

ОБРАЗЫ ЖИВОТНЫХ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

Е. Ф. ФУРСОВА
(Новосибирск)

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ТРАДИЦИОННО- БЫТОВОЙ КУЛЬТУРЕ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ ЮГА ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Аннотация. В статье на основе этнографических материалов автор делает попытку выявить истоки анималистических образов (коней, львов, собак, зайцев, слонов и пр.) в женских рукоделиях крестьянок Сибири середины XIX — первой половины XX в., собранных в ходе экспедиций, в фондах музеев. При рассмотрении иконографических, стилистических образов, их роли и смысловой нагрузки необходимо учитывать и ранние формы, и поздние трансформации, межэтнические взаимодействия, влияние городской культуры.

Ключевые слова: зооморфные образы, восточнославянские орнаменты Сибири.

Традиционная культура 1/2010



Научный альманах

74

По мнению ряда исследователей, зооморфные формы традиционного декоративно-прикладного искусства тесно связаны с традиционным хозяйством, представляют собой по большей части этнически окрашенную стилизацию образов родной природы и ее обитателей [Гроссе 1899, 290; Токарев 1978, 131]. В своем исследовании, посвященном народному искусству, Эрнст Гроссе пытался обосновать связь сюжетных изобразительных орнаментальных мотивов с культурой первобытных народов, охотников и собирателей: «В то время как цивилизованные народы предпочитают берут для своей орнаментики формы растительности, первобытный

орнамент почти исключительно ограничивается формами человеческими и животными...» [Гроссе 1899, 111]. При рассмотрении указанных элементов традиционной культуры автором принимается во внимание также магическая теория происхождения орнамента, согласно которой сюжеты орнаментации порождены существовавшими до христианства верованиями восточных славян [Народные знания 1991, 96]. В последние годы всё большую популярность приобретает идея ряда ученых о зоо-, антропоморфной модели мира как одной из наиболее архаичных [Арсеньев 1990, 144; Евсюков 1988, 16, 62; Денисова 2003, 33].

Вопросы реконструкции функций и значения образов животного мира в традиционных предметах декоративно-прикладного искусства восточнославянских народов в настоящее время всё еще далеки от удовлетворительного решения, несмотря на выход в свет целого ряда работ [Гура 1997; Журавлев 1994; Голубкова 2009 и пр.]. Зоологический код культуры как особый фрагмент традиционного мировоззрения вепсов рассмотрен в работах И. Ю. Винокуровой, а по материалам народов Сибири — З. П. Соколовой [Винокурова 2006; Соколова 1998]. Для того чтобы раскрыть роль и место анималистических образов в этнической картине мира славян, необходимо выяснить, что лежало в основе традиции их изображения в обрядовых рукоделиях, жилище, утвари (вышивке, резьбе, росписи). Почему одни образы были популярны и распространены, другие почти не встречались? Каковы истоки иконографии экзотических животных? Очевидно, что изучение этих вопросов могло бы помочь осветить некоторые элементы ранних представлений и верований

в культуре славянских народов, объяснить их удивительную сохранность на местах вторичного освоения — землях Сибири. Исследование символики восточнославянской духовной культуры и изобразительного искусства невозможно осуществлять успешно как без полноценного типологического анализа материала и классификации современных типических форм, так и без выявления специфических региональных вариантов их проявлений [Толстой 1990, 48].

Автор исследует семантику образов животных в традиционно-бытовых предметах, исходя из иконографии, композиционных особенностей, стилистики, технологии шитья и весьма скупой информации со стороны носителей традиции. Если Д. А. Болдырев-Казарин в 1920-х гг. писал, что «лучшее время для изучения народного искусства уже прошло», то теперь, спустя почти сто лет, исследователю приходится привлекать немногочисленные образцы музейных экспонатов и крупницы полевых материалов, дополняя их этнографическими и фольклорными записями последних полутора веков. Судить о зооморфных сюжетах автор может не только по материалам музейных коллекций, нередко представляющих случайные образцы, но и по результатам полевых этнографических экспедиций 1980—1990-х гг.

Полотенца типичного для изучаемого района вида состояли из трех ярусов: вышивки, кружева-прошвы и фигурных концов — свесов. Сибирские женщины предпочитали вместо свесов мастерить кисти и подчеркивали в нашей беседе то, что полотенца с вышивкой, прошвой и свесами более характерны для российских переселенков. И старожилы, и россиянки старшего поколения ткали полотенца кухонные, «рукотёры», которые в отличие от праздничных не вышивались, но дополнялись узкими полосками красной крашенины.

К празднику домашний иконостас оформляли вышитыми полотенцами, развешанными по обеим сторонам от икон — «набожниками». Оформленный таким образом к Пасхе красный угол оставался украшенным полотенцем (или полотенцами) на все лето. По нашим наблюдениям, основные мотивы

орнаментов набожников не являлись зооморфными, но включали растительные или геометрические узоры, реже — свастику, предметы быта (например, самовары, вазоны с цветами). К свадьбе стены завешивались ткаными и вышитыми невестой полотенцами; как это выглядело в интерьере, можно увидеть на известной картине В. М. Максимова «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу». Отмечена и особая роль полотенца в погребальной обрядности: при помощи этих рукоделий спускали гроб в могилу. По окончании церемонии эти полотенца повязывали на березах или других близко растущих деревьях.

Следует отметить, что изображения животных в традиционных рукоделиях более характерны для русских сибиряков-старожилов, чалдонов и гораздо реже встречаются в русской переселенческой, украинской и белорусской традициях. В русском народном творчестве зооморфные мотивы количественно уступают антропоморфным, растительным, орнитоморфным, составляя, по нашим наблюдениям, в зависимости от этнографических традиций района небольшую часть от общего числа рукоделий.

Согласно полевым этнографическим материалам автора образы животных, которые нашли отражение в произведениях народной культуры и искусства, делятся на три неравные группы. Самая большая из них включает изображения домашних животных (кони, собаки), меньшая — диких (барсы, зайцы, лисы), редкая — экзотических (слоны, львы). Кроме того, просмотренные композиции можно разделить на односоставные, в которых присутствуют только животные, и многосоставные — с включением людей, растений и т. д. Заметим, что последние были распространены гораздо шире. Среди образов животных встречались трудно опознаваемые, идентификация которых в значительной мере затруднена. Совершенно очевидно, что анималистическим мотивам свойственно единство стилистической манеры исполнения. Животных обычно изображают в профиль в виде фигуры с геометризованными контурами и декоративным усложнением рисунка туловища.

Кони и другие домашние животные

Конь — наиболее распространенный зооморфный образ в русском декоративном искусстве, заключающий в себе множество смысловых нюансов. Его генезис связан с аграрной направленностью хозяйства, духовной культурой и верованиями славянских народов, на которые, как полагают некоторые исследователи, оказали определенное влияние обитатели южных степных пространств [Голубева 1966, 81; Маслова 1951, 96]. В археологических находках X—XIII вв. изображение коня встречается на металлических подвесках, амулетах [Седов 1982, 224, 232, 290]. Особую роль в распространении культа коня Б. А. Рыбаков отводил княжеской дружине [Рыбаков 1953, 65—69], изображение же его, по мнению многих ученых, служило оберегом [Стасов 1894, 112]. Не только историческая этнография, но и этнография современности дают материал, с одной стороны, о связи коня с солнцем (в качестве примера приведем конские бега, катания на Масленицу; фольклорные эпитеты «золотогривый», «золотохвостый» и пр.), с другой — как вожатого душ в загробный мир и, наконец, как жертвенное животное [Седов 1957, 20; Брагина 2003, 36].

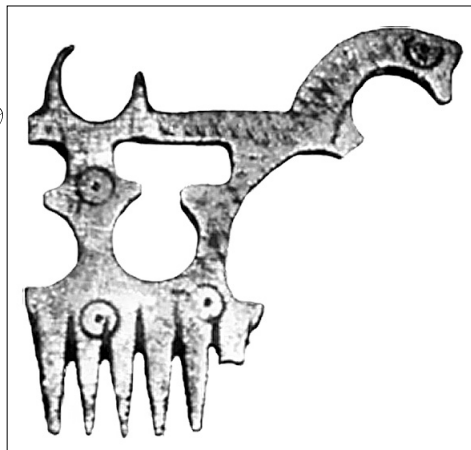
На территории Приобья, Салаирского края изображение коня встречается в традиционных женских руко-

делиях (вышивка, вязание крючком), домовой резьбе наличников, детских резных игрушках. В среде старожильского населения Барабы и сегодня можно обнаружить самодельные деревянные или металлические гребешки с навершиями в виде парноголовых коньков (фото 1).

В женских рукоделиях, как это было доказано на материалах Европейской России, типологически наиболее ранними следует признать образы в виде коня и всадника. Трехсоставные композиции, центром которых является женская фигура или храмовая постройка с двумя конями по сторонам, автору встретились в среде старожилов Приобья. Кони с двух сторон вышиты с подогнутыми ногами, что дает основание воспринимать изображение в динамической позе (данное положение можно назвать «скакуны, застывшие в беге»). Однако, если рассматривать композицию в целом, то понятна их охранная по отношению к центральной фигуре функция. Корпус коня в этом случае, как показано на фото 2, выполнен упрощенно-схематично в виде пятиугольника с геометрическими контурами. В сибирских вариантах вышивки лошадиная голова порой изображалась с ушами в виде палок, напоминающих своим видом рожки (фото 2). Выполненные в технике белой перевити описанные композиции обнаруживают близкие аналогии с хорошо известными по публикациям севернорусскими вышивками [Маслова 1978, 120, 124]. Как известно, именно рога крупных животных придавалось сакральное значение, возможно, они играли роль амулетов. Вылепленные из глины рога хорошо известны в пластике Триполья, в памятниках Поднепровья, Дунайского бассейна и далее в Средней и Западной Европе [Бибиков 1953, 241].

По мнению В. А. Городцова, женская фигура изображала Великую богиню или, если центральная часть представляла собой церковь с главками, храм в ее честь. Небесная символика всадников определялась вышитыми символами солнца в виде лучистых дисков под копытами коней. Исследователь полагает, что один из этих всадников может рассматриваться как бог грозы и

Фото 1. Гребешки с навершиями из парноголовых коньков, Чистоозерный район Новосибирской области. Здесь и далее фото автора



войны — Перун, а другой — как Стрибог, бог ветра, не погоды и водной стихии вообще [Городцов 1926, 35]. На многих сибирских вышивках с аналогичным сюжетом в центральной части композиции изображаются главки храмов, увенчанные крестами, и, если следовать приведенным выше интерпретациям, небесные всадники в таком случае стоят на страже православия, православной веры.

Если первый тип сюжетов условен, подчинен архаичному канону, то другой — более натуралистичен. Среди технологических приемов встречается как белая перевить, так и вязание крючком. Исследованные полотенца были привезены в Сибирь российскими переселенцами второй половины XIX — начала XX вв. Так же, как и описанные первые варианты вышивок, пары коней выполнены в динамике. Однако выражено это по-другому, более искусно и реалистично. На изображении вздыбленные и чуть присевшие на задние ноги животные то ли охраняют кого-то, то ли служат кому-то. Их образы исполнены энергией и напором. Изображения коней расположены с двух сторон от композиционного центра — растения (дерева, куста, цветка). Иконография таких вышивок устойчивая, рисунок вписывается в треугольник с устремленной вверх вершиной. Имеются все основания считать эту композицию относительно поздней, сложившейся на основе когда-то заданного (возможно, геральдического) образца. Хронологически более ранние образцы таких орнаментаций выполнялись в технике белой перевити, более поздние — были связаны крючком. В Европейской России, по материалам Г. С. Масловой, подобные рисунки в виде коней по сторонам дерева выходят за пределы северо-западного ареала [Маслова 1978, 184].

В реалистические или близкие к ним по манере исполнения вышивки могли включаться композиции, типо-



Фото 2. Композиция коней с всадниками, белая перевить, д. Легостаево Искитимского р-на Новосибирской обл., вторая половина XIX в. ПМА, 1989 г.

логически относящиеся к гораздо более отдаленным временам. Осознание неслучайности всех элементов композиционного строения заставляет особенно пристально и под разными углами зрения анализировать многоярусную вышивку «стенового полотенца» старообрядцев из предгорий Алтая¹. Дать однозначную оценку данной композиции сложно в силу ее уникальности. По содержанию рисунок, видимо, соотносим с мифологической схемой строения славянской картины мира: верхние женские фигуры божеств, головы которых увенчаны коронами, изображены в молящейся позе. Принадлежность к Небесному царству подчеркивает солнечная символика в руках божеств. Между божествами — небесные птицы с высоко поднятыми хвостами, напоминающие павлинов (пав?).

Далее идет орнаментальный ряд с ритмичным чередованием узоров, в которых можно разглядеть начальные буквы имени Иисуса Христа из греческого алфавита — Ι (иот) и Χ (хи) [Нательный крест 2003, 22]. Очевидно, старообрядцы стремились вышить на полотенце монограммный доконстантиновский крест с характерным перекрестным совмещением этих букв, в результате чего по-

¹ Старообрядческое полотенце, выполненное в технике креста, г. Зыряновск Восточно-Казахстанской обл. Республики Казахстан, конец XIX — начало XX вв. (ПМА, 1989 г.).



Фото 3. Резные наличники, д. Лебедево Тогучинского р-на Новосибирской обл., вторая половина XIX в. ПМА, 1988 г.

лучалась фигура креста, вертикально пересеченного чертою. В данном случае можно видеть многосоставную композицию старообрядческого полотенца, органично соединяющую христианские и дохристианские символы.

Ниже этого ряда вышиты три птицы с высоко поднятыми крыльями, а под ними цветочная лоза. В языческие времена верили, что птица, сидящая на дереве, — это душа, направляющаяся на небо [Левкиевская 2007, 174]. Фигурки птиц заключены между двумя волнообразными линиями, которые, возможно, олицетворяют водную преграду (реку), отделявшую, согласно славянской мифологии, загробный мир от мира живых.

Для нашего исследования интересны изображения верховых всадников на конях, которые, к сожалению, сохранились плохо (некоторые детали повреждены). Кони стоят в одной и той же динамической позе, подняв переднюю ногу, а наездники грациозно сидят в профиль на их спинах. В этот сюжет включены цепи из треугольников (стрелы? молнии?) над головами наездников, а между ними внизу какие-то мелкие

животные (птицы?). Завершает картину мироустройства орнаментальный ряд из восьмилепестковых розеток, вписанный в правильные восьмиугольники, а также ряд ромбов. Вышивка выполнена, видимо, в конце XIX — начале XX в., что проявляется в типологии изображенного и манере рисунка: присутствуют как архаичные образы божеств и птиц, так и более поздние реалистические изображения всадников и коней, которых мастерица поместила в «земном» мире.

В русском фольклоре конь, обладающий многими магическими и героическими качествами, всегда верный помощник своего властелина — наездника. Конь, находящийся на границе миров, является символом соединения жизни и смерти, а также способствует перевоплощению героя. Мотив перерождения с помощью животного встречается в сказках «Сивка-бурка», «Конек-горбунок», в сибирских вариантах сказок кони участвуют в разного рода волхованиях («Сказка про Ивашку худого поваришку», «Сивко, бурко, вещий коурко»), когда герой, пролезая через ухо коня, преображал свой внешний облик, становился удачливым, обретал счастье [Русские сказки 1993, 204, 217].

В среде украинских переселенцев изображения коней встречаются в вышивках с христианской тематикой, выполненных в реалистической манере, например в композиции, посвященной св. Георгию Победоносцу. На полотнце из Карасукского района изображен именно этот святой, о чем свидетельствует подпись («Григорий Победоносиц») и соответствующая иконография изображения (фото 1 на обложке). Над головой святого вышит храм, а под копытами вздыбленного коня — повергнутый змий, напоминающий хвостатую химеру. Вместе с тем, отсутствие абстракции, условности свидетельствует о том, что эти анималистические изображения уже утратили свои сакральные функции, освободились от культового содержания.

Если перейти от женских рукоделий к деревянной резьбе, то для изучаемого региона можно отметить наличники с зооморфными узорами, выполненными в технике пропильной или сквоз-

ной резьбы. В Приобье домовая резьба этого вида включает пару коней в динамичной позе («на бегу»), расположенных с двух сторон от окна. В Тогучинском р-не Новосибирской обл. (бывшей Тарьминской волости Томского у.) кони изображались условно, четкой линейной графикой, как бы с гордо повернутой назад головой. Встречается в этом районе и пропиленная резьба с более реалистичными образами коней, по внешнему абрису близкими к одноименным детским игрушкам (фото 3), которые имели вид либо небольших деревянных лошадок для езды верхом, либо запряженных в повозки.

Изображения других домашних животных более редки и районы их распространения никак не соотносятся с районами, где бытуют произведения декоративно-прикладного творчества, содержащие образы коней. В образцах женского рукоделия XIX — начала XX вв. собаки изображены как спутники людей, животных, а также в качестве сюжетообразующих персонажей. Например, в вышивке «Молодец коня поил, к красной девке приводил» верный пес сопровождает своего хозяина при свидании с возлюбленной (фото 4). Рассматриваемые примеры вышивок типологически достаточно поздние, выполнены крестом или связаны крючком. В некоторых композициях, видимо, имела место замена более ранних изображений, скорее всего «конских», по обеим сторонам вазона. Тем более что сам вазон с обращенным вверх растением-трилистником удивительно точно копирует подобные узоры с конями. В 1910—1930-х гг. на вышивку крестом оказывали влияние образцы «кантовых узоров», городская

мода, в результате чего распространились орнаментальные ряды собачек (фото 2 на обложке).

Отдельные вышивки с изображениями коровы известны в разных местах исследуемой территории Приобья, Салаирского края. Объединяющим их признаком является натуралистичность изображений, возможно, также заимствованных из «кантовых узоров». Что касается других персонажей домашних животных, то в Сибири они практически не встречаются.

Дикие и экзотические животные

При анализе образов львов или барсов (в графике порой трудноразличимых) важно отметить тот факт, что в этнографической литературе известны некоторые трехчастные композиции «с конями», у которых вместо ног имеются конечности, напоминающие лапы и S-изогнутые хвосты [Маслова 1978, 78, 81, 90, 91; Разина 1970, 139]. Таким образом, интересен факт не только полиморфности, но взаимозаменяемости этих образов — коней и львов. Мотив льва зафиксирован этнографами в вышивках северных, центральных и южнорусских губерний [Маслова 1978, 86, 184]. Подобные вышивки в технике цветной перевити сохранились в российских музеях в единичных экземплярах и по времени изготовления нередко



Фото 4. Украинское полотенце, пос. Красук Новосибирской обл., начало XX в. ПМА, 2003 г.

относятся к концу XVIII в. [Разина 1970, 118—119]. Источники появления этих образов многообразны, прежде всего привозимые в Древнюю Русь византийские, итальянские ткани, феодальная геральдика, каменная резьба Владимиро-Суздальских храмов [Рыбаков 1956, 27; Даркевич 1976, 205; Даркевич 1975, 190—191; Культура Византии 1989, илл. цв.; Лелеков 1975, 61]. Изображения львов хорошо известны в домовой резьбе и росписи голбцев, рундуков у русских Севера и Поволжья [Белов 1982, 272, 279]. Зафиксированы они и в домовой резьбе старинных сибирских городов, где львы были представлены и как персонажи наивной живописи [Памятники Сибири 1974, рис. 247—248].

Типичное для входивших в культурную орбиту Новгорода образцов декоративного искусства профильное изображение льва с приподнятой лапой и S-изогнутым хвостом характерно и для сибирского региона. «Сибирский» лев выполнялся как в технике белой перьевиты, так и вывязывался крючком. Составлявшая центральную часть композиции фигура льва могла обрамляться сверху растительными узорами, а внизу обычно заканчивалась ячеистой сеточкой и кистями. Тело льва усыпано разрозненными квадратами. Мастерницы единообразно заканчивали хвост крининой или цветком, лапы, как правило, имели когти, а шея обрамлялась шерстью. В сибирских образах не заметно хищных черт — плавные мягкие контуры, добродушное выражение как бы улыбающейся морды с парой смещенных на бок глаз. Характерная для античной и византийской традиции трактовка льва как «героя, побеждавшего хищников в единоборствах», «рассерженного льва» совершенно не характерна для сложившейся русско-сибирской иконографии.

В Северной Барабе автором зафиксировано полотенце с композицией так называемых геральдических львов, изображенных в профиль уже гораздо реалистичнее. Сюжет выполнен красными и черными нитками в технике креста. На рисунке поднятыми когтистыми лапами львы как будто бы поддерживают охраняемую ими вазу с пышным букетом цветов. Важность и особую «царственность» образа подчер-

кивают короны-трезубцы. Низ обрамлен растительным орнаментом в виде трех крупных роз, а сверху и снизу от него бордюрами из дубовых листиков (фото 3 на обложке). Подобный мотив был известен в Верхнем Поволжье, в Подвинье, Вологодчине, откуда и мог быть занесен вместе с севернорусскими переселенцами [Маслова 1978, 86].

Изображение зайца встречается как составная часть сложной композиции, а также в качестве элемента орнаментальных рядов. Примером первого является сюжет полотенца из с. Гжатское Куйбышевского р-на Новосибирской обл. с вышитыми крестом узорами красного и черного цветов, которое датируется информаторами концом XIX — началом XX в. Центральными фигурами здесь являются девушки в сарафанах и с венками на головах. Они изображены в танцевальных позах с платочками в руках. Справа и слева композицию замыкают деревья, украшенные цветами, плодами, листьями, от которых исходят в разные стороны кресты. Внизу помещен вазон с растением, из которого девушки будто бы «произрастают»: ветви заканчиваются их фигурками. По всей видимости, здесь изображен момент празднования Троицы, праздника Сошествия Святого Духа и известный по местным материалам обряд кумления [Фурсова 2003, 13, 37, 43]. Вышитые между всеми участницами композиции четыре зайца представлены в статичной позе, т. е. присевшими на задние лапки. Судя по тому, какое место они занимают в вышивке, лесные зверушки играют подчиненную роль, показывая привязку действия к природе, березовой роще. Встречаются изображения зайчиков также в виде орнаментальных рядов в позе «идушего» с поднятой вверх лапкой (фото 5). Заметим, что иконография подобных изображений везде легко читается, выполнена ли вышивка крестом или «заячий» сюжет вывязан крючком.

В фольклорных произведениях зайцы занимают двойственное положение: с одной стороны, это безобидная, трусливая лесная зверушка, с другой — нежелательный пришелец в крестьянской избе, приносящий с собой несчастье по причине наличия демонических качеств [Булычев 1876, 2; Гура 1997, 177]. Ши-

роко были распространены запреты на употребление их в пищу, объяснением чего служило отсутствие раздвоенных копыт, о чем будто бы указано в Писании. В фольклоре Русского Севера заяц как мужской образ изображался послушным женихом или парнем, участвовавшим в хороводах, поцелуйных играх, свадебных обрядах [Там же, 178]. В русских игровых песнях о попавшем в ловушку зайце улавливаются известные эротические мотивы, связанные с браком, первой брачной ночью. Проведенный анализ дает основание говорить о том, что набор «заячьих» семантических элементов, возможно, был характерен для обрядовых свадебных полотенец.

Особняком стоит полотенце (поместному — «полотенец») из с. Мишиха Кытмановского р-на Алтайского края, изготовленное в конце XIX в. из белого холста (фото 4 на обложке). Концы вышиты грубыми льняными нитками розового (возможно, ранее красного) и серого (ранее черного?) цветов в технике двойного креста. Орнамент представляет собой ромбовидные геометрические фигуры в сочетании с растительными узорами (без аналогов). Ниже идет вышивка в технике цветной перевити с узором в виде одной антропоморфной мужской фигуры с тростью (судя по костюму — «служилого» человека, так как одет он в верхнюю присутственную одежду и сапоги с каблуками). Рядом с фигурой «господина» расположено дерево. Всё вместе это составляет композиционный центр вышивки. По сторонам от этих персонажей изображены четыре слона в профиль. Цветовое решение включает красный цвет (основной) и детали черного и голубого цветов, которыми оформлены ветки дерева. Возможно, вышитые концы перешиты с более старого полотенца, так как в них нити льна слегка желтоватого оттенка по сравнению с фоном основного полотна. Описанная композиция навеивает воспоминания о знаменитом путешественнике Афанасии Никитине и его безвестных сотоварищах, купцах, побывавших в «заморских странах», в Индии. Рассматривая истоки этого сюжета в алтайской вышивке, нельзя не принимать во внимание возможность подражания подобным рисункам, взятым когда-то



Фото 5. Белорусское полотенце, вышивка крестом и вязание крючком, д. Зверобойка Тогучинского р-на Новосибирской обл., начало XX в. ПМА, 2003 г.

из набивных тканей XVII—XVIII вв. (западноевропейских и пр.), из которых изготавливали присутственную одежду элитные слои русского общества [Бирюкова 1973, 40—41]. Укажем также на достаточно близкие синкретичные образы коней-слонов у финноязычных народов северо-запада России [Косменко 1984, 119], у которых, видимо, бытовали представления об уподоблении и отождествлении явлений, изоморфности образов животных, что свойственно архаическому сознанию с его восприятием целостности мира [Арсеньев 1990, 144].

Среди просмотренных анималистических вышивок в городских музейных коллекциях встречаются изображения, иллюстрирующие известные сюжеты из произведений русской литературы. В качестве примера можно привести рисунок по мотивам басни И. А. Крылова «Ворона и лисица», название которой вышито текстом «лисица и ворона» (см. фото 6). В данном случае обращает на себя внимание условно-символическое изображение дерева (возможно, каштана, судя по очертаниям листьев) и ре-



алистические образы лисы и вороны. Ворона, слегка наклонившись вниз, держит в клюве кусок сыра, а лиса, присевшая на задние лапы, с воодушевлением смотрит вверх. Между ними изображена человеческая фигура, которая не вписана в сюжет басни — мужчина, несущий в руке какой-то предмет, например рюмку. Заканчивается вышитая крестом композиция надписью внизу — «Пташки поверили», — которая раскрывает смысл изображенного. Далее следует меандрический орнамент, выполненный в технике белой перевити. Возможно, полотенце готовилось в городской среде 1910—1920-х гг. в качестве подарочного, в память о каком-либо событии или в назидание.

Выводы

Распространенность типологически ранних зооморфных мотивов в русском народном творчестве связана, видимо, с длительным сохранением элементов охотничьего промысла, сопровождавшимся, как известно, анимализмом (почитанием животных). Обожествление животных являлось одной из основных религиозных систем, в основе которой, помимо прочего, лежали представления о единстве общества и природы. Возможно, зафиксированные в женских рукоделиях восточнославянских переселенков Сибири, и в ряде других традиционно-бытовых предметах зооморфные образы были привязаны к определенным обрядовым действиям, которые в древности совершались

Фото 6. Концы полотенца, вышивка крестом и в технике белой перевити, Красноярский краевой краеведческий музей им. В. И. Сурикова

у святилищ с верой в то, что качества животных (сила, ловкость, красота, сексуальная активность) передадутся людям. На данном этапе изученности проблемы представляется весьма сложным решение вопроса о соотношенности функций орнаментированных полотенцев (свадебных, погребальных, обыденных и пр.), их ритуальной значимости с зооморфными персонажами. Очевидно, что, приходя в новую семью, принося в дом своего мужа вышитые и вытканые полотенца, новобрачная совершала переход «из одной родовой в другую», соединяла «покровителей» двух семей и закреплялась таким образом сама. Можно также предположить, что в обряде погребения повязанное на кресте или на расположенном рядом дереве полотенце также когда-то могло служить своеобразной меткой родовой принадлежности умершего. По всей видимости, функции подобных полотенцев были гораздо шире, чем это обычно подчеркивается в этнографической литературе, и выходили за рамки связей с загробным миром и идеи плодородия.

Сибирские материалы демонстрируют, что изображения животных встречаются как в сложных композициях, вместе с антропоморфными, орнитоморфными, растительными рисунками, так и в виде орнаментальных рядов, как правило, второстепенных по значимости образов (например, зайцев, собачек). Если конь запечатлен во многих произведениях народного изобразительного искусства и устного народного творчества, то, например, слоны встретились единожды, что свидетельствует об окказиональности данного образа в русской духовной культуре. В Сибири, как и в Северо-Восточной Руси, долгое время удерживались тотемистические по своему характеру верования, связанные с культом хозяина тайги — медведем, —

которому отводилась главенствующая роль среди лесных зверей; особенно строго регламентировалась охота и пищевые запреты [Болонев, Фурсова 2000; Гура 1997, 159]. Однако в изобразительном искусстве его образ нами не отмечен — ни в женских рукоделиях, ни в резьбе по дереву. Возможно, прояснить данный вопрос помогут интерпретации известных по сибирским материалам слитых воедино зоо-, орнито-, антропоморфных изображений на тканых рукоделиях, которые весьма условны и многоплановы и поэтому нуждаются в отдельном рассмотрении.

Собранные материалы, охватывающие территорию Приобья, Присалаирья, Алтая, отчасти Барабы позволяют констатировать, что вышивки домашних и некоторых диких животных (кони, зайцы, собаки) встречаются здесь достаточно регулярно, а экзотические (слоны, львы) — эпизодично. В целом это не соответствует той точке зрения на сибирское декоративное искусство, что оно не содержит сложных сюжетных композиций [Болдырев-Казарин 1924, 8—9; Бломквист 1930, 419], как уже отмечалось некоторыми исследователями [Русакова 1983, 119]. Важно подчеркнуть, что в лесостепной Барабе в качестве преобладающих обнаружено бытование птичьих образов (в вышивке, домовой резьбе), в лесистом Среднем Приобье, Присалаирье встретилось большинство рассмотренных нами изображений животных. Бытование полотенец конца XIX — первой трети XX в. с орнаментальными композициями, содержащими зооморфные мотивы, свидетельствует о перенесении севернорусских традиций на сибирскую почву, где носители не только сохраняли и перешивали с полотенца на полотенце стародавние образцы, но и развивали их в направлении реалистичности рисунка. Собранные материалы показывают, что истоки анималистических образов различны, к каждому конкретному случаю необходимо подходить индивидуально, принимая во внимание вероятные ранние формы, их трансформации, межэтнические взаимодействия, влияние городской культуры, фабричного производства.

Литература

- Арсеньев 1990 — *Арсеньев В. Р.* Звери=Боги=Люди. М., 1990.
- Белов 1982 — *Белов В.* Лад. Очерки о народной эстетике. М., 1982.
- Бибииков 1953 — *Бибииков С. Н.* Раннетрипольское поселение Лука-Врублевская на Днестре. К истории ранних земледельческо-скотоводческих племен на юго-востоке Европы. М.; Л., 1953.
- Бирюкова 1973 — *Бирюкова Н. Ю.* Западноевропейские набивные ткани XVI—XVIII века. М., 1973.
- Бломквист 1930 — *Бломквист Е. Э.* Искусство бухтарминских старообрядцев // Бломквист Е. Э., Гринкова Н. П. Бухтарминские старообрядцы. Л., 1930. С. 397—432.
- Бодырев-Казарин 1924 — *Бодырев-Казарин Д. А.* Народное искусство в Сибири (Из очерков по истории русского искусства в Сибири) // Сибирская живая старина. Этнографический сборник. 1924. Вып. 2. С. 5—20.
- Болонев, Фурсова 2000 — *Болонев Ф. Ф., Фурсова Е. Ф.* Культ медведя в верованиях крестьян Сибири в прошлом и настоящем // Народы Сибири: история и культура: медведь в древних и современных культурах Сибири. Новосибирск, 2000. С. 84—89.
- Брагина 2003 — *Брагина Л. И.* Символы и знаки реальности в истории. М., 2003.
- Булычев 1876 — *Булычев Н. П.* Сборник примет, поверий, пословиц, поговорок и загадок, записанных в Ирбитском уезде д. чл. Н. П. Булычевым // Записки Уральского общества любителей естествознания. 1876. Т. 3. Вып. 2. С. 1—11.
- Бытовые сказки Сибири 1985 — *Русские народные бытовые сказки Сибири.* Новосибирск, 1985.
- Веселовский 1938 — *Веселовский А. Н.* Сравнительная мифология и ее метод // Веселовский А. Н. Собрание сочинений. М., 1938. Т. 16. С. 93—94.
- Винокурова 2006 — *Винокурова И. Ю.* Животные в традиционном мировоззрении вепсов (опыт реконструкции). Петрозаводск, 2006.
- Голубева 1966 — *Голубева Л. А.* Коньковые привески Верхнего Прикамья // Советская археология. 1966. № 3. С. 80—98.
- Голубкова 2009 — *Голубкова О. В.* Душа и природа. Этнокультурные традиции славян и финно-угров. Новосибирск, 2009.
- Городцов 1926 — *Городцов В. А.* Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. Труды Государственного исторического музея. 1926. Вып. 1. С. 7—36.
- Грибанова 1980 — *Грибанова Л. С.* Декоративно-прикладное искусство народов коми. М., 1980.



- Гроссе 1899 — Гроссе Э. Происхождение искусства / пер. с нем. А. Е. Грузинский. М., 1899.
- Гура 1997 — Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
- Даркевич 1975 — Даркевич В. П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X—XIII века. М., 1975.
- Даркевич 1976 — Даркевич В. П. Об одном рельефе Дмитриевского собора во Владимире // Средневековая Русь. М., 1976. С. 204—208.
- Денисова 2003 — Денисова И. М. Зооморфная модель мира и ее отголоски в русской народной культуре // Этнографическое обозрение. 2003. № 6. С. 19—40.
- Евсюков 1988 — Евсюков В. В. Мифы о вселенной. Новосибирск, 1988.
- Журавлев 1994 — Журавлев А. Ф. Домашний скот в магии и поверьях восточных славян. М., 1994.
- Нательный крест 2003 — Как выбрать нательный крест. М., 2003.
- Косменко 1984 — Косменко А. П. Народное изобразительное искусство вепсов. Л., 1984.
- Культура Византии 1989 — Культура Византии второй половины VII—XII в. М., 1989.
- Левкиевская 2007 — Левкиевская Е. Е. Мифы русского народа. М., 2007.
- Лелеков 1975 — Лелеков Л. А. Искусство Древней Руси в его связях с Востоком (К постановке вопроса) // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 55—80.
- Макаров 1987 — Макаров Н. А. Жертвенный комплекс конца XII — начала XIII в. на Каргополье // Краткие сообщения института археологии. 1987. Вып. 190. С. 73—79.
- Маслова 1951 — Маслова Г. С. Народный орнамент верхневолжских карел. М., 1951.
- Маслова 1978 — Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки. М., 1978.
- Народные знания 1991 — Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Свод этнографических понятий и терминов. М., 1991. Вып. 4.
- Нидерле 2000 — Нидерле Л. Славянские древности. М., 2000.
- Памятники Сибири 1974 — Памятники Сибири. Западная Сибирь и Красноярский край. М., 1974.
- Разина 1970 — Разина Т. М. Русское народное творчество. М., 1970.
- Русакова 1983 — Русакова Л. М. Орнамента полотно сибирских крестьянок (традиции и инновации) // Традиции и инновации в быту и культуре народов Сибири. Новосибирск, 1983. С. 104.
- Русские сказки 1993 — Русские сказки Сибири и Дальнего Востока. Волшебные. О животных. Новосибирск, 1993.
- Рыбаков 1953 — Рыбаков Б. А. Искусство древних славян // История русского искусства. М., 1953. Т. 1. С. 65—69.
- Рыбаков 1956 — Рыбаков Б. А. Культура Древней Руси. М., 1956.
- Седов 1957 — Седов В. В. К вопросу о жертвоприношениях в древнем Новгороде // КСИИМК. 1957. Вып. 68. С. 20—30.
- Седов 1982 — Седов В. В. Восточные славяне в VI—XIII вв. М., 1982.
- Соколова 1998 — Соколова З. П. Животные в религиях. СПб., 1998.
- Стасов 1894 — Стасов В. В. Коньки на крестьянских крышах // Собрание сочинений. СПб., 1894. Т. 2. С. 112—117.
- Токарев 1978 — Токарев С. А. История зарубежной этнографии. М., 1978.
- Толстой 1990 — Толстой Н. И. К реконструкции семантики и функции некоторых славянских изобразительных и словесных символов и мотивов // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990. С. 47—67.
- Фурсова 2003 — Фурсова Е. Ф. Календарные обычаи и обряды восточнославянских народов Новосибирской области как результат межэтнического взаимодействия (конец XIX — первая треть XX в.). Новосибирск, 2003. Ч. 2.
- Хайнц 2006 — Хайнц С. Символы кельтов. СПб., 2006.

Источники

Материалы Нефтеюганской археологической экспедиции просмотрены автором при посещении Музея сибирского казачества, г. Сургут, 2007 г.

Сокращения

ПМА — Полевые материалы автора.

Summary. The paper makes an attempt to locate the roots of animalistic images (horses, lions, hares, elephants, etc.) in the handicrafts of Siberian women of mid XIX–mid XX centuries, which have been collected during folklore expeditions and are preserved in museum funds as ethnographic materials. While iconographic and stylistic images are considered along with their role and semantic load, the following factors need to be taken into consideration: early forms, late transformations, inter-ethnic interactions, the influence of city culture.

Key words: zoomorphic images, ornaments of East Siberia.