С. 570 – 571.

¹⁵ См.: Даркевич В. П., Борисевич Г. В. Древняя столица Рязанской земли. М., 1995. С. 75.

¹⁶ См.: Лихачева В. Д. Указ. соч. С. 153, 155, 193, 197.

¹⁷ Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X – XIII веков. Л., 1971. С. 43 – 46.

городичные иконы. К. Ф. Колайдович считал, что венец, обнаруженный в Старой Рязани в конце прошлого века, был княжеским подношением особо чтимой иконе — Одигитрии¹⁸.

Изображения демонстрируют нам многоярусный парадный женский головной убор, передающий в какой-то мере пространственную иерархию. В средневековом комплексе одежды головные уборы соотносились с верхним миром, с небесной сферой, и, соответственно, декорировались символами, отражающими эту идею.

В древности человек строил окружающий его мир как своего рода микрокосмос, уменьшенное повторение вселенной, — начиная с храма, дома и заканчивая костюмом.

В. Д. Лихачева отмечала, например, что «представление о Церкви, как о своего рода космосе, обусловило пространственную иерархию расположения храмового декора: чем священнее смысл изображения, тем выше оно помещается». Сцены, которые мыслились как небесные, изображались только в верхней части храма¹⁹.

В фасадной владими́ро-суздальской скульптуре сюжет с полетом Александра Македонского соседствовал с наиболее важными христианскими изображениями в зоне «верхнего неба» — в закомарах, ближайших к алтарной части и Успенского собора св. Андрея Боголюбского, и Дмитриевского собора во Владимире²⁰, и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.

Обратимся к головным уборам. На преславской и сахновской диадемах центральные щитки украшены композицией «Вознесение Александра Македонского на грифонах». (В средневековом искусстве Александр нередко изображен взлетающим на небо на белых птицах или на одной птице с двумя головами — согласно «Александрии» грека Псевдо-Каллисфена. Лишь в дальнейшем роман II — III вв. получил легендарные дополнения, и в сюжетах появились грифоны: смена птиц грифонами произошла около X в.)

Изображение на головном уборе не только сцены полета, но и грифонов (см. преславскую диадему), которые представляли «символ солнечного света, имевший непосредственное отношение к культу Аполлона»²¹, подчеркивало идею неба. Самого победоносного царя сопоставляли с солнцем, а когда он умер, его вдова Роксана, плача,

воскликала: «О Александр, всего света царь!»

В течение длительного времени эти, казалось бы, языческие образы не были не только отеснены, но уцелели, сосуществуя с христианской иконографией, и, как мы можем судить по сохранившимся памятникам, продолжали служить в качестве апотропея. Как в античные времена, в среде высшей аристократии они олицетворяли знатность происхождения и власть. Их изображали в скульптуре и на сосудах, цари и кесари носили парадные облачения с грифонами в кругах.

С течением времени произошла закономерная замена «деисуса» древнегреческого на христианский Деисус, который представлен на киевской диадеме (1235 г.?). На главном — центральном — звене изображен в рост Иисус Христос — олицетворение солнца и света (*Аз есмь свет!* (См. 1 Ин. 1, 5.). В некоторых произведениях средневекового христианского декоративно-прикладного искусства грифоны соседствовали с символами Христа — изображением креста или даже лингвы «Х»²².

Итак, упомянутые венцы — диадемы-короны и подобные им — средневековые княгини и боярыни возлагали на свои головы при торжественных выходах и приемах, во время богослужений в соборах. Но и в посадской, крестьянской среде у женщин наряду с повседневными были праздничные головные уборы, передаваемые по наследству из поколения в поколение. Обратимся к этнографическому материалу. Здесь мы видим венцы XVII — XIX вв., по конструкции близкие диадемам XII — XIII вв.²³ Кстати, в экспозиции РИАМЗ можно познакомиться с аналогичным венцом из Пронского уезда Рязанской губернии (с. Лучинск) начала XX в.²⁴ Таким образом, мы можем считать, что подобная конструкция женских (девичьих) крестьянских венцов возникла под влиянием средневековых княжеских (а они, в свою очередь, — императорских византийских). Вероятно, логично предположить и проникновение символических изобразительных сюжетов из придворного декоративно-прикладного искусства в народное, крестьянское, в частности — в декор женских головных уборов.

Такие уборы особым образом украшались в области очелья. Вышивки выполнялись золотными и серебряными, шелковыми нитями, привозимыми в русские княжества из Византии (восточно-европейская текстильная торговля осуществля-

¹⁸ См.: Колайдович К. Ф. Письма к Алексею Федоровичу Малиновскому об археологических исследованиях Рязанской губернии с рисунками найденных древностей. М., 1823.

¹⁹ Лихачева В. Д. Указ. соч. С. 145.

²⁰ Бобринский А. А. Указ. соч. Табл. 3, 12.

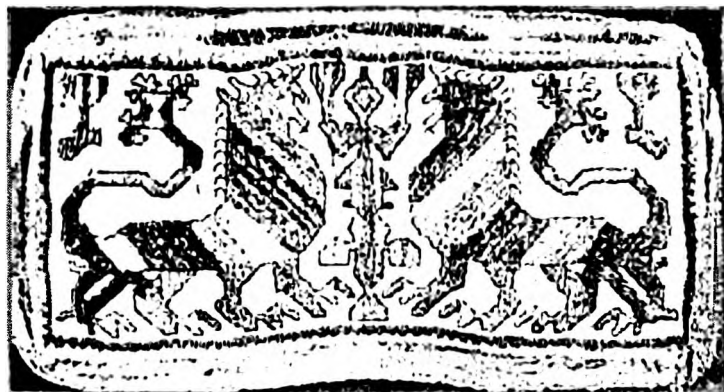
²¹ Бравич В. М. Об охранительном назначении грифонов на монетах Пантикапея IV в. до н. э. // КСИА. М., 1959. Вып. 9. С. 90.

²² См. Даркевич В. П. Указ. соч.

²³ См.: Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. С. 565. рис. 96.

²⁴ РИАМЗ. КП № 15732.

лась главным образом через Константинополь). Женские головные уборы украшались жемчугом, драгоценными камнями. Изобразительные мотивы в очельях прекрасно вписывались в ритмы орна-



Ил. 3. Наплечник женской рубахи. Олонецкая губ. Середина XIX в.

ментов, культура которых в значительной степени развилась под влиянием византийской орнаментики (ее основы были заложены в иконоборческий период, а в X – XII вв. она достигла блестящего расцвета)²⁵.

Композиция «Вознесение Александра Македонского» в XII – XIII вв. на Руси была равноправна важнейшим христианским изображениям. Широко распространившаяся в средневековье легенда о полете Александра на небо была, вероятно, удобна для маскировки более древних слоев славянской образности и принималась не только в русской городской среде, но и в сельской.

В древнерусском шитье XII в. (фрагментах тканей из владимирского клада 1865 г.) сюжет с вознесением Александра на двух грифонах сохранился в качестве орнаментального раппорта в обобщенном, силуэтном виде, например в ожерелке с шестью композициями «Вознесения»²⁶. Близка этим памятникам находка из вятичского кургана в Пушкине – вышивка золотными нитями²⁷. Многократно повторяется раппорт золотного шитья с композицией «Вознесение Александра Македонского» (в обобщенном виде) на подоле саккоса Московского митрополита Алексия (XII в.)²⁸.

Займствование композиций из придворного быта, их переосмысление, «примерка» на традиционные формы встречаются в народной культуре

повсеместно. Например, рубаха-долгорукавка, известная как один из общераспространенных типов средневековой одежды, пришедшая в крестьянский костюм их придворного быта, закрепились в нем в качестве ритуальной вплоть до I-й трети XX в. Или название «сарафан», применяемое с XIV в. в мужской и женской одежде, с середины XVII в. стало использоваться только в женской, в некоторых комплексах рязанского народного костюма, для наименования архаичных форм типа наверхника.

В Древней Руси для обозначения различных предметов декора служило слово «узорочье». До нас дошло лишь незначительное количество его образцов. Представить себе все разнообразие, богатство художественных образов «узорочья» Руси нам помогает обширный этнографический материал XVIII – XIX вв., сохранивший в тканях, вышитых декоративных мотивах элементов одежды, предметов быта множество архаичных традиций.

В их числе и очелья, оплечья праздничных рубах, свадебные полотенца, подзоры и т. п., украшенные изобразительными композициями архаичного типа с небольшими вариациями.

В круг памятников исследуемой группы сюжетов входят мотивы антропоморфные, зооморфные в окружении растительности и символов небесных светил, в большей или меньшей степени стилизованные и геометризованные²⁹. Перед нами довольно устойчивая композиционная схема со стабильным набором входящих в нее элементов: центральная антропоморфная фигура с симметрично стоящими в зеркальном отражении птицами или мифическими животными; остальные составляющие варьируются: птицы меньших размеров, деревья, кони. Процесс трансформации орнамента во многих случаях привел к слиянию основных, центральных элементов композиции в единое целое, которое подавляющее число исследователей русской вышивки считает «солнечной колесницей» или «ладьей»³⁰. Последними мотивами в XVIII – XIX вв. вышивались очелья и обращенные к небу затылочные части женских праздничных головных уборов – золотными и серебряными нитями по бархату и шелку. Так называемыми «солнечными

²⁵ См.: *История Европы*. С. 603.

²⁶ Гуцин А. Т. Памятники художественного ремесла Древней Руси X – XIII вв. Л., 1936. С. 73. Табл. XVIII, № 1.

²⁷ Фехнер М. В. Золотное шитье Владимиро-Суздальской Руси // *Средневековая Русь*. М., 1976. С. 223 – 224, рис. 1.

²⁸ Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X – XIII веков. С. 82, 85, рис. 113, 117.

²⁹ См.: *Изобразительные мотивы в русской народной вышивке* // Каталог Музея народного искусства. М., 1990.

³⁰ См.: Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси. С. 16, рис. 6 (№ 23, 24, 28, 31, 32, 38, 39, 41). С. 17, рис. 7 (№ 22, 26, 28, 29). С. 50, рис. 17 (№ 109). С. 53, рис. 18 (№ 132). С. 55, рис. 19 (№ 123, 125 – 127, 130). С. 56, рис. 20 (№ 134). С. 57, рис. 21 (№ 194); Даркевич В. П. Указ. соч.

колесницами» украшались свадебные полотенца, подзоры, рубахи, которые наряду с головными уборами и поясами являлись сакральными элементами одежды³¹.

Г. С. Маслова в своей монографии, посвященной орнаменту русской вышивки, точно подметила, что центральная часть узора в виде антропоморфной фигуры с течением времени наиболее подвергалась изменениям³². Однако необходимо подчеркнуть, что, несмотря на определенную геометризацию, перерастающую в некоторых случаях в схематизм, на приобретение изобразительными мотивами полурастительного характера, прежняя основа исследуемой группы вышивок XVIII – XIX вв. ясно видна, что и свидетельствует об их общем истоке. На мой взгляд, это первичное изображение хорошо прочитывается даже в композициях, в которых все элементы слиты в единое целое, а также в случаях определенной контаминации, когда при изображении фантастических существ вышивальщица соединяла черты разных известных ей животных и человека, не зная их традиционной иконографии³³.

Без сомнения, крестьянке XVIII – XIX вв. трудно было бы найти истоки сюжета, хорошо известного, в т. ч. и на Руси, в средневековье – и по литературным источникам, и по произведениям декоративно-прикладного искусства. Странно другое: почему исследователи орнаментов русской народной вышивки XVIII – XIX вв. не попытались при расшифровке семантики интересующего нас в данном случае изобразительного сюжета опереться на памятники искусства средневековья, как русские, так и Запада, и Востока. В то же время они совершенно правильно выявили более древний пласт, глубинные корни, общие для культуры всей индоевропейской семьи, связанные с земледельческим культом³⁴.

Художественный язык орнамента отличается богатством и разнообразием. В раскрытии семантики ученые достигли определенных успехов. Однако, вероятно, не одно поколение исследователей будет решать задачу расшифровки происхождения древних орнаментов русской вышивки.

Г. С. Маслова в своей работе³⁵ хотя и отметила, что для понимания первоначальной семантики архаичных сюжетов необходимо привлекать

значительный сравнительный материал, в т. ч. исторические свидетельства и древние иконографические памятники, практически этой декларацией и ограничилась. Можно, однако, отметить замечания, сделанные как бы между прочим, когда речь заходит о таких столь нехарактерных для Руси животных, как лев, барс, о средневековых источниках подобных сюжетов: средневековой литературе, сасанидских, византийских, а затем итальянских тканях, привозимых в Русское государство³⁶. «Фантастические образы животных находим в разных видах искусства средневековой Руси»³⁷. Ею перечисляются часто встречающиеся мотивы: крылатого коня, единорога, сенмурва, кентавра, птиц Сирина и Алконоста. Маслова при этом считает, что грифон, в котором слились черты льва и орла, в русской народной вышивке встречается нечасто³⁸. Ученый в данном случае отказывается узнавать в столь часто встречаемом в вышивке сюжете мотивы с грифонами.

Естественно, орнамент непрестанно изменялся, его вариации в течение девяти веков подвергались переработке, в нем появлялись детали, характерные для того или иного периода. При этом, несмотря на множество вариантов, главные устойчивые элементы отличаются определенной иконографией: трехчастная композиция, в которой предстоящие мифические (или реальные, более понятные и близкие исполнителям) животные изображены в зеркальном отражении и обращены к центральной антропоморфной фигуре, устремленной вверх (т. е. представленной в позе вознесения, что подчеркивается ее окружением: небесными символами, птицами, солярными знаками).

Исследователи русской народной вышивки в упомянутых выше работах, не расшифровав семантику данной группы архаических вышивок, первоначальную основу которой следует искать в феодальном искусстве средневековья, приходили к неправильным выводам. Так, например, Маслова в упоминавшейся выше монографии разделяет исследуемую нами единую группу орнаментов довольно искусственно по деталям, акцентированным в большей степени в том или ином случае³⁹. А это, по моему мнению, лишь местные, частные варианты одного и того же сюжета с изображением полета Александра Великого (Македонского) на

³¹ См.: Даркевич В. П. Указ. соч. Прим. № 1.

³² Маслова Г. С. Указ. соч. С. 64.

³³ Там же. С. 75, рис. 26. С. 81, рис. 33 в. С. 11, рис. 56 в. С. 145, рис. 78 в.

³⁴ Там же. Прим. № 1.

³⁵ Там же. С. 154.

³⁶ Там же. С. 86.

³⁷ Там же. С. 89.

³⁸ Там же. С. 92.

³⁹ Там же. С. 155 – 169.

грифонах на небо. Попытаемся рассмотреть некоторые произведения русской народной вышивки XVIII – XIX вв. с интересующим нас сюжетом и сравнить с известными памятниками декоративно-прикладного искусства средневековья с аналогичными изображениями.

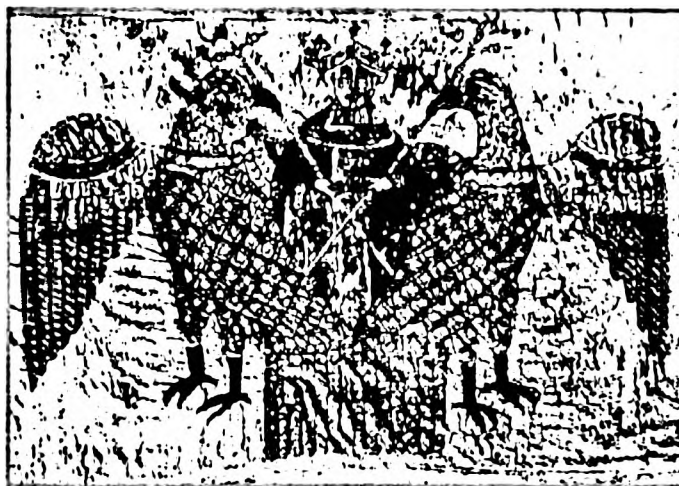
На наплечнике женской рубахи (середина XIX в., Олонецкая губерния)⁴⁰ в центре трехчастной композиции изображена человеческая фигура, стоящая на ступообразном предмете, с воздетыми руками с лабарумами – государственными знаменами Рима, появившимися при Константине I, с христианской символикой – «Х» (с 325 г. монеты чеканились с изображением лабарума)⁴¹. Корона, как и голова, геометризована. Предстоят этой фигуре два грифона с процветшими хвостами, но утратившие крылья. Аналог вышитой композиции мы находим в рельефах: монастыря Дохиариу на Афоне (XI в.) и на северном фасаде собора св. Марка в Венеции (XI – XII вв.), а также в мозаике пола собора в Отранто (1165 г.).

В работе Г. П. Дурасова приводится иллюстрация с сюжетом, который он считает изображением богини плодородия⁴². Однако это, без сомнения, «Вознесение Александра Македонского». Оно отличается четкой иконографией даже в деталях. Например, изображение на голове фигуры, вышитой в позе вознесения, императорской византийской короны. Этот мотив на конце каргопольского полотенца позволяет правильно расшифровать подобные композиции, иллюстрирующие монографию Г. С. Масловой. В некоторых случаях она считает фигуру мужской, в некоторых – женской, в рогатой кике с якобы покрывшей сверху. (Головной убор изображен схематично, в виде трапеции, расширяющейся кверху, т. е. на самом деле это – византийская тиара-корона⁴³.) Иногда головной убор напоминает городчатый венец.

Маслова выделяет в особую группу изображения с преувеличенными кистями рук⁴⁴, объясняя подобное утрированное преувеличение их представлением людей о благотворном воздействии кистей рук на окружающую действительность, об их охранительной функции и т.п. Мне кажется подобное объяснение, мягко говоря, «натянутым».

Это все лишь видоизмененное изображение лабарумов, которые были неизвестны и незнакомы русским крестьянкам XIX в. (Это относится и к фигурам «со свечами», и к фигурам «с березками»⁴⁵.)

В некоторых сюжетах нашей группы вышивок центральная возносящаяся фигура в поднятых руках держит птиц⁴⁶. У Г. С. Масловой семантика этого мотива многолика: от птиц радости и печали, веших птиц, лебедей до «петухов», «курочек», «цыпущек», голубок⁴⁷. Естественно, нельзя отрицать определенного субъективного отношения к изображаемому как у отдельно взятой крестьянки-вышивальщицы, так и в целом у русского народа XVI – XIX вв., когда данные архаичные сюжеты продолжали выполнять, но не знали первоосновы данной группы вышивок, т. е. ее просто забыли за тот период, который прошел с домонгольского времени. Отсюда и наблюдаемые нами изменения в деталях изображений в сторону реалистической трактовки, близкой деревенскому жи-



Ил. 4. Фрагмент византийской ткани. X – XI вв.

телю, и переосмысление сюжетов, потерявших в сознании выполнявших их людей свою литературную основу, в соответствии с окружающей природой и бытовой средой, с любимыми образами народной поэзии. Традиция сохранила в народном искусстве древний сюжет, но, с забвением мифологической символики, человек придумал ему удобное, понятное современникам объяснение. Пересказы образных народных представлений это-

⁴⁰ Ефимова Л. В., Белогорская Р. М. Указ. соч. Ил. 99.

⁴¹ Словарь античности. М., 1989. С. 304.

⁴² Изобразительные мотивы в русской народной вышивке // Каталог МНИ. С. 133.

⁴³ Маслова Г. С. Указ. соч. С. 110, 112, 116, 125.

⁴⁴ Там же. С. 119, 122, 124, 127.

⁴⁵ Там же. С. 121, 125.

⁴⁶ Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. С. 47, № 97. С. 132, № 159; Маслова Г. С. Указ. соч. С. 82, рис. 34; Дурасов Г. П. Об одной группе архаических узоров... № 4. С. 66 – 68, рис. 1 – 3.

⁴⁷ Маслова Г. С. Указ. соч. С. 60 – 78, 171 – 172.

го рода, а также попытки подвести под них солидную мотивировку и мировоззренческую основу мы видим практически у всех исследователей данной группы архаических вышивок⁴⁸.

Вернемся к рассматриваемому сюжету. Как отмечалось выше, птицы играли важную роль в сцене вознесения Александра Македонского. Более того, согласно первой редакции романа, Александр взлетел на двух больших белых птицах (напомню, в редакциях с X в. — на грифонах). В случае с птицами, как и с грифонами, в изобразительных сюжетах и средневековья, и в русской народной вышивке XVIII — XIX вв. наблюдаем различные вариации мотива: от реалистичной трактовки — до значительной степени стилизации, когда все отдельные фигуры сюжета сливаются в один сложный формы мотив, называемый исследователями



Ил. 5. Фрагмент восточной ткани. X в.

народного искусства «ладьей», «конской ладьей», «солнечной колесницей»⁴⁹. Кстати, сюда же можно отнести и интересные изображения с двуглавой птицей и с антропоморфной фигурой на ее фоне⁵⁰. Нельзя согласиться ни с Г. П. Дурасовым, ни с С. В. Жарниковой во взгляде на последний

сюжет. Первый автор ищет связь с древней подсечно-переложной (огневой) системой земледелия (двуглавая птица — огонь небесный); второй — считает вслед за Г. С. Масловой, что двуглавый орел пришел в русскую крестьянскую вышивку довольно поздно, в XVII — XVIII вв., под влиянием изображения герба на изделиях русских льняных мануфактур и «кабацкого орла» — изображения на «царевом» кабаке в XVII в., предполагает вытеснение двуглавой птицей более архаического сюжета — древней богини жизни Рожаницы.

Обратимся в поисках аналогов к средневековому искусству. На фрагменте византийской ткани X — XI вв. изображение «Вознесение Александра Македонского» соответствует приведенному выше литературному источнику: император в лоратном одеянии, в короне, с двумя жезлами в руках; слева и справа от него две большие птицы в зеркальном отражении, с повернутыми к Александру головами и сросшимися хвостами. На фрагменте восточной ткани X в. мы видим птиц, как бы слившихся в одно целое, но с двумя головами, повернутыми в разные стороны.

На фоне груди птицы изображен царь-триумфатор, по обе стороны хвоста и на крыльях — парные грифоны — «собаки Зевса»⁵¹. Таким образом, несомненно, в русской народной вышивке мы наблюдаем не что иное, как развитие и стилизацию данного изобразительного мотива. Попробуем рассмотреть несколько очельй с интересующим нас сюжетом (разной степени стилизации, переходящей в обобщенные, геометризованные формы) из коллекции РИАМЗ. На первом очелье (Ил. а. КП № 2068) в трехчастной композиции центральная часть представляет сложную фигуру, знакомую нам по византийским тканям XII в. Предстоящие напоминают коней, над ними — солярные символы.

На втором (Ил. б. КП № 2302) — также трехчастная вертикальная композиция: центральная фигура сложной геометрической формы, с двумя предстоящими мифическими животными, в которые трансформировались первоначальные грифоны; в средней части можно прочесть антропоморфную фигуру с поднятыми руками с лабарумами (в то же время в средней части этой фигуры — небольшой крест).

На третьем очелье (Ил. в. КП № 2507) в стилизованной центральной фигуре в позе вознесения

⁴⁸ Маслова Г. С. Указ. соч. Прим. № 1.

⁴⁹ Там же. С. 43, 48, 59, 62, 63, 73, 113, 114, 121, 169; Дурасов Г. П. Об одной группе архаических узоров... № 4. С. 71 — 75, рис. 5 — 7.

⁵⁰ Дурасов Г. П. Об одной группе архаических узоров... № 4. С. 75, рис. 7 д; Жарникова С. В. О попытке интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа (по поводу статьи Г. П. Дурасова) // СЭ. 1983. № 1. С. 87 — 94, рис. 1, 3, 5; Маслова Г. С. Указ. соч. С. 76, рис. 27.

⁵¹ См.: Даркевич В. П. Указ. соч. Иллюстрации.

еще читается антропоморфный орнамент: руки с лабарумами подняты. Но предстоящие животные, слившись и геометризовавшись, превратились в т. н. «ладью».

На четвертом очелье с трехчастной вертикальной композицией (Ил. г. КП № 2347) между грифонами, с птичьими головами, четырьмя лапами, поднятыми и распахнутыми крыльями, в центре — четырехконечный крест — символ Христа вместо возносящейся фигуры Александра Македонского.

Подобное замещение символов мы наблюдаем и в средневековых произведениях искусства.

Еще один из вариантов стилизации нашего сюжета видим на пятом очелье (Ил. д. КП № 2004) — т. н. «солнечная колесница» с вертикальным столпообразным мотивом, в котором угадывается антропоморфная фигура в средней части «колесницы».

И на последнем, шестом, очелье (Ил. е. КП № 1844) располагаются в ряд пять восьмигранников, приближающихся по форме к кругам («солнцам»), с вписанными в них византийскими, с расширяющимися концами, четырехконечными крестами. В трех центральных, на перекрестье, — монограмма «Х» — буквенное изображение символа Иисуса Христа как олицетворения солнца и света (*Аз есмь свет!*).

Таким образом, рассмотрев лишь несколько памятников народного декоративно-прикладного искусства с интересующим нас сюжетом, мы столкнулись со значительной вариативностью данного мотива в русской народной вышивке в рамках только одной коллекции — коллекции РИАМЗ. Я не ставила перед собой задачу — выстроить подобные ряды и проследить трансформацию сюжета на основе всех памятников русского народного

вышивального искусства, упоминающихся в статье, что, кстати, теперь, когда выявлена его семантика, сделать несложно.

В заключение необходимо подчеркнуть, что приведенный в статье материал по анализу орнаментов исследуемой группы русской народной вышивки XVIII — XIX вв. архаического типа, а также привлеченные для сравнительного ряда памятники по средневековому декоративно-прикладному искусству позволили расшифровать семантику данного изобразительного сюжета. Этот материал убеждает, что сцена вознесения Александра Македонского широко распространена в народной изобразительной культуре тех территорий России, в которых ее истоки восходят к Киевской и Владимиро-Суздальской Руси.

Древние основы сюжетной вышивки в русском народном декоративно-прикладном искусстве имеют важное значение для освещения многих вопросов культуры, в т. ч. и историко-культурных связей народов в определенные периоды на обширных территориях.

Решив задачу расшифровки истоков самостоятельного сюжета архаического типа (со множеством вариаций), как выяснилось, изображения полета Александра Македонского на небо, мы получили еще одно свидетельство того, что средневековая Русь активно участвовала в мировом культурном процессе.

Русские женщины из поколения в поколение, из века в век, передавали в узорах вышивки изобразительные мотивы, пришедшие на Русскую землю на рубеже первого и второго тысячелетий, и донесли их в своих орнаментах до третьего тысячелетия.

