КАРЕЛЬСКИЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОРИИ

А. П. КОСМЕНКО

ТРАДИЦИОННЫЙ ОРНАМЕНТ ФИННОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ РОССИИ

1331022

ПЕТРОЗАВОДСК
2002

УДК 903.08 (470.2)
ББК 63.5
К 71

Монография посвящена исследованию орнамента финноязычных народов Северо-Запада России – саамов Кольского полуострова, вепсов и карел. Автором на основе изучения большого числа источников (вышивка, резьба и роспись по дереву, меховая мозаика, узоры на кожаных изделиях и т. д.) разработана подробная типовая классификация орнаментированных вещей и собственно орнаментов, которая изложена на фоне сравнительного анализа с искусством других народов европейской России и Сибири. Автор выделяет две зоны художественных традиций: искусство саамов, стилистически тяготеющее к искусству народов Сибири, и более южную зону карел и вепсов, орнаменты которых обнаруживают большое сходство с искусством соседних земледельческих народов, особенно русских Европейского Севера.

НАУЧНЫЕ РЕДАКТОРЫ: **М. Г. КОСМЕНКО, Е. И. КЛЕМЕНТЬЕВ**

Работа написана и издана при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 01-01-520069/С).

ISBN 5-9274-0082-5

© Карельский научный центр РАН, 2002
© Институт языка, литературы и истории КарНЦ РАН, 2002

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 5

ГЛАВА I. ПРОБЛЕМЫ, ЗАДАЧИ И МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ ОРНАМЕНТА 6

Подходы к формальному исследованию орнамента 6
Содержательный анализ: основные подходы 8
Основные объекты исследования 14
Источники. Современное состояние материалов по традиционному искусству 14
Приемы фиксации «полевых» источников 15
Музейные материалы 15
«Народная классификация» орнаментальных материалов 15
Социальный механизм воспроизводства орнаментов 17
Задачи исследования 19
Аналитические процедуры исследования 19
Принципы классификации и систематизации материалов 20

ГЛАВА II. ТРАДИЦИОННЫЙ ОРНАМЕНТ САМОВ КОЛЬСКОГО ПОЛУОСТРОВА 23

История исследования 23
Краткая характеристика орнамента саамов 24
Декорирование меха 25
Роспись по коже 36
Аппликация 37
Шитье бисером 42
Узорное вязание. Плетение и тканье 49
Береста. Дерево 55
Резьба по кости 65
Типовой состав орнамента 78

ГЛАВА III. ТРАДИЦИОННЫЙ ОРНАМЕНТ ВЕПСОВ 82

История исследования 82
Краткая характеристика орнамента 83
Вышивка 84
Узорное ткачество 133
Резьба и роспись по дереву 135
Типовой состав орнамента 140

ГЛАВА IV. ТРАДИЦИОННЫЙ ОРНАМЕНТ КАРЕЛ 145

История исследования 145
Краткая характеристика орнамента 146
Вышивка 147
Узорное тканье 194
Полихромное вязание 201
Резьба по дереву 201

Росписи по дереву 206
Типовой состав орнамента 207

ГЛАВА V. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ КОМПОНЕНТЫ В ТРАДИЦИОННОМ ОРНАМЕНТЕ ФИННОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ РОССИИ 210

Литература 215

Сокращения 220

Посвящается моей маме
Дагмаре Ивановне Хокканен

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящей работе впервые в полном объеме рассматривается традиционный орнамент финноязычных народов российского Северо-Запада под историко-этнографическим углом зрения. Объектами исследования стали орнаментальные системы трех народов: саамов Кольского полуострова, вепсов и карел, родственных в этноязыковом отношении, но проживающих в разных хозяйственно-культурных и природно-климатических условиях. Привлечены декоративные материалы и других лингвистически родственных и неродственных народов – русских, ижоры, води, коми, а также народов Сибири. На основе систематического сравнения искусства этих народов сделана попытка выявить разновременные орнаментальные комплексы, которые не только сохранились в составе современного искусства саамов, карел, вепсов, но и отразили динамику исторической изменчивости исследуемых орнаментальных систем. Древние компоненты, по мере возможности, устанавливались путем сопоставления с археологическими материалами. В работе использовались как традиционные, так и новые приемы исследования.

Основным условием для результативного исследования является полнота источников по народному искусству. По одним видам искусства мы располагаем многочисленными материалами, по другим – они почти отсутствуют. Поэтому было необходимо тщательное исследование экспедиционных, полученных в ходе полевых работ автора, и музейных материалов. В монографии использованы материалы следующих музеев: Российского этнографического музея, Музея антропологии и этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, Архангельского областного краеведческого музея, Карельского государственного краеведческого музея, Музея изобразительных искусств Республики Карелия, музеев с. Ловозеро и г. Медвежьегорск, Вепсского национального музея (с. Шелтозеро), а также фондовые коллекции зарубежных музеев – Национального музея Финляндии (г. Хельсинки), Музея Северной Карелии (г. Йоенсуу), Эстонского этнографического музея (г. Тарту). По мере необходимости привлекались и литературные источники, обзор которых предваряет каждую главу.

Рисунки к работе выполнены Ю. Н. Ларионовой; фотографии – А. П. Косменко, В. П. Кузнецовой, Г. В. Рапацкой.

ГЛАВА I

ПРОБЛЕМЫ, ЗАДАЧИ И МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ ОРНАМЕНТА

Общеизвестно, что орнаментальное искусство – это устойчивый, порой консервативный компонент традиционно-бытовой культуры. Вместе с тем, это не закостеневшее, а изменчивое явление. Трансформируясь во времени, орнамент вплоть до современности сохраняет многие элементы, нередко их комплексы, которые в разные периоды истории вошли в его состав. В этом его ценность как исторического источника. Поэтому материалы по орнаменту современных и первобытных народов давно используются как источник исторической информации в культурологических и этнологических исследованиях. Начало изучению орнаментального искусства в России было положено В. В. Стасовым, издавшим в 1872 г. книгу-альбом о народной вышивке. С тех пор вышло в свет множество изданий, посвященных различным видам искусства большинства российских народов. Следует признать, что несмотря на обилие публикаций, методические приемы анализа традиционного орнаментального искусства пока еще разработаны довольно слабо. Период с конца XIX в. и до современности характеризуется как время накопления материалов и начало научного осмысления данных по орнаментальному творчеству различных народов России.

Любая логико-познавательная процедура должна четко разграничивать два основных исследовательских аспекта: формальный и содержательный (Типология.., 1984, с. 4–5). В действительности же резкой границы между ними нет, и многие конкретные формальные процедуры, особенно касающиеся выбора и классификации объектов исследования и их деталей, на практике более или менее сильно обусловлены представлениями исследователей о содержании, иначе, семантике этих явлений. Далее мы рассмотрим эти представления. Основой для изучения семантики орнаментального искусства все же являются данные о пространственно-временных изменениях орнамента. Сама динамика исторических изменений в орнаменте не зависит от представлений современных исследователей о его содержании, но нуждается в детальной реконструкции. Настоящая работа посвящена именно формальному анализу, конечная цель которого – выделение исторических типов (комплексов) узоров в орнаментальном искусстве саамов, карел и вепсов XIX – начала XX в.

Анализируя конкретные исследования более чем за 100-летний период, можно утверждать, что шел постоянный процесс поиска научных подходов, на основе которых исследователи стремились, с одной стороны, изучить структуру орнамента, мотивы, их происхождение, а с другой – выявить семантику разных элементов народного искусства. Поэтому можно говорить о постепенном формировании в этой области двух основных исследовательских направлений, в рамках которых разрабатывалось множество частных методических подходов, исходивших из целей и задач конкретных исследований. Взаимосвязь и соотношение этих направлений достаточно сложны, и их, вероятнее всего, в целом можно описать с помощью терминов и приемов, раскрывающих диалектику развития мысли в данной области научных исследований. Однако это не наша задача. Мы охарактеризуем те подходы, которые приближены к задачам формального этнографического или, шире, исторического изучения традиционного орнамента. Последнее обстоятельство заставляет гораздо подробнее, чем обычно, коснуться проблем изучения древних орнаментов.

ПОДХОДЫ К ФОРМАЛЬНОМУ ИССЛЕДОВАНИЮ ОРНАМЕНТА

Уже во второй половине XIX – начале XX в. стали формироваться отдельные приемы исторического изучения традиционного орнамента по его формальным признакам, получившие развитие в более поздних, в том числе современных работах.

Один из наиболее ранних исследовательских приемов связан с изучением орнамента по народным названиям. Работ, где ученые пытались классифицировать орнаментальные мотивы по данному признаку, много. Подробная критическая оценка этого подхода с привлечением материалов зарубежных изданий дана С. В. Ивановым (1958). Поэтому здесь нет

необходимости перечислять данные работы. Несмотря на прозвучавшую критику, интерес исследователей к орнаментальной терминологии не ослабевал (Белицер, 1958, с. 339–342; Тр. VII МКАЭН, 1970, с. 351–379; Виноградов, 1976, с. 13–18; Климова, 1976, с. 91–95 и др.). Есть публикации и по карельским вышивкам, где мотивы сгруппированы по признаку народных названий (Schwindt, 1895, 1903, 1982; Жуковская, 1972, с. 180–198).

В основе этого подхода находится представление о том, что у разных народов народные термины должны соответствовать формам мотивов. Поэтому исследователи стали группировать по названиям и мотивы, пытаясь найти скрытую связь между ними.

Однако в такой классификации вскоре выявились существенные изъяны. Оказалось, что местные названия мотивов сильно варьируют. Выяснилось, что одни и те же узоры не только у разных народов, но и в пределах одного этноса, даже местности имели, как правило, разные названия. Такие примеры можно найти и в карельских материалах. Аналогичная ситуация наблюдается в терминологии орнамента многих народов: сибирских, коми, русских и т. д. (Иванов, 1963, с. 28–29; Климова, 1976, с. 92–93 и др.).

Кроме того, обнаружилось, что во многих случаях названия и формы мотивов вообще не соответствуют друг другу (Бобринский, 1902, с. 67; Иванов, 1963, с. 27–28 и др.). Исследователи справедливо связали данный факт с тем, что народные термины в большинстве своем представляли собой вторичные, или поздние осмысления древних, в том числе символических узоров. В них отразились уже современные, преимущественно зрительные ассоциации с предметами и явлениями окружающего мира. Такие несоответствия, видимо, объясняются тем, что передача орнаментальных традиций происходила больше по пути зрительного, а не словесно-смыслового восприятия узоров.

Завершая краткий обзор упомянутого подхода, отметим: несмотря на постоянный интерес исследователей к народной терминологии узоров, к ее интерпретации населением все же следует относиться с осторожностью, возможно, за исключением отдельных случаев (Иванов, 1958, с. 13–18; 1963, с. 26–29 и др.).

Во второй половине XIX – начале XX в. заметное распространение получил еще один прием исторического анализа орнаментов, в частности, геометрических. Это так называемая технологическая, или плектогенная концепция. Согласно ей, многие геометрические узоры, особенно несложных форм, развились из различных видов древнего плетения, а также тканья и шитья (Гроссе, 1899, с. 122–123; Мерварт, 1929, с. 314–323; Плеханов, 1948, с. 142–144, 151–152; Иванов, 1963, с. 16–17, 19). Позднее эта концепция подтвердилась на архаичных орнаментальных материалах народов Сибири (Иванов, 1963, с. 246–247 и др.). Согласуется она и с отдельными разновидностями саамских орнаментов, подражающих, в частности, «корзиночному» плетению, и некоторых других. Но эта гипотеза, судя по литературе, не нашла широкой поддержки у исследователей, особенно сторонников эволюционного подхода, полагавших, что даже простейшие геометрические узоры имели отнюдь не технические истоки (Тр. VII МКАЭН, 1970, с. 354–355).

Параллельно с упомянутыми подходами, начиная с работы В. В. Стасова (1872), исследователей стал интересовать также «этнический» аспект изучения традиционного искусства, в том числе орнамента. Было обращено внимание на то, что эти материалы могут быть полноценными источниками для реконструкции исторического прошлого того или иного народа, включая древнейшие этапы. Это побудило исследователей обратиться к различным конкретным этносам, что положило начало этноисторическому подходу к исследованию орнаментальных материалов. Если в конце XIX – начале XX в. на эту тему вышли в свет разрозненные издания (Боголюбов, 1908; Петри, 1918 и др.), то во второй половине XX столетия данное направление уже стало доминирующим (Крюкова, 1951, 1968, 1973; Маслова, 1951, 1978; Жданко, 1958; Грибова, 1980 и др.). Основную задачу сторонники этого подхода видели в том, чтобы путем сравнительного анализа орнамента отдельных народов решать вопросы историко-культурных и этногенетических взаимосвязей. Одной из конечных целей в этноисторических исследованиях считалось выявление этнической специфики орнаментального искусства (Маслова, 1978, с. 11). Критику данного подхода мы изложим ниже. Здесь лишь заметим, что простые сопоставления отдельных формальных элементов орнамента (мотивов, техник и др.), тем более если в моноэтнических исследованиях сопоставления с искусством других народов носят несистематический характер, не могут служить надежным основанием для решения вопросов о его специфике, историко-культурных и иных связях, влияниях и т. д.

Самостоятельной ветвью этноисторического подхода, основанного на анализе материалов по формальным признакам, стали в пред- и послевоенные годы региональные исследования, для чего были использованы, в частности, материалы по искусству и орнаменту сибирских народов. Эти научные изыскания связаны преимущественно с именем С. В. Иванова. Он положил начало переходу от эмпирико-описательных приемов к научным, классификационным методам изучения орнаментального искусства. Им же впервые в науке был разработан новый метод анализа орнамента, именуемый симметрическим.

Занимаясь с 1930-х гг. изучением искусства сибирских народов в историческом плане (1935, 1937, 1952, 1954, 1958 и др.), исследователь пришел к выводу: среди различных признаков орнамента такие его элементы, как цвет, народные названия, а также семантика, являлись наиболее изменчивыми территориально-временными признаками. Поэтому в своей обобщающей монографии по орнаменту сибирских народов он исключил их из рассмотрения (Иванов, 1963, с. 33). Наибольшей устойчивостью, как отмечал автор, обладали такие элементы орнамента, как техника, состав и особенности мотивов, а также композиции, которые «в ясной и осязаемой форме отражают исторические судьбы населения» (там же). Поскольку орнамент, по его мнению, представляет собой прежде всего «искусство ритма», то и первостепенное внимание при исторических исследованиях необходимо уделять симметрическому анализу мотивов в композициях (Иванов, 1963, с. 6, 36–42). Следовательно, все композиционное многообразие орнаментов в

сущности сводится к нескольким категориям или видам симметрии (бордюру, сетке и розетке), имеющим внутри каждой категории свои композиционные вариации. Более того, все разновидности симметрий в орнаментах можно отразить в буквенных и цифровых символах. Исследователь считает, что в процессе исторического развития народы или их группы вырабатывали свои виды симметрических строений орнаментов, неизвестные или малоизвестные другим народам, что позволило использовать данный аналитический прием для освещения культурных и генетических взаимовлияний на разных этапах истории. Позже симметрический метод анализа орнаментальных материалов применяли и другие исследователи (Климова, 1973, 1978, 1984; Рындина, Леонов, 1992).

Отметим, что в 1970-х гг. аналогичный подход к исследованию традиционного и древнего орнамента стал разрабатываться и в зарубежной науке (Rice, 1991, p. 260–263). В частности, на материалах отдельных племен американских индейцев было выявлено, что в их орнаментальном искусстве распространены свои симметрические системы, передававшиеся из поколения в поколение. Поэтому симметрический анализ композиций, как составная часть других методических приемов, в зарубежной науке также считается весьма продуктивным, особенно при исследовании взаимодействий различных контактирующих обществ. Справедливо, на наш взгляд, отмечена и крайняя формализованность данного приема анализа орнаментальных материалов (ibid., p. 263).

Упомянем еще одно направление формального анализа народного искусства. Это стилистический анализ декоративных материалов, который используется обычно в искусствознании, однако редко применяется в историко-культурных исследованиях, в том числе этнографических. В строго научный аналитический метод данный прием анализа орнаментальных материалов все же не оформился. Очевидно, это объясняется и тем, что стиль представляет собой очень сложное и емкое понятие, а применительно к народному орнаменту его научные критерии четко не определены. Во многих работах исследователи обычно либо избегают давать ему точные дефиниции, либо формулируют их в виде расплывчатых определений, например: «язык искусства» (Федоров-Давыдов, 1976, с. 17), «форма выражения художественных идей» (Ремпель, 1978, с. 195) и т. д. Поэтому, хотя в исследованиях, в том числе и этнографических, авторы постоянно прибегают к различным видам стилистического анализа, но они часто ведутся на уровне интуитивных описаний, например: «мотивы грубо выполнены», «изящно выполнены» и т. д. (Шер, 1977, с. 130). Между тем опыт показывает исключительную эффективность данной аналитической категории при изучении разных аспектов истории орнамента, особенно при сравнении узоров в пространстве и во времени.

Эти частные наблюдения подтверждаются и другими исследованиями, где дана оценка этой категории. Американская исследовательница П. Райс отмечала, что те или иные орнаментальные стили обладали ограниченными пространственно-временными границами и в прошлом были характерны для культуры определенных обществ. Поэтому выявление и анализ конкретных стилей должны стать, по ее мнению, основой для историко-культурных выводов (Rice, 1991, p. 244). В зарубежной социальной антропологии разрабатываются и другие приемы стилистического анализа орнамента, в частности, мотивов, композиций, в том числе орнаментальных структур (дизайна) на изделиях. Начинают обращать внимание и на технологические стили в декоре (Rice, 1991, p. 244–272).

В этой связи любопытно отметить, что в зарубежных исследованиях поиски аналитических процедур в этой области ведутся практически в тех же направлениях, что и в отечественной науке. Сошлемся на монографию П. Райс, где кратко изложены современные подходы к формальному исследованию традиционного и древнего орнамента, в частности, в американской социальной антропологии и археологии. Изучение этой сферы культуры там ведется в трех направлениях, более или менее четко оформившихся как методические школы. Первое направление основное внимание уделяет анализу элементов и мотивов орнамента. Второе направление связано с разработкой упоминавшегося выше симметрического подхода к декоративным материалам. Третья методическая школа базируется на структурном анализе традиционного и древнего искусства (Rice, 1987, p. 252–268). Как видно, зарубежные исследователи категорию стиля связывают с разными иерархическими уровнями орнаментации. В таком понимании он близок к понятию «тип орнамента», разработанному в отечественной этнографической науке (о дефиниции типа орнамента см.: Иванов, 1963, с. 42).

СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ: ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ

Другое исследовательское направление, которое, как и предыдущее, включало разные подходы, было ориентировано на выяснение смыслового значения традиционного искусства. Его сторонники строили свои концепции по гипотезно-дедуктивной схеме. Их фундаментальный постулат состоял в том, что все древние узоры изначально семантичны, и прежде, чем превратиться в современные декоративные орнаменты, они проходили сходные стадии исторического развития. Так, еще в конце XIX – начале XX в. сторонники эволюционного подхода в этнографии стали разрабатывать религиозно-магическую концепцию, согласно которой генетические истоки современных орнаментов следует искать в универсальном и древнейшем для всех первобытных народов культе животных (Попов, 1880; Бобринский, 1902, с. 66–75; Штернберг, 1931, с. 345–355; 1936, с. 242, 422–424, 432 и др.). Убеждение, что «у громадного большинства народов орнамент по происхождению зоогенный», привело эволюционистов в конечном счете к тому, что даже в простейших геометрических узорах (полосках, кругах и т. д.) они видели результат последовательного упрощения образов почитавшихся в древности животных (Штернберг, 1936, с. 422–424). Ибо «совершенно невероятно, чтобы человек сразу стал рисовать конвенциональные (абстрактные. – *А. К.*) изображения» (там же, с. 424).

Эта гипотеза не была безоговорочно поддержана. На разных, в том числе карельских, материалах исследователи показали, что многие геометрические узоры действительно представляли собой различные стадии стилизации древних изобразительных архетипов – зооморфных символов и их частей, а также растений и антропоморфных фигур (Кагаров, 1930; Маслова, 1951; Иванов, 1954, с. 77 и след.; 1963, с. 8–15 и др.). Однако далеко не все, особенно простейшие, геометрические мотивы следует рассматривать как результат последовательной схематизации древних изобразительных символов и их деталей, как отмечали, например, сторонники технической концепции происхождения геометрических орнаментов. Более того, исследователи все чаще приходили к выводу, что уже на древнейших этапах истории изобразительное и чисто геометрическое направления в искусстве сосуществовали, развивались параллельно, переплетались и дополняли друг друга. Наши наблюдения позволяют предположить, что изобразительная образность, похоже, больше тяготела к оформлению ритуально-культовых предметов и объектов, тогда как геометрическая орнаментация – к изделиям повседневного обихода.

В завершение краткой характеристики эволюционной концепции отметим, что большинство исследователей не обращало внимания на возможную символическую функцию материалов и техники декора. Их обычно рассматривали как чисто эстетические или утилитарные элементы, каковыми они и стали в практике декорирования большинства развитых народов в XIX–XX вв. Однако Л. Я. Штернберг на материалах различных архаических обществ показал, что религиозная идеология, связанная, в частности, с культом животных, оказывала порой прямое влияние на этот, казалось бы, чисто «производственный» признак орнаментации. Согласно его данным, одежда и предметы быта, декорированные волосом, кусками шкур и кож от культовых животных, считались в архаических обществах могущественными оберегами их владельцев (Штернберг, 1931, с. 103–121).

Об изначальной магической природе искусства в теоретическом плане писали и другие исследователи. Так, В. Фриче (1929, с. 23–25) последовательно отстаивал мысль, согласно которой изобразительное искусство, включая орнамент, на всех этапах общественного развития было по своему назначению утилитарно-магическим. Причем, если в хозяйственной деятельности древних охотничьих обществ, в частности, орнаменты являлись своего рода магически-заклинательными формулами, то в более поздних земледельческих обществах они, оставаясь магическими, частично изменили свою функцию. Искусство и орнамент, как отмечал исследователь, стали «магическими актами», целью которых было уже умилостивить богов – «хозяев» природы. Даже на самых поздних этапах исторического развития элемент магии сохранялся в искусстве. Но он был направлен «не на природу и богов, а на психику человека, с целью воспитать полезного члена общества» (Фриче, 1929, с. 35–36).

Концепция, согласно которой древние искусство и орнамент были связаны с магией производственной деятельности, получила дальнейшее развитие в трудах Н. Я. Марра. Охарактеризовав свою теорию как «труд-магическую», исследователь считал, что в древности искусство являлось в сущности магической разновидностью речи, но речи «ручной», или кинетической. Будучи первоначально «графическим символом речи», в дальнейшем «графика быстро изжила себя.., обратившись в простую орнаментацию» (Марр, 1933, с. 382–383). Марровская «труд-магическая» концепция происхождения орнаментального искусства оказала сильное влияние на культурно-исторические исследования. В частности, на материалах традиционного костюма и его орнаментации ее последовательно отстаивала этнограф Н. Г. Гринкова, хотя позже от нее отказалась (1935, с. 60–89).

Были у Н. Я. Марра последователи и среди археологов, которые под влиянием его концепции стали рассматривать древние орнаменты независимо от функционального назначения, как пиктографические знаки. Так, М. Е. Фосс полагала, что орнаментика на древней посуде была не чем иным, как племенными знаками. Эту гипотезу она представила в монографии по древнейшей истории Севера европейской части СССР, специальная глава которой была посвящена значению орнаментики родового общества для освещения вопросов этногенеза (Фосс, 1952, с. 64–77). Но более поздние исследования показали, что автор просто постулировала пространственно-временную однородность керамических орнаментов в рамках древних культур и произвольно соотнесла их с племенными границами (Косменко М. Г., 1993, с. 19–21). Другие противники соотнесения древних керамических орнаментов с границами этносов вообще иронично отзывались об известном тезисе – «один народ, один горшок» (Клейн, 1991, с. 147).

Если М. Е. Фосс считала, что древние орнаменты были символическими знаками племен, то другие сторонники марровской пиктографической концепции пошли по пути дальнейшей ее конкретизации. Исходным тезисом стало замечание Н. Я. Марра о том, что одним из проявлений древнего письма были тамги – знаки, «указывающие не только на принадлежность данному коллективу, но и посвященность его (индивидуума, коллектива. – *А. К.*) первоначальному тотему» (Марр, 1933, с. 383).

Согласно этому тезису, некоторые исследователи стали видеть в современных узорах наследие древних тотемно-родовых и более поздних семейных и индивидуальных тамговых знаков («знамен», «пасов», «клейм»). Данная гипотеза стала разрабатываться археологами, в частности, В. Н. Чернецовым (1947, 1948, 1951 и др.), который использовал угорские этнографические и средневековые письменные свидетельства. Позже она была поддержана этнографом Л. С. Грибовой (1980), изучавшей искусство коми. Но если В. Н. Чернецов считал, что угорские геометрические узоры на современной одежде и бытовых изделиях представляли собой упрощение, стилизацию изобразительных родовых «знамен», «пасов», то Л. С. Грибова видела в поздних геометрических узорах результат усложнения, симметризации простых по форме геометрических родовых, позже семейно-индивидуальных знаков (Чернецов, 1947, с. 163–170; 1948, с. 139–152; Грибова, 1980, с. 146–172).

Под влиянием идей Н. Я. Марра получила распространение и гипотеза, согласно которой орнаменты в своих истоках связаны с древними космогоническими представлениями и являются солярно-лунарными знаками. Эта концепция имела много сторонников. Назовем лишь Н. Н. Волкова (1939, с. 50), усматривавшего былую космогоническую символику в геометрических узорах кольских саамов.

Реальность, несомненно, была гораздо сложнее и не совпадала с желанием видеть в основе орнаментов тех или иных народов какой-нибудь единственный идеологический источник. Материалы показывают, что в орнаментальном искусстве были группы узоров разного происхождения, восходящие к разным мировоззренческим традициям. Есть в нем мотивы, имевшие некогда отношение к магическим, мифологическим, в том числе анимистическим и космогоническим представлениям. Есть идеографические рисунки (например, тамговые знаки), которые существовали параллельно с орнаментом. У саамов, например, они назывались «знаками на дереве», что косвенно указывает на их узкую практическую функцию (Solberg, 1909, p. 83–85). Видеть в них единственный древний источник, в частности, саамского орнамента нет никакого резона. Наконец, есть в орнаментальном искусстве узоры, имевшие чисто эстетическое значение. Конечно, можно возразить, что мы имеем дело с поздними материалами, и многозначность содержания орнамента, тем более эстетическая, – исторически позднее явление.

Интересные наблюдения были сделаны исследователями в самых архаических обществах, находившихся еще в конце XIX в. по уровню социально-экономического развития на стадии каменного, неолитического века. Н. Н. Миклухо-Маклай, посвятивший специальную статью искусству папуасов Новой Гвинеи, выделил несколько групп орнаментов (1951, с. 119–125). Это орнаменты, а также скульптура, связанные с религиозными идеями (1), орнаменты, представлявшие собой зачатки пиктографического письма (2), а также орнаменты в собственном смысле слова (3), т. е. связанные с декорированием изделий. Узоры эстетического характера были наиболее распространенной группой.

Впрочем, не все поддержали абстрактные гипотезы относительно единых у разных народов генетических истоков орнаментального искусства. Еще в начале XX в. стал разрабатываться иной прием изучения истории орнамента, прежде всего мотивов. Многие ученые все больше приходили к убеждению: чтобы проникнуть в смысловые истоки орнаментального творчества, необходимо ставить его изучение на конкретную историческую почву. Но как исследовать далекое прошлое, если этнографические материалы прямо не выявляют древние этапы истории орнамента? Они отражают лишь пространственную динамику современных узоров. Осознавая, что различные признаки, прежде всего мотивы орнамента, сохранили многие черты исходных форм, исследователи все больше приходили к убеждению о необходимости широкого привлечения археологических материалов для выявления древних пластов, которые в виде разновременных пережиточных элементов и их комбинаций присутствуют в современном искусстве каждого народа.

Основоположниками историко-культурного подхода к изучению современного искусства (начиная с работы В. А. Городцова, 1926) стали археологи (Рыбаков, 1948, 1979; Чернецов, 1948; Амброз, 1965, 1966 и др.). Параллельно он применялся искусствоведами (Динцес, 1946, 1947, 1948, 1976; Работнова, 1968; Василенко, 1974; Трофимов, 1976 и др.). Необходимость использования этого методического приема была осознана и этнографами (Иванов, 1963; Пименов, 1965, 1968; Грибова, 1969, 1972; Косменко, 1984; Вайнштейн, 1989 и др.).

Хотя важность данного приема исторического изучения изобразительных материалов была осознана давно и многими учеными, тем не менее, методические критерии таких сопоставительных исследований до сих пор не разработаны. И. Я. Богуславская (1983, с. 120) указала на невозможность изучения истории народного искусства без привлечения археологических материалов, но заметила: «имеет место ... прямое перенесение археологических данных на материалы XIX в.» В чем проявляется «прямое перенесение»? Дело в том, что при сравнении археологических источников с этнографическими учитывались не особенности внешнего выражения мотивов, образов, сюжетов, а только их темы. Об этой аналитической ошибке писали Г. А. Федоров-Давыдов (1976, с. 17) и Л. И. Рempель (1978, с. 245–246).

Об особенностях сравнительного анализа изобразительных материалов, отделенных столетиями, даже тысячелетиями, будет сказано далее. Здесь приведем лишь один пример упрощенного сравнения археологических и этнографических материалов. Так, В. А. Городцов (1926) первым из исследователей указал на наличие в русских вышивках XIX в. древних композиций, состоявших из женского персонажа и двух всадников по бокам. Исходя только из содержания данных сюжетов, он сделал вывод о том, что в вышивку они распространились из далекой «прародины» – древнего скифо-сарматского и дакийского искусства.

Сравнение этих чрезвычайно далеких друг от друга в территориальном и временном отношении сюжетных образов показывает, что их объединяет только общая тема (всадники по бокам женской фигуры), впрочем, не во всех случаях. Что касается внешнего облика образов, входивших в эти древние сюжеты, то их трактовка совершенно чужда поздним вышивкам. В скифо-сарматском и дакийском искусстве изображены реалистические всадники, попиравшие поверженных врагов, в виде мифологических драконов, змей и прочих, а также конные колесницы, сидящая на троне женская фигура со всадником и т. д. Известно, что в идеологическом отношении данные образы являлись покровителями военных дружин кочевников-скифов и родственных им кочевников-сарматов. Поэтому, скорее всего, неправомерно рассматривать поздние вышивки как прямое наследие этих древних сюжетов.

Б. А. Рыбаков (1948, с. 90–106) к генезису упомянутых образов в вышивках XIX в. подошел с иных конкретно-исторических позиций. Он распределил их по эпохам, причем в каждую последующую эпоху они бытовали на определенных территориях. Наиболее древние сюжеты, состоящие из женской фигуры и

двух всадников, он отнес к скифскому искусству (I тыс. до н. э.), затем они распространились и у сарматов (начало I тыс. н. э.). Позже они стали характерными образами антского искусства (середина I тыс. н. э.). Наконец, в X–XIII вв. эти образы вошли в искусство Киевской Руси (Рыбаков, 1948, с. 91). В эпоху Киевской Руси, по его мнению, языческие амулеты (коньки, всадники, антропоморфные, женские персонажи, изображавшиеся одиночными фигурами или трехчастными композициями) под натиском христианизации населения «отодвинулись» на Север. Они стали характерной частью искусства смешанных славяно-чудских племен (мери, веси, води и пр.), у которых языческие традиции были еще сильны (Рыбаков, 1948, с. 91, 100). В отличие от древнего искусства южных степей, раннесредневековые зоо- и антропоморфные подвески Европейского Севера, как справедливо отмечал Б. А. Рыбаков, по трактовке иные. Они схематичны и наделены другими чертами иконографии, по сравнению с южными кочевническими образами. Именно эти мотивы, связанные уже с мировоззрением раннесредневековых крестьянских слоев населения, вошли, как показал исследователь на отдельных примерах севернорусской вышивки, в состав позднего искусства, сохранившись в нем вплоть до XX в. (Рыбаков, 1948, с. 80–106).

В 1940-е гг., когда Б. А. Рыбаков проводил это исследование, еще не были известны в достаточном объеме материалы по вышивкам сопредельных с русскими финноязычных народов Северо-Запада, где архаические мотивы сохранились вплоть до последнего времени в наиболее полном виде. При изучении искусства вепсов, у которых также распространены архаического извода образы коней, всадников, женских фигур, нами был сделан систематический сопоставительный анализ с раннесредневековыми зоо-, антропоморфными подвесками-амулетами разных, в том числе древневепсского, этносов Северо-Запада, а также средней полосы России (Косменко, 1984). Сравнительный анализ фактически подтвердил представленную концепцию Б. А. Рыбакова, который считал, что упоминавшиеся образы в вышивках Северо-Запада связаны своими истоками прежде всего с раннесредневековым искусством этой же территории, но никак не являлись прямым наследием скифо-сарматского и дакийского искусства, на чем настаивал В. А. Городцов.

Этот несколько пространный экскурс в историю изучения только одной группы мотивов сделан для того чтобы показать, насколько важно при использовании археологических источников учитывать особенности внешней трактовки мотивов. Лишь эти признаки дают уверенность в генетическом родстве разностадиальных мотивов, распространенных в орнаментальном искусстве той или иной территории. Только после этих формально-аналитических процедур исследование можно «повернуть» в содержательную плоскость, как это и было сделано Б. А. Рыбаковым, высказавшим предположение о глубокой древности символики женских персонажей и всадников в крестьянской вышивке Северо-Запада.

Можно упомянуть и другие методические приемы, где также предпринимаются попытки объединения формального и содержательного аспектов изучения орнаментальных материалов. Среди них следует назвать функциональный метод, основоположником которого в отечественной этнографии стал Н. Г. Богатырев, исследовавший, в частности, различные функции традиционного костюма Моравской Словакии как многозначную знаковую систему (1971, с. 299–365). Предложенный им функциональный подход к изучению различных элементов традиционной культуры получил широкую поддержку у других исследователей (Шангина, 1977; Маслова, 1989 и др.). Оказался он также продуктивным и при изучении вепсских и ижорских орнаментированных изделий из текстиля (Косменко, 1983, 1984, 1988 и др.).

Кроме того, в 1960–1980-е гг. отечественное этноискусствознание испытало определенное влияние западной структурной лингвистики и структурной антропологии. Проводниками этого направления стали лингвисты (Иванов, 1972, с. 105–145; Топоров, 1972, с. 77–103). Позже в статье В. В. Иванова и В. Н. Топорова была изложена программа изучения семантики народного творчества в диахронном аспекте. Согласно данному подходу, изобразительное искусство есть своего рода «язык», состоящий из элементов-«слов», которые комбинируются по своим «грамматическим» правилам (Иванов, Топоров, 1977, с. 103–104). Эти правила образуют в традиционных обществах устойчивые схемы-инварианты. Структуры же инвариантных изобразительных схем связаны с древними ритуалами и мифами. В последних, т. е. ритуалах и мифах, авторы также выделяют универсальные категории-образы, отраженные в бинарных оппозициях, наподобие, правое: левое, верх: низ, мужчина: женщина и т. д. Исследователи предлагают искать те же бинарные оппозиции и в традиционном искусстве, а также орнаменте, поскольку последние являются полупиктографическими рисунками бинарных образов мифа и ритуала, т. е. структура мифа и ритуала, согласно данному подходу, отражена через структурную сетку универсальных категорий «языка» искусства (Иванов, Топоров, 1977, с. 103–119). Однако структуралистское направление не получило сколько-нибудь заметного распространения в отечественном искусствознании.

Интересно, что за рубежом последователи этого направления изучали орнаментальные структуры и в других аспектах. Они сопоставляли их, например, с социальными структурами обществ и даже с природно-ландшафтными зонами, видя в структурах декора их прямое отражение (Hodder, 1991, p. 41–44; Shanks, Tilley, 1994, p. 146–156). Например, зональные композиции орнаментов на сосудах для переноски воды в Перу сравнивались с вертикальной структурой горных ландшафтов и социальными структурами местного населения. М. Шенкс и К. Тилли увидели в орнаменте неолитических сосудов Швеции отражение социальных противоречий в древнем обществе, преломленных сквозь призму идеологии. Однако другие исследователи признали подобного рода сопоставления слишком прямолинейными. Они не подкреплены убедительными доводами о взаимосвязи структур общества, идеологии и искусства (Hodder, 1991, p. 43).

Естественно, что выявление орнаментальных структур углубляет наши знания о конкретных изобразительных традициях. Нет принципиальных возражений и

против сравнения их с любыми иными структурами (мифологическими, ритуальными и пр.), поскольку они в косвенной форме порой действительно преломлены в искусстве. Однако проблема взаимосвязи, в частности, орнаментальных структур и структур из других сфер на практике выглядит гораздо сложнее. Такие же сопоставления, особенно если смысловая сторона исследователями навязывается и постулируется через использование универсальных категорий человеческого сознания, наподобие антиномий, чреваты прямолинейными сравнениями и поверхностными выводами. Эта поверхностность уже отмечалась зарубежными исследователями при анализе структуралистских работ. И. Ходдер, который является одним из ведущих западных теоретиков в области изучения материальной культуры и ее отношения к социальным явлениям, подчеркивает исключительную нормативность структуралистского подхода при изучении традиционных культур, в том числе и искусства (Hodder, 1991, p. 48–56). Анализируя работы данного направления, он отмечает, что в этих исследованиях обществам и индивидуумам отводится роль пассивных, автоматизированных исполнителей универсальных норм. Они, т. е. личности и общества, «просто должны (по воле исследователя. – *А. К.*) иметь одинаковые структуры, видеть их под одинаковым углом зрения и придавать им сходные значения» (Hodder, 1991, p. 48). Структуры, в частности орнаментов, «не бывают, – отмечает И. Ходдер, – универсальными» (ibid., p. 52). Они меняются во времени и в пространстве. Еще больше варьируют их семантические значения (Hodder, 1991, p. 48–54; ср.: Иванов, 1963, с. 33). Поэтому, как справедливо считает И. Ходдер, чтобы приблизиться хотя бы к выяснению смыслового содержания орнаментальных структур, нужно исходить из конкретных культурных контекстов, а не из навязанных извне тотальных смысловых универсалий. Исследователь фактически призывает к конкретно-историческому подходу при изучении орнаментальных структур (систем), отмечая, что в работах анализируемого направления проблема соотношения их с историческими процессами вообще не обсуждается.

Надо сказать, что в американской и европейской англоязычной литературе много внимания уделяется содержанию орнаментальных структур и стилей в целом. В ней выделяются около десятка направлений, по-разному интерпретирующих содержание стилей в материальной культуре, в частности, в орнаментальном искусстве (Shanks, Tilley, 1994, p. 137–171). Упомянем некоторые из них. Традиционные объяснения, преобладавшие до 1960-х гг., сосредоточены главным образом на исследовании орнаментальных стилей как хронологических и этнокультурных маркеров в рамках эволюционного и культурно-исторического подходов (А. Кригер, С. Пиготт, М. Мальмер и др.). Спектр объяснений в работах 1960–1990-х гг. колеблется в основном между признанием орнаментального стиля как результата адаптации общества к внешней среде, имеющего ярко выраженную функциональную роль в системе культуры, и позициями исследователей, которые акцентируют социальную природу стиля как отражения различных сторон общественной жизни, вплоть до социальных противоречий. Теории стилистического дрейфа (Л. Бинфорд) и региональной адаптации (С. и Ф. Плог, П. Мартин, А. Шеррат) отдают приоритет функциональным элементам материальной культуры и признают орнаментику как нечто периферийное и второстепенное по сравнению с функцией вещей – средства приспособления к природной среде. Другие авторы интерпретируют стиль как результат взаимодействия разных человеческих сообществ (Д. Дитц, У. Лонгейкер, Р. Уоллон и др.) или как средство информационного обмена (М. Вобст). Сторонники чисто социальной природы стиля трактуют его как косвенное отражение общественных отношений и соответственно идеологии (М. Шенкс, К. Тилли). Подчеркивается в общем непредсказуемая, «стохастическая» природа стиля, принципиально иная, чем предсказуемо изменчивая природа функционально-адаптивных элементов культуры (Р. Даннел). Исследуется орнамент и с точки зрения теории бессознательного, механического воспроизведения традиционных образцов, в ходе которого возникают индивидуальные вариации и своего рода «почерк» отдельных мастеров (Д. Хилл). Некоторые исследователи признают сложный характер взаимосвязи между функцией и стилем вещей, определяя последний как «слабо предназначенную функцию» и признавая этническую природу стиля (Д. Сэкет).

Но вернемся к отечественным исследованиям. В них, особенно в последнее время, орнаментика стала аксиоматически рассматриваться как один из наиболее ярко выраженных элементов культуры, соответствующий этнолингвистическим общностям. Эта позиция близка к «традиционным» интерпретациям в западной литературе. Данной точки зрения придерживались, например, многие российские археологи, по мнению которых орнаменты в древних обществах совпадали с ареалами этноязыковых групп разного ранга (Гольмстен, 1941; Чернецов, 1951; Фосс, 1952; Монгайт, 1967 и др.). Близкую позицию занимают также некоторые искусствоведы и философы, изучающие историю народного искусства (Некрасова, 1983; Щедрина, 1989). Так, по мнению Г. К. Щедриной (1989, с. 42), «искусство народностей отмечено значительной устойчивостью этнического начала».

Эта точка зрения на орнамент и в целом на народное искусство, как один из наиболее ярко выраженных в традиционных культурах этнических индикаторов, во многом, видимо, базируется на работах этнографов, где данная область изучена, как говорилось, слабо. Приходится признать, что в российской этнографии до сих пор не сложились строго научные приемы анализа этих специфических источников, которые позволили бы использовать их как полноценные «документы» для изучения прошлого тех или иных народов. Многие исследователи даже избегают использовать в своих работах такого рода источники, что связано с трудностями их научного анализа.

Об остроте назревших в этой области общих и частных проблем говорилось и на симпозиуме, впервые посвященном методике собирания и изучения материалов по народному изобразительному искусству, который в 1964 г. проходил в рамках VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук (Тр. VII МКАЭН, 1970, с. 351–380). Хотя в настоящее время накоплено и обработано огромное количество материалов по разным народам, данная

отрасль этнографических знаний продолжает находиться преимущественно на эмпирической стадии изучения.

Любопытно, что в современных исследованиях господствующей стала установка на моноэтническое изучение орнамента или искусства в целом. Оправданная на первоначальных этапах, она в сущности и привела к тому, что сходные черты, независимо от происхождения, в искусстве сопредельных народов объяснялись обычно влияниями более «развитых» народов на менее «развитые», а отличительные признаки определялись как чисто этнические (Чистов, 1993, с. 61). Поскольку исследователь, работающий над материалами одного этноса, как правило, не располагает полным объемом сопоставимых данных по соседним народам, то и изучаемое им орнаментальное творчество невольно искажается в сторону сильной «этнической окрашенности» или «сгустка национальных традиций» (Анчабадзе, 1987, с. 42 и след.). Еще более жесткую и однозначную связь между художественными изобразительными традициями и этносами видят этнографы, утверждающие, что «в той мере, в какой искусство в целом является формой общественного сознания, народное искусство с его традициями является *формой этнического сознания* (выделено мной. – *А. К.*)» (Рождественская, 1981, с. 196; 1988, с. 266).

Столь односторонний подход к изучению народного изобразительного искусства базировался во многом и на теории этнографии советского периода, с ее тенденцией рассматривать все многообразие общественной жизни преимущественно с позиции этнического детерминизма. В частности, в 1960–1980-е гг., в связи с интенсивной разработкой теории этносов и этнических признаков, народное искусство, в том числе художественные промыслы, стали рассматриваться как один из наиболее специфических элементов культуры этноса, наряду с такими первозначными определителями, выделяющими его среди окружающих народов, как язык, самосознание, нормы поведения, привычки и пр. (Бромлей, 1973, с. 63; 1981, с. 19, 335; 1983, с. 359).

Верифицировать данную общераспространенную установку на искусство, в том числе орнамент как этнический индикатор, можно только на широких этнографических материалах. Это, в свою очередь, требует иных уровней и приемов изучения, прежде всего перехода от моноэтнических описаний к региональным исследованиям, охватывающим орнаментальное искусство разных соседних народов, имеющих и неимеющих языковое родство, обитающих в сходных и разных природных, хозяйственных, культурных условиях и т. д.

Это направление интенсивно начало разрабатываться на сибирских материалах и связано с именем С. В. Иванова, который целенаправленно реализовывал региональный, полиэтнический подход к изучению различных форм традиционного искусства народов Сибири, в частности, орнамента, скульптуры, религиозных масок, изобразительных образов, связанных с обрядовой практикой и т. д. (Иванов, 1952, 1954, 1963, 1970 и др.). На основе этих материалов он пришел к заключению, что ни одно из конкретных проявлений сибирского традиционного искусства не имело жесткой связи с этнолингвистическими ареалами. В частности, определенные мотивы орнамента охватывали разные территории: они могли быть характерными «для *одного* народа, *родственных* народов или территорий, населенной *несколькими родственными* или *неродственными* народами» (выделено мной. – *А. К.*) (Иванов, 1963, с. 42).

Отсутствие жестких связей между орнаментами и этнолингвистическими границами наблюдается и в наших материалах. Те или иные виды орнаментации могли совпадать, могли и не совпадать с этноязыковыми ареалами. Поэтому говорить о закономерностях их соотношения нет достаточных оснований.

Орнамент как явление по своему генезису глубоко социальное и переплетенное с другими сферами традиционно-бытовой культуры действительно в косвенной форме отражает разные стороны исторического прошлого современных народов. В нем, в частности, отражены разновременные эстетические, религиозные, мифологические представления и различного рода социальные взаимосвязи внутри и вне этноса.

Известно, что те или иные формы традиционной культуры, которые также обычно не совпадали с диалектными или языковыми границами народов, в силу разных причин постоянно менялись во времени. Это, в свою очередь, влекло за собой и изменения в орнаментальных традициях. Исторические изменения в последних могли быть плавными, постепенными, могли быть и быстрыми, спрессованными во времени, но нередко те или иные орнаментальные формы как бы застывали в длительных промежутках времени, особенно если не было крупных социально-экономических перемен в образе жизни народа (Иванов, 1976, с. 19).

Таким образом, в отличие от многих исследователей, у нас нет веских оснований непременно видеть в традиционном орнаменте этнодифференцирующий признак, тем более критерий выделения этноса, подобный языку и самосознанию. Он в сущности является органичным элементом традиционной народной культуры, наряду с прочими ее элементами. Но специфика орнамента, по сравнению с последними, заключается, в частности, в большой консервативности. Эта особенность, присущая традиционному орнаменту, и позволяет использовать его в качестве историко-этнографического источника. Центральный аспект такого подхода – исследование исторической динамики развития орнаментального творчества у тех или иных народов. Эта проблема и является конечной целью настоящей работы, посвященной рассмотрению орнаментальных материалов XIX–XX вв., у трех финноязычных народов российского Северо-Запада: саамов Кольского полуострова, карел и вепсов.

Живущие в приполярной зоне Кольского полуострова саамы традиционно вели полукочевой образ жизни охотников, рыболовов и оленеводов. В социально-экономическом отношении они еще в начале XX в. сохраняли пережитки первобытнообщинного строя (Лукьянченко, 1971, с. 9). Этническое окружение кольских саамов – поморы, скандинавы, финны, коми-ижемцы, северные карелы. Историко-культурные связи саамов с карелами в течение последних нескольких столетий не были регулярными и, по-видимому, в этот период совсем отсутствовали с вепсами.

ОСНОВНЫЕ ОБЪЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Для понимания истории, а в конечном счете факторов, влияющих на особенности изменения традиционного орнамента, саамы, карелы, вепсы представляют весьма благодатный объект исследования. Несмотря на этноязыковое родство, они издавна вели разный образ жизни и находились в XIX – начале XX в. на разном уровне социально-экономического развития, жили и живут в разных природных условиях, имели в продолжение веков во многом разные иноэтнические связи и ориентации.

Карелы и вепсы обитают в лесотаежной зоне Карелии, Ленинградской и Вологодской областей. В отличие от саамов, с эпохи раннего средневековья они вели оседлый образ жизни земледельцев и животноводов, сочетая его с охотничье-рыболовецкими и иными побочными промыслами (Пименов, 1965; Тароева, 1965). Уровень социально-экономического развития карел и вепсов в XIX – начале XX в. был значительно выше, чем у саамов. Сходные у карельско-вепсского населения с севернорусским крестьянством хозяйственный уклад и образ жизни привели к значительному сближению культур этих народов, основанному прежде всего на различного рода обменных связях (Чистов, 1993, с. 61–63). Близость хозяйственно-культурных традиций и образа жизни способствовали также ассимиляционным процессам отдельных маргинальных групп вепсско-карельского населения среди соседей – русских (Бубрих, 1947; Пименов, 1965; Йоалайд, 1989 и др.). Эти процессы продолжаются, как известно, с эпохи средневековья до современности.

В настоящее время среди карел сохранились в этнолингвистическом отношении собственно карелы, проживающие в основном в северной и средней Карелии, а также людики и ливвики, обитающие в южной части республики. Значительная группа карел проживает также на верхней Волге. Вепсы в языковом плане делятся на северную, среднюю и южную группы. Северные вепсы обитают на юго-западном побережье Онежского озера. Средняя группа живет в Вологодской и Ленинградской областях, южная – в Бокситогорском районе Ленинградской области.

Кроме русских, наиболее близкие соседи вепсов и карел – финны, ижора, водь. С последними двумя народами какие-либо регулярные взаимосвязи у карел и вепсов в течение последних столетий не зафиксированы.

В современных условиях изучение традиционного искусства усложняется из-за значительной фрагментарности сохранившихся материалов. Это относится и к рассматриваемым народам, среди которых автор проводила экспедиционные работы по изучению орнаментального искусства с 1969 по 1986 г.

ИСТОЧНИКИ. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ МАТЕРИАЛОВ ПО ТРАДИЦИОННОМУ ИСКУССТВУ

Если в XIX в. декорирование обиходных изделий у саамов, карел и вепсов еще являлось традиционно необходимой частью бытовой деятельности, то уже в первой половине XX в. оно стало интенсивно исчезать. Правда, процесс разрушения данной традиции у них шел неодинаково. В частности, у карел и вепсов он практически завершился приблизительно в 1930-е гг., причем угасание отдельных видов вышивания (жемчужного и др.), тканья нестаночным способом, резьбы по дереву, кузнечно-ювелирного дела началось еще во второй половине XIX в. Исключением стали некоторые разновидности художественного тканья на ткацких станах, которые в новых условиях сельской жизни продолжали сохраняться как любительские занятия отдельных мастериц во второй половине XX в.

У саамов традиционные художественные производства сохранились лучше, чем у карел и вепсов. Но и у них изготовление декорированных предметов не является, как прежде, делом каждой семьи. Орнаментирование обиходных изделий также функционирует в виде любительских занятий, обычно женщин старшего поколения. Кроме того, изготовлением и распродажей декорированных изделий занимаются мастерицы-надомницы, а также работники специальных художественных мастерских Красношелья и Ловозера (Каталог.., 1994). В таком модифицированном, с точки зрения социальной организации, виде у саамов сохраняются еще меховая мозаика, аппликация, шитье бисером и вязание полихромных изделий. Уже в первые десятилетия XX в. стали исчезать росписи по коже, резьба по бересте, несколько позже – тканье художественных изделий на ткацких станах. Постепенно утратили свое значение и домашние производства, связанные с декорированием кости и дерева.

Таким образом, у трех народов мы имеем дело с фактически отжившим пластом материально-художественной культуры, который уже не существует в том виде, в каком он функционировал в XIX – начале XX в. Эти причины определили некоторые пробелы в настоящей работе. Из-за малочисленности источников в ней слабо освещены те виды орнаментации изделий, традиции изготовления которых у карел, вепсов и саамов начали угасать во второй половине XIX и в самом начале XX в. Это кузнечно-ювелирное производство, резьба по дереву, кости, роспись по коже и т. д. Почти утрачена среди населения историческая «память» о способах изготовления и орнаментации подобных изделий, которые также почти не сохранились. Отчасти эти пробелы восполнялись за счет музейных и литературных источников.

Значительно лучше представлены материалы, связанные с различными видами традиционного художественного шитья и узорного ткачества. В вепсско-карельской среде такие изделия хранили еще многие женщины, которые в молодые годы занимались их изготовлением. Кроме того, орнаментированные изделия передавались по женской линии из поколения в поколение, как память о предках. В народе их называли «поколенными» вещами (полотенца, скатерти, прялки и др.). Таким образом, карельские и вепсские женщины во второй половине XX в. стали «пассивными» хранителями некогда распространенной традиции.

Несколько по-иному относятся к своему художественному наследию саамы. Поскольку у них эти производства сохраняются еще в виде любительских и

иных занятий, то традиционные декоративные материалы (фарфоровый бисер и др.) перешиваются на современные вещи, в результате уничтожаются многие старинные изделия.

ПРИЕМЫ ФИКСАЦИИ «ПОЛЕВЫХ» ИСТОЧНИКОВ

При современном дефиците источников сбор экспедиционных материалов проводился путем сплошного обследования, в результате которого было охвачено большинство населенных пунктов современного проживания карел, вепсов, саамов. В селениях получение первичной информации было поэтапным. Сначала устанавливались все лица, у которых еще сохранились традиционные орнаментированные изделия. Это, как правило, женщины 50–80 лет, составляющие немалую часть сельского населения. В домашних «запасниках» каждого информатора сохранность традиционных декорированных вещей была приблизительно одинаковой. Это было несколько однотипных (например, вышитых) или разнохарактерных (вышитых, тканых, резных, расписных и др.) изделий. В редких случаях в одном доме удавалось найти 10–15 предметов и более.

На втором этапе работы в селении определялись информаторы, хорошо знающие эту сторону традиционной культуры, которые могли рассказать о ней, иллюстрируя рассказы сохранившимися вещами. Получение вербальной информации было неформализованным. В зависимости от обстоятельств заранее намечались узловые вопросы собеседования. После этого у следующего круга информаторов уточнялись полученные ранее сведения.

Сбор вещественных материалов проводился путем фотографирования и копирования орнаментов при помощи графита на кальку. Последний способ оказался весьма эффективным при фиксации вышитых и резных (по дереву) узоров. Он позволял точно воспроизводить эти разновидности орнаментации в натуральную величину. При невозможности фотографирования и калькирования делались рабочие зарисовки, наброски, чертежи образцов. Несмотря на несовершенство последних приемов, они, тем не менее, дают лучшее представление, чем самые подробные описания. Иногда сами информаторы воспроизводили изделия на бумаге, особенно предметы одежды, которые уже исчезли из обихода.

В результате экспедиционных работ у каждого народа тем или иным способом зафиксированы сотни образцов орнамента. По в территориальном отношении они представлены неодинаково. Так, во всем вепсском ареале больше всего сохранилось вышитых изделий. У карел южной и средней Карелии преобладающие виды материалов отличались большим разнообразием. Здесь в значительном количестве зафиксированы тканые и вышитые вещи, а также расписные изделия из дерева. В селениях северных карел материалов выявлено мало, в основном немногочисленные расписные прялки. Изделия, представляющие прочие разновидности крестьянского искусства, здесь единичны. Среди традиционных изделий саамов преобладают предметы с бисерным шитьем и аппликациями.

МУЗЕЙНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Помимо экспедиционных исследований, автор ознакомилась с фондовыми материалами различных музеев. Ценность этих материалов прежде всего в том, что их начали собирать еще в конце XIX – начале XX в., т. е. в период, когда многие художественные ремесла у рассматриваемых народов составляли неотъемлемую часть их бытовой деятельности. Поэтому музеи сохранили много информации не только по отдельным изделиям, но и целым техническим отраслям из разных ареалов, которую в полевых условиях позднего времени вообще не удавалось зафиксировать, если не считать воспоминаний отдельных информаторов. В данной связи упомянем наиболее крупные территории, например, юго-западную и северо-западную части Карелии, материалы из которых, особенно по многоцветным вышивкам и вязанию, сохранились только в музеях. Естественно, что музейные коллекции позволили существенно корректировать распространение в прошлом определенных видов орнаментации и дополнить полевые сведения по самым различным аспектам.

Но музейные материалы в ряде отношений менее информативны. В отличие от экспедиционных данных, они являются выставочными, антикварными вещами и лишены того живого социального контекста своего исторического бытования, который удавалось, пусть даже фрагментарно, восстанавливать по рассказам информаторов. Кроме того, далеко не все музейные материалы точно паспортизированы по принадлежности к той или иной местности, даже народу. Есть в музеях вещи, которые в силу разных, как правило, объективных причин, документированы с учетом только крупных административных или территориальных ареалов, например, Повенецкий, Петрозаводский уезды, восточная Карелия и т. д. Это обстоятельство, естественно, затрудняет этнотерриториальное исследование коллекционных вещей, тем более, что многие орнаменты, в частности, у карельско-вепсско-русского населения контактных зон практически идентичны и соотнести их с определенными этносами можно только на основе точной документации места их происхождения.

«НАРОДНАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ» ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ

Исследователей, в частности, занимавшихся изучением карельского искусства, еще с конца XIX в. интересовали вопросы, связанные с осмыслением информаторами своих художественных традиций, с тем, как наследники и создатели традиционного искусства характеризовали, в сущности, классифицировали орнаментальные узоры, а также вещи и их функции в народном быту. Отметим книгу-альбом Т. Швиндта (Schwindt, 1895, 1903, 1982), где мотивы вышивок и узорных поясов населения Карельского перешейка и более северных местностей классифицированы по тому принципу, как понимали их исполнители орнаментов XIX в.

Выяснилось, что современные информаторы, даже те, которые были непосредственными носителями данной традиции, как правило, не могли подробно

рассказать о самой основе традиционного декорирования – орнаментах. Конкретнее, они не могли ответить на вопросы, почему определенные категории изделий орнаментированы теми или иными узорами, из каких мотивов эти узоры состояли, как композиционно, тем более стилистически решены орнаменты. Информаторы не могли сказать что-либо определенное и о символическом (магическом или ином) значении, например, узоров на изделиях, некогда имевших обрядовые функции. Отсутствовал символический смысл и в цветовых решениях рисунков.

Тем не менее, даже для современного населения орнаментальные узоры все же не были полностью лишены содержания. Оно вкладывало в них свое значение, которое передавалось через названия конкретных мотивов. Правда, народную терминологию удалось записать далеко не во всех местностях. В основном она была зафиксирована в средней Карелии (Сегозерье), где в 1970–1980-х гг. женщины еще занимались художественным ткачеством. В вепсском и саамском ареалах о смысловой стороне узоров получены только разрозненные сведения. Собранные названия мотивов, которые можно дополнить народной терминологией, зафиксированной исследователями среди разных групп карельского населения в конце XIX и первой половине XX в., позволяют изложить некоторые общие наблюдения.

Оказалось, что даже мотивы чисто геометрических очертаний исполнители орнаментов осмысляли вполне конкретно. Одни из этих узоров ассоциировались в народном сознании с определенными животными, птицами и их частями. Так, ромбы с продленными на углах сторонами в бордюрных орнаментах назывались «madokirja» – «рисунок змеи», крестовидные фигуры в виде косых рамок – «raak» – «рак», ромбы с крючками на углах – «bokonsarvet» – «рога барана», горизонтальная линия с параллельными отростками – «kukonharja» – «петушиный гребень» и т. д. (Жуковская, 1972, с. 188, 189; Материальная культура.., 1981, с. 226; Schwindt, 1982, с. 11, к. 2; архив автора).

Другие геометрические узоры обозначали определенные предметы и объекты окружающей среды. Например, ромбы с решетчатыми заполнениями внутри фигур назывались «ridillakirja» – «рисунок решетки», восьмиконечные розетки – «zvezdakirja», «tähetkirja» – «рисунок из звезд» и т. д. Некоторые мотивы из геометрической группы назывались по функциональному назначению изделий, на которых они изображались, в частности, «obrazakirja» – «рисунок иконы», т. е. на полотенцах, обрамлявших иконы.

Есть также сведения, что отдельные геометрические узоры назывались, очевидно, по имени их создательниц, например, «tätjaninkirja» – «татьянин рисунок», а также по местности или селению – «valamonkuva» – «валаамский рисунок», иногда народа – «vennainkuva» – «русский рисунок» (Schwindt, 1982, s. 64, 75, 82, 93).

Однако выяснилось, что терминология геометрических мотивов не отличалась устойчивостью. Более того, как показали опросы в Сегозерье, мастерицы сначала создавали тот или иной рисунок, затем по внешнему, часто случайному, сходству давали ему определенное название. Так, упомянутые ромбы с продленными на углах сторонами в бордюрных композициях были названы ткачихой «рисунком змеи» потому, что контуры рисунка извилисты и напоминали очертания змеи.

Выяснилось, что и разные мотивы часто имели одно и то же название. И, наоборот, один и тот же геометрический рисунок в разных местностях назывался неодинаково. Например, фигуры ромбов с ромбиками на внешних углах в орнаменте северо-западных карел зафиксированы под названием «lemmen lehtiset» – «листья любви», у сегозерских карел он известен как «obrazakirja» – «рисунок иконы», на Карельском перешейке – «tallojen» – «лапы», «следы», видимо, животного, а у верхневолжских карел варианты подобных мотивов зафиксированы под общим названием «golovkasen» – «головастицы» (Blomstedt, Suksdorff, 1901; Маслова, 1951, табл. XXXII: 12, 13, 15 и др.; Материальная культура.., 1981, с. 239; Schwindt, 1982, s. 115, 142).

Не отличалась конкретностью и народная терминология изобразительных рисунков, имевших некогда явно символическое значение. Так, все фигуры птиц, в том числе водоплавающих, назывались одинаково: «kukot» – «петухи», фигуры деревьев всех разновидностей либо не имели конкретных названий, либо назывались «kuužikirja» – «рисунок ели». Символические антропоморфные фигуры обычно определялись, как «tytöt» – «девушки», «mužikkakirja» – «рисунок мужика», «poigakirja» – «рисунок парня» или иногда «ihmisenkuva» — «рисунок человека» (Schvindt, 1982, s. 29, k. 131; полевые записи автора).

Такую же картину относительно понимания изобразительных мотивов в карельских вышивках установили и другие исследователи. В частности, Г. С. Маслова, изучавшая в 1920–1940-е гг. текстильный орнамент верхневолжских карел, у которых народные названия сохранились лучше, чем у карел Карелии, уже в то время отмечала: «...карелки не помнят точной терминологии узоров, называя "дигозет" – гуськи, "жоржет" – уточки, "куккозет" – петухи, хотя иногда изображались на них (предметах одежды. – *А. К.*) павы и кони» (Маслова, 1951, с. 14). Все это говорит о том, что население, судя по всему, давно забыло древнее значение многих, явно символических мотивов. Оно рассматривало узоры, исходя главным образом из современных представлений, основанных только на зрительных ассоциациях внешнего сходства с теми или иными предметами, явлениями местной среды.

В отличие от содержания узоров, технологию декорирования изделий информаторы характеризовали довольно подробно. Особенно это касается технических приемов исполнения, в частности, текстильных орнаментов, которым давались развернутые объяснения и местные названия, отличавшиеся локальной устойчивостью. Интересно и то, что информаторы подчас отделяли присущие для их селений способы декорирования от технологических традиций, сложившихся в других, часто отдаленных местностях. Такие сведения записаны среди всех групп саамов, вепсов и карел (Косменко, 1993, с. 95). Но подробные данные получены лишь о тех способах орнаментации, которые продолжали сохраняться в XX в. В то же время утрачена народная «память» о разновидностях техники декорирования, которые постепенно исчезали во второй половине – конце XIX в. Поэтому и

в настоящей работе те или иные способы орнаментирования охарактеризованы неодинаково, а о некоторых нельзя сказать ничего определенного.

Иногда, например, карельские информаторы выделяли свои и «чужие» вещи по особенностям расположения орнаментов на изделиях. Так, есть сведения, что, в частности, у сегозерских женщин критерием различия своих вышитых рубах от привозных, заонежских, были такие, казалось, малозначащие детали, как степень близости бордюрных орнаментов к кромкам подолов рубах. По этому признаку, т. е. мельчайшим особенностям расположения орнаментов на предметах, а также мельчайшим особенностям техники и декоративных материалов классифицировали свои узорные изделия и саамские женщины, выделяя, например, вещи более и менее ценные, мужские и женские, в том числе в каких селениях изготовлены те или иные изделия. Однако такого рода сведения исходили от тех саамских информаторов, которые еще занимались домашними художественными ремеслами.

Пожилые женщины, особенно из вепсско-карельской среды, подробно рассказывали о былых функциональных назначениях декорированных изделий в повседневной и обрядовой практике. Что касается обрядов (семейных, календарных, индивидуальных), где орнаментированные изделия (полотенца, рубахи, скатерти и др.) функционировали в виде символических атрибутов, то население давало о них подробные сведения, но смысловую сторону функционирования этих вещей, как правило, объяснить не могло или объясняло их назначение, исходя из чисто практических целей (Косменко, 1983, 1984; Kosmenko, 1994).

Другие материалы, в частности, по обрядовой культуре древних саамов содержат сведения такого рода. По данным Э. Манкера (Manker, 1951), на ритуальных бубнах саамских шаманов-«нойдов» XVII–XVIII вв. каждый рисунок имел определенное семантическое значение (чаще религиозно-символического содержания), соответствующее функциональному назначению этих обрядовых предметов. Разумеется, есть проблема аутентичности трактовок рисунков, записанных в позднесредневековых источниках, но ясно, что тогда у саамов еще существовала связь между изобразительным творчеством и религиозными представлениями.

СОЦИАЛЬНЫЙ МЕХАНИЗМ ВОСПРОИЗВОДСТВА ОРНАМЕНТОВ

Важным вопросом является пространственная и временная трансмиссия орнаментальных традиций у рассматриваемых народов. Эта тема в отечественной литературе вообще не разрабатывалась.

Заметим, что те или иные виды орнаментации население, как правило, не интерпретировало с точки зрения этнической самоидентификации или в качестве этнического разграничителя. Даже в случаях, когда вещи приобретались в иноэтнической среде, обычно указывался не этнический, а географический ареал. В частности, изделие куплено (сделано): «в Беломорье» (русское Поморье), «на Печоре» (русские, коми-ижемцы печорского ареала), «в Заонежье, Шуньге» (русские Заонежья) и т. д. Примеры показывают, что этническая идентификация определялась информаторами в тех случаях, когда декор на вещи и в отношении мотивов и способов исполнения был совершенно чуждым для местной традиции. Так, ловозерские саамы, для которых не характерны типичные для самодийской и угорской меховой мозаики ленточные роговидные мотивы, а также ромбы на треугольных основаниях, назвали эту редкую для них разновидность орнаментации «ненецким узором». Но такие определения в общей массе нетипичны. Соответствие тех или иных орнаментальных традиций с этническими ареалами обычно определяется исследователем, а не информаторами. С точки зрения населения, это не этническая, а прежде всего социально-территориальная традиция, связанная с половозрастным разделением труда.

Сведения, полученные от информаторов, позволяют предполагать, что пространственная трансмиссия данной традиции шла своего рода кругами. Основным кругом, или микроячейкой ее существования была семья. В частности, навыки женских художественных занятий передавались прежде всего по линии «мать – дочь» (по воспоминаниям карельских и вепсских информаторов). К примеру, «рисунок с рубахи (полотенца) у мамы взяла»; «мать так вышивала (ткала)» и т. д.

В более широкий круг передачи навыков орнаментирования входили односельчане. Узоры перенимались не только с изделий, изготовленных женщинами старшего поколения в семье, но и с изделий односельчанок. Еще более широкий круг передачи определенных традиций орнаментирования включал междеревенские родственные и культурные взаимосвязи. Эти круги – ареалы распространения определенных локальных художественных традиций не были замкнутыми; они постоянно пересекались друг с другом.

Следует иметь в виду и более обширные круги пространственной трансмиссии данной традиции, чем уже упомянутые небольшие ареалы. Это относительно большие географические территории, охватывающие в том числе разноэтничное население, в рамках которых осуществлялись регулярные торговые и иные хозяйственные взаимосвязи. Так, информаторы из средне- и севернокарельских селений часто указывали на роль, в частности, шуньгских ярмарок соседнего русского Заонежья, откуда в обмен на продукцию охотничье-рыболовецких промыслов привозились орнаментированные изделия (полотенца, рубахи и др.), с которых перенимались образцы декорирования.

Более предположительно можно говорить о каналах распространения орнаментальных традиций, связанных с мужскими художественными производствами. Сведения о них получены косвенным путем, т. е. от женщин-информаторов из вепсско-карельской среды. Судя по этим данным, основной ячейкой их воспроизводства также была семья: в каждой семье мужчины плотничали или столярничали и, следовательно, занимались декорированием. Орнаментированные бытовые и хозяйственные изделия (как правило, предметы женского труда) обычно изготовлял отец для дочери, муж для жены, иногда другие мужчины старшего возраста в семье. Навыки изготовления и орнаментирования изделий в семье, естественно, передавались от старших к младшим, чаще от отца к сыну.

1321022

Судя по рассказам информаторов, сельскую моду диктовали не столько даже главы семей, сколько отдельные кустари-ремесленники, работавшие в селении или в округе, для которых изготовление и орнаментация различных бытовых изделий были одним из источников существования. Это столяры и плотники, специализировавшиеся на изготовлении предметов интерьера, хозяйства, транспорта, кузнецы (они же ювелиры) и т. д. Ремесленное мастерство также передавалось от отца к сыну (Благовещенский, Гарязин, 1895; Кустарные промыслы.., 1905).

Деревенские жители, по возможности, предпочитали для своих нужд покупать изделия ремесленников. Наряду с этим, мужчины перенимали образцы орнамента (например, с прялок) у ремесленников-кустарей. Однако воспроизведение ими образцов более «высокой местной моды», которую в сельских округах диктовали ремесленники, не было столь профессиональным, как у последних. Такие изделия отличаются от продукции местных ремесленников более низким качеством декора. Итак, трансмиссия традиций, связанных с мужскими художественными производствами, была, видимо, несколько иной, чем женских рукоделий. Здесь пересекались прежде всего два круга традиций – передача художественных навыков по семейной линии с ремесленно-кустарными занятиями.

Эти круги-ареалы в трансмиссии художественных традиций также входили в крупные межэтнические ареалы, в рамках которых осуществлялись регулярные хозяйственно-экономические и торговые связи, особенно взаимосвязи, имевшие отношение к отхожим промыслам. Многие мужчины уходили на заработки за пределы своей этнической среды. Равным образом, в местные селения приходили в поисках заработка отходники из чужих краев. Так, карелки Сегозерья рассказывали, что у них работали заонежские плотники и столяры, хотя сами карелы также слыли искусными мастеровыми и работали по найму далеко за пределами ареала своего проживания. Такого рода разнообразные «челночные» взаимосвязи не могли не сказываться на скрещивании разных традиций в области орнаментального искусства.

Кроме того, некоторые технологические навыки могли укореняться в определенной местности и в результате копирования случайно попавших туда вещей, причем из весьма удаленных территорий. В таких случаях, как показывают материалы, технологическое обучение шло сначала на индивидуальном уровне, затем этими навыками овладевали в селении, группе деревень, уезде, соседних уездах. Внедрение новой традиции, в процессе которого создавались уже свои, местные изделия, шло быстро, в продолжении нескольких лет. Яркий пример – распространение в конце XIX в. в Олонецком и Петрозаводском уездах художественного соломоплетения (Благовещенский, Гарязин, 1895, с. 74–79; Кустарные промыслы.., 1905, с. 99–100). Есть и другие примеры. Известно, что у карел Петровского района белые тамбурные вышивки по сетке («тамбур по филе») распространились благодаря вышедшей в эти края замуж заонежанке, которая, видимо, привезла такие образцы в составе своего приданого (АКНЦ, ф. 1, оп. 45, ед. хр. 2, л. 8). В Прямжинском районе они также укоренились в результате привезенного из Заонежья образца «белого тамбура по филе» (АКНЦ, ф. 1, оп. 45, ед. хр. 2, л. 8).

Основными носителями орнаментальных традиций были представители разных половозрастных групп. Как происходили процессы заимствования и воплощения орнаментов на индивидуальном уровне – сложнейший вопрос, на который вряд ли можно ответить однозначно. В этой связи информаторы говорили: «раньше у нас такая мода была»; «так у нас раньше все делали» и т. д. Естественно поэтому, что в механизме «восприятие – творчество» пересекались два фактора: индивидуальное творчество и воздействие социальной среды, прежде всего той микросреды, в рамках которой сложилась определенная межпоколенная традиция.

Несмотря на то что совершенно отсутствуют вещи, которые в отношении декора являлись точными копиями других, тем не менее, не было среди них и изделий с ярко выраженной художественной индивидуальностью. В каждой местности существовали определенные каноны декорирования, т. е. унаследованные от предшествующих поколений рисунки, которые были своего рода изобразительной базой для создания новых, индивидуальных вариантов орнаментов.

Заимствование узоров обычно было зрительным, иногда с применением различных механических средств копирования. В этой связи женщины-информаторы чаще говорили: «рисунок с такого изделия взяла». Со старых вещей на новые чаще переносились композиционные схемы и входившие в них главные мотивы узора. На индивидуальном уровне основные композиционные мотивы переставлялись, заменялись, увеличивались или уменьшались. Но больше всего в композициях варьировались второстепенные элементы орнаментальных узоров. Это различные виды обрамления мотивов, внутренние заполнения этих же узоров, в том числе элементы орнаментального «поля» между основными мотивами. Еще большее многообразие наблюдалось в окаймляющих композиции фризах. Они могли быть узкими и широкими, варьировать в количестве от одного до нескольких, окаймлять узор по горизонтали, вертикали и рамкой. Внутренние заполнения фризов орнаментальными элементами настолько различны, что проследить в них какие-либо правила практически невозможно.

Иногда индивидуальная вариативность проявлялась и в том, что мастер нередко превращал второстепенные элементы в основные мотивы узора. В частности, исполнитель комбинировал ромбы то в качестве дополнительных элементов изобразительных мотивов (деревьев, животных и пр.), то как основные узоры композиций. Многое здесь зависело от функционального назначения вещей. Те же ромбы на полотенцах чаще были дополнительными элементами, тогда как на рубахах они обычно являлись основными мотивами орнаментальных бордюров.

Интересно, что в саамском обществе, в отличие от карельского и вепсского, большее внимание уделялось различным вариациям видов техники и декоративных материалов. Мастерицы, орнаментируя изделия довольно небогатым набором однотипных мотивов, прибегали к самым разным комбинациям

технических приемов и декоративных материалов, благодаря чему создавали индивидуально неповторимые образцы декора.

ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Научная классификация существенно отличается от «народной» классификации своими целями и задачами. Важнейшими задачами настоящего исследования являются следующие:

1. Классификационное описание орнаментальных систем XIX – начала XX в. у саамов, вепсов и карел.

2. Сравнение по разным классификационным признакам орнаментальных систем между собой и с искусством других народов с целью определить в них общие и особенные черты.

3. Определить в современных орнаментах относительную, а по мере возможности и абсолютную хронологию появления различных элементов, т. е. наметить их периодизацию. Современные орнаментальные системы необходимо понять как историческое наследие и выяснить, какие художественные элементы или комплексы элементов появились в XIX – начале XX в., а какие являются пережитком искусства предшествующих эпох.

Предлагаемая схема исследования, в сущности, является культурно-историческим подходом. С одной стороны, классификация должна отразить территориальные различия в современном орнаментальном искусстве саамов, вепсов и карел и степень его сходства с искусством соседних этносов. С другой стороны, предпринимается попытка выделить разновременные компоненты, как конкретные культурно-хронологические пласты истории орнаментального искусства рассматриваемых народов.

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ПРОЦЕДУРЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Прежде, чем изложить основные классификационные и аналитические процедуры, использованные в настоящей работе, необходимо дать определение орнамента. Дефиниция понятия, как нам представляется, должна быть ориентирована на конкретную методику исследования. Вряд ли можно согласиться с распространенным определением, согласно которому орнамент в сущности есть «искусство ритма» (Иванов, 1963, с. 9; Маслова, 1978, с. 7 и др.). Ритмика, хотя и является одной из наиболее существенных сторон орнамента, но не основной отличительный признак. Она присуща не только орнаменту, но и другим видам современного и древнего искусства, например, архитектурным обрамлениям, хореографии, музыке, устно-поэтическому творчеству и т. д. (Плеханов, 1948, с. 37–39, 161–162). Орнамент вовсе не обязательно строится на ритмическом повторении или чередовании мотивов в композициях. Есть на изделиях одномотивные, без повторения, узоры, причем их много в орнаментике не только карел, вепсов, саамов, но и многих других народов. Есть орнаменты с беспорядочным расположением узоров. Последние композиции есть и в угорском искусстве. Однако С. В. Иванов считал орнаменты исключительно искусством ритма и поэтому исключал из рассмотрения, хотя и упоминал такие образцы (Иванов, 1963, с. 65).

Другие исследователи в определении орнамента акцентируют его функциональные характеристики. Так, согласно Л. С. Клейну (1991, с. 359), «орнамент, орнаментация (англ. «decoration») (это есть. – *А. К.*) – разделка поверхности, несущая по преимуществу (в качестве главных) эстетические, а также знаковые и изобразительные функции».

Мы считаем целесообразным дать этому явлению культуры следующее формальное определение. Орнамент представляет собой заполнение определенных участков поверхности изделий узорами – мотивами геометрического, изобразительного (животных, деревьев и пр.) или смешанного облика, выполненными с помощью различной техники и декоративных материалов и образующими ритмически или семантически структурированные/бесструктурные композиции. Основными формальными понятиями в системе орнаментального искусства являются декоративные материалы, техника, элементы, мотивы и композиции на изделиях определенного функционального назначения.

Поставленные в работе проблемы и способы, посредством которых они решаются, потребовали дедуктивно-индуктивного подхода к исследованию. Автор исходила из двух теоретических посылок. Согласно первой, в истории любого общества «новая фаза развития не зачеркивает предшествующую, а интегрирует, вбирает ее в себя» (Кабо, 1979, с. 62; Шнирельман, 1979, с. 128–129). Эта методологическая установка, являющаяся важной составной частью сравнительно-исторических и сравнительно-типологических исследований и известная, как метод «пережитков», давно используется при изучении различных объектов первобытных и традиционных обществ (Кабо, 1979, с. 60–106; Крюков, 1979, с. 43–59; Першиц, 1979, с. 26–42; Шнирельман, 1979, с. 128–129). Особенно он продуктивен при изучении истории современного орнамента, поскольку сохраняет в своем составе многие архаические элементы, в том числе комплексы мотивов, восходящие к разным историко-культурным этапам тех или иных народов.

Отсюда возникает второй вопрос, также имеющий важное методическое и практическое значение: как выявить эти элементы и их комбинации. Есть только один путь. Образно, но точно его сформулировал М. Блок (1986, с. 29): «чтобы проникнуть в гуманный генезис, чтобы правильно поставить проблемы, чтобы их хотя бы представить себе, необходимо выполнить важнейшее условие: наблюдать, анализировать пейзаж современный».

Применительно к нашей теме «современным пейзажем» является эмпирическая реальность XIX – начала XX в. Это и есть та фаза, которую мы можем реконструировать с наибольшей достоверностью. В виде разрозненных сведений и вещественных материалов она представлена с достаточной полнотой, позволяющей реконструировать не отдельные технические виды орнаментации, а их совокупности, т. е. орнаментальные системы, функционировавшие в этот поздний период у саамов, карел и вепсов. В орнаментальные системы входили разновременные и разнородные компоненты, сосуществовавшие как единое

органическое целое. Но в историческом аспекте очень важно избежать и презентизма – неоправданных прямых проекций результатов изучения современного искусства в древность, невзирая на то, что реконструированные исторические его фазы будут выглядеть неполными и схематичными. Поэтому основным методическим приемом исторических реконструкций в данном случае является сопоставление современных данных со стилистически близкими археологическими и иными древними материалами.

ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ И СИСТЕМАТИЗАЦИИ МАТЕРИАЛОВ

Реконструкция орнаментальных систем, а также выявление в них разновременных элементов и комплексов потребовали определенных технических приемов анализа, прежде всего группировки материалов по соответствующим классификационным признакам. Автор придерживалась общего принципа: классификация должна отражать пространственно-временные изменения в орнаментальном искусстве. Для этого необходимо четко представлять его структуру и спектр вариаций, которые являются основным объектом классификации. Именно этой задаче и подчинены такие ключевые процедуры, как выбор признаков и классификация узоров. Второе условие – реконструкция орнаментальных структур, тем более систем, невозможна, если описание материалов ведется по одному, пусть даже весьма значимому признаку, к примеру, симметрическим особенностям композиций. Для этого необходима систематическая характеристика целого «ансамбля» дифференциальных переменных. Поэтому исследование орнаментального искусства у всех трех народов ведется с учетом иерархической классификации материалов, т. е. группирования от общих к частным признакам. Данный прием широко используется при исследовании различных систем (структур) тех или иных объектов и в смежных с этнографией дисциплинах. Это так называемая таксономическая или «древовидная» классификация материалов (Классификация.., 1990, с. 78–79). Мы не использовали сложные, сильно формализованные статистические техники и процедуры сравнительного анализа, как это делают западные исследователи. Это всего лишь определенные способы представления имеющихся данных, в принципе не обладающие также достаточно большей доказательной силой, чем иные способы. Вместе с тем искусство рассматриваемых народов остается открытым для исследований и в этом направлении.

При реконструкции орнаментальных систем мы исходили из основополагающего принципа группирования материалов, используемых во всех дисциплинах, связанных с изучением орнаментального искусства. В его основе лежит не предметный принцип, т. е. описание декорированных вещей, а принцип «вида искусства», к каждому из которых тяготеют определенные виды узоров (Богуславская, 1983, с. 122). Вид искусства характеризуется двумя наиболее значимыми культурно-историческими и к тому же подверженными косвенному влиянию природной среды признаками. Это «техника орнаментации» и «исходные декоративные материалы». Например, плетеночные орнаменты тяготели к контурной резьбе по дереву и кости; геометрические узоры, сохранившие элементы плетенки, – к бисерному шитью и т. д. Поэтому описание орнаментальных систем по указанным признакам составило одну из основных задач настоящей работы. Одни виды орнаментального искусства, входившие в данные системы, относятся к XIX–XX вв., другие – наследие предшествующих эпох. В работе «разностадиальность» технических приемов и декоративных материалов, при помощи которых выполнялись определенные группы узоров, выявляется путем перекрестных этнографических и археологических аналогий с искусством других народов и древних эпох (Першиц, 1979, с. 26–42).

Кроме того, приводится довольно много этнографических сведений и о декорированных вещах, особенно саамских, которые, на первый взгляд, не имеют прямого отношения к орнаменту как таковому. По нашему убеждению, нельзя описывать и классифицировать народное искусство в отрыве от его материальной основы. Специфика материалов, техники изготовления, особенно функций декорированных изделий, помогают точнее понять значение орнамента, определить связь различных типов узоров с теми или иными видами изделий, с ролью и ценностью самих вещей в системе жизнедеятельности их производителей и пользователей.

Остальные выделенные признаки относятся собственно к структуре орнамента. В частности, в каждом виде орнаментального искусства учитываются особенности расположения узоров на изделиях. Этот признак обладает ограниченными пространственно-временными характеристиками, поскольку определенным культурным традициям присущи свои особенности дизайна изделий, передававшиеся из поколения в поколение. Например, у саамов, как и у народов Сибири, при орнаментации костюма особое внимание уделялось декоративному подчеркиванию конструктивных швов, что не характерно для традиционной одежды карел, вепсов и других более южных народов. Поэтому данный отличительный признак важно учитывать при анализе материалов.

Классификационное описание структуры орнаментации, присущей определенным этнокультурным ареалам, невозможно без учета такого признака, как композиция. Под композицией здесь понимается взаимное расположение мотивов (узоров), выполненных определенными видами техники и декоративных материалов. Конечная цель процедуры – выявление набора видов композиций, которые наиболее характерны для каждой из рассматриваемых орнаментальных систем, независимо от видов материалов и техники. Следующими признаками являются элементы и мотивы орнамента. Эти два признака теснейшим образом связаны между собой, и отделить их друг от друга подчас сложно. Элементы – это неделимые единицы или атрибуты мотивов. С точки зрения формальной классификации, мотивы представляют собой, в отличие от элементов, составные фигуры, которые являются основными компонентами композиций. К ним принято относить геометрические и изобразительные мотивы, а также мотивы «переходные» от изобразительных форм к геометрическим или наоборот. Мотивов в композициях один, два, иногда несколько. Элементов, являющихся составными частями, а также атрибутами мотивов, в

композициях множество. Они, как и мотивы, имеют геометрические или изобразительные очертания. Следует, кроме того, иметь в виду, что индивидуальная вариативность орнаментов, как уже говорилось, чаще осуществлялась на уровне вариации элементов, благодаря чему мотивы-формулы (ромб, треугольник и т. д.) выглядели во множестве конкретных проявлений, т. е. элементы обычно выполняли роль индивидуальных заполнений или обрамлений мотивов, как и орнамента в целом. Но наряду с индивидуальными, случайными композициями, выявляются также устойчивые комбинации элементов с мотивами, которые в пределах конкретных этнокультурных ареалов или художественных провинций, объединяющих разные этносы, регулярно сочетались с определенными группами формульных мотивов. Наиболее простой пример: в саамском орнаменте петлевидные элементы, являвшиеся обрамлениями геометрических мотивов – ромбов, треугольников и др., придавали этим «международным» мотивам специфическую иконографию, присущую в XIX–XX вв. на севере Европы только саамскому искусству.

Поэтому в работе выделяются иконографические типы и варианты мотивов, функционирующие в рассматриваемых орнаментальных системах. К ним относятся группы узоров, выполненные в одном стиле, но различающиеся специфическими составными элементами, деталями, атрибутами. Иконографические типы мотивов выделяются индивидуально. Каких-то шаблонов на этот счет нет. Отметим, что классификация орнамента с учетом иконографических групп мотивов в сущности проводится впервые. В дальнейшем она, естественно, будет корректироваться и дополняться. Особенно это касается геометрических орнаментов, в составе которых иконографические типы мотивов отличаются большой вариативностью. Например, ромб имеет только на внешних углах регулярно повторяющиеся элементы, по которым можно выделить ряд иконографических вариантов данного мотива.

Иконографические типы и варианты мотивов в своей основе историчны. Они связаны с определенными локальными или более обширными культурными ареалами и ограничены временными рамками. Поэтому при выявлении исторического «возраста» определенных групп узоров признак специфической сочетаемости мотивов с элементами должен быть, на наш взгляд, одним из ведущих. Особенно важно его учитывать при сравнительном анализе этнографических узоров с археологическими изобразительными материалами.

Кроме того, данный признак следует, на наш взгляд, иметь в виду также при семантическом анализе мотивов символического характера. Хотя этот аспект выходит за рамки нашей темы, тем не менее, заметим: атрибутивные детали, а также специфические части узоров являлись, как показывают материалы, конкретными информационными кодами, указывающими на разное значение символических мотивов. Приведем только один пример, который дает информацию для размышления при анализе мотивов символического характера в «мирском» искусстве. Так, на бубнах скандинавских саамских шаманов присутствовала группа антропоморфных изображений с раскинутыми руками и ногами, образующими треугольную нижнюю часть туловища. Сходный иконографический тип антропоморфных фигур с треугольной нижней частью есть и в вепсско-карельско-русской вышивках. Согласно Э. Манкеру (Manker, 1951), на саамских бубнах многие из них олицетворяли духов-божеств. Внешне они различались главным образом атрибутами, которые указывали, что они относились к разным божествам. Иная ситуация в традиции, например, карельско-вепсской-русской вышивки, главным образом полотенец, имевших раньше обрядовое значение. Здесь также распространены аналогичные антропоморфные фигуры, иногда со сходными атрибутами в руках. Однако исполнительницы этих узоров уже не знали их конкретных значений, которые раньше к тому же могли быть другими, чем на саамских бубнах. Ситуация здесь приблизительно такая же, как с древними письменностями, о чем применительно к археологическим материалам писал Л. С. Клейн (1979, с. 68).

Кроме того, узоры в рассматриваемых орнаментальных системах анализируются и по стилистическому признаку. Данная аналитическая категория относится не к тому, что изображено (дерево, птица и т. д.), а как изображено, т. е. манере, или особенностям этого выражения (Шер, 1977, с. 130 и след.; Rice, 1991, p. 241). В самых общих чертах стиль определяется как совокупность признаков, характеризующих искусство определенного времени и направления (Ожегов, 1984, с. 266). В этом случае декоративные стили близки к понятию «художественных типов». Не случайно исследователи в стилистический анализ орнаментов включают признаки разного ранга: мотивы, композиции, колорит, технику и пр.

Есть в литературе и более частные критерии выделения орнаментальных стилей, скорее, структурных типов. К ним относятся, например, особенности конфигурации мотивов (Классификация.., 1990, с. 88). Именно в этом значении он и выделяется в работе. Под стилистическими признаками здесь понимаются конфигуративные особенности, присущие определенным группам мотивов, которые по этим особенностям отличаются от аналогичных по содержанию других групп мотивов.

Орнаментальные стили в узком значении здесь выделены потому, что по искусству более древних, чем XIX в., периодов мы не располагаем таким разнообразием материалов, которое позволило бы выделять стили по цветам, технологическим и иным характеристикам орнаментации. В этом виде стилистического анализа общепринятыми терминами являются мотивы следующих конфигураций: натуралистические, реалистические, условно-реалистические, геометрические, абстрактные (Rice, 1991, p. 247). Дифференциацию понятий, которые отражают различную степень реализма изображаемых объектов, можно продолжить. Например, условно-реалистические мотивы в искусстве саамов, карел и вепсов выполнялись в прямолинейно-геометрических и криволинейно-плавных очертаниях (стилях).

Стили, выделенные здесь по конфигуративным особенностям мотивов, относятся к более общему классификационному ряду, чем иконографические

группы. Например, в вышивках выделяются три иконографические группы антропоморфных фигур (поясные, с треугольной и трапециевидной нижней частью туловища), однако все они выполнены в одном, прямолинейно-геометрическом стиле. По единодушному мнению исследователей, стилистические особенности отличаются значительной пространственно-временной устойчивостью. В декоративном искусстве определенные стили связаны с крупными культурно-историческими эпохами. И, кроме того, они охватывают, как правило, большие ареалы, даже целые художественные провинции, объединяющие разные контактирующие или некогда контактировавшие народы. Поэтому данный признак, вместе с иконографическими особенностями мотивов, важно учитывать при диахронических исследованиях, в том числе при выделении историко-генетических компонентов в орнаментальном искусстве.

Подводя итог, отметим и некоторые композиционные особенности данной работы. Поскольку при формальном анализе материалов использована так называемая «древовидная» или таксономическая классификация, то описание ведется от наиболее общих признаков к частным: вид орнаментального искусства, предметы, декоративные материалы, совокупность технических приемов, присущих для различных видов орнаментации, а также композиции и мотивы. Характеристика последних дается с учетом стилистических и иконографических особенностей. Каждую главу завершает раздел, где рассмотрены основные типовые группы композиций и мотивов, в целом присущие орнаментальным системам каждого из рассматриваемых народов, которые в разные периоды истории вошли в их состав.

Предлагаемая классификация орнаментов саамов, карел и вепсов носит в различной мере условный характер, будучи систематизированным описанием структурных, иконографических, технических и иных вариаций в искусстве этих народов. Однако некоторые типы явно представляют собой или близки к историческим типам узоров, обладающим, помимо особенностей структуры, стиля и конфигурации, более или менее четкими пространственно-временными параметрами, особым происхождением и своей исторической судьбой. В дальнейшем историческая типология узоров, разумеется, будет дополняться и приобретать более четкие контуры, а ее конкретные параметры – корректироваться.

ГЛАВА II

ТРАДИЦИОННЫЙ ОРНАМЕНТ САМОВ КОЛЬСКОГО ПОЛУОСТРОВА

ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Публикаций по декоративному искусству саамов Кольского полуострова совсем немного. В основном это общие этнографические и краеведческие работы, которые содержат отрывочные данные об этой области народного творчества. В них перечисляются отдельные виды художественных ремесел, даются краткие описания некоторых технических приемов исполнения орнамента и декорированных предметов, а также высказываются общие суждения о месте искусства саамов среди искусства других народов Севера. Имеются лишь три небольшие по объему статьи, где орнамент кольских саамов получил специальное рассмотрение (Волков, 1939; Ведерникова, 1981, 1984).

Особенно ценны сведения И. Георги, собранные в XVIII в. При описании хозяйственных занятий и одежды саамов он перечислил виды мужских и женских художественных ремесел того времени. «Мужчины сверх оленья скотоводства делают ... всякую деревянную посуду – чашки, стаканы и прочую, которую либо украшают щедрою резьбою, либо обкладывают костью, оловом и рогом», а «женщины вышивают волоченым оловом, серебром, мишурой (металлическими нитями. – *А. К.*) и шерстью узоры и упражняются в красильном искусстве» (Георги, 1776, с. 6). Он дал краткое описание древней оригинальной техники вышивания оловянными нитями. В материалах XIX в., не говоря уже о более позднем времени, каких-либо сведений об отмеченных И. Георги видах лопарских занятий – вышивании оловянными, «золотыми», шерстяными нитями, а также инкрустации деревянных изделий – найти не удалось, хотя их достоверность, судя по косвенным данным, не вызывает особых сомнений. Из других приемов орнаментации изделий, распространенных в XIX в. и позже, исследователь отмечает аппликацию одежды цветным сукном.

Фрагментарные описания или просто упоминания о художественных занятиях саамов можно найти в многочисленных публикациях путешественников, краеведов, писателей, исследователей XIX в.: Н. Озерецковского, М. Кастрена, И. Поморова, Н. Дергачева, В. Немировича-Данченко, Д. Бухарова и др. В работах этих авторов упоминаются почти все виды декорирования изделий: росписи по коже, аппликация сукном, шитье бисером, вязание и тканье шерстяных изделий, резьба по бересте и дереву. Н. Н. Харузин был первым исследователем, который подверг саамский орнамент специальному анализу. В монографии «Русские лопари» он дал краткие сведения об орнаментальных мотивах и колористических решениях на саамских предметах. Исследователь отметил общие и отличительные черты узоров саамов с орнаментальными рисунками других народов. Он подчеркнул, что «сравнивая эти узоры с узорами русских соседей – мы в них не найдем ничего общего с последними». Саамские орнаменты он считал сходными с узорами финнов, карел, а также народов Поволжья. Однако наибольшую близость, по его мнению, они имели с рисунками и колористическими решениями сибирских народов – самоедских, остяцких и более восточных племен северных окраин России (Харузин, 1890, с. 94–95).

В 1927 г. по линии Русского Географического Общества была организована многомесячная комплексная экспедиция на Кольский полуостров. Результаты работы частично опубликованы Д. А. Золотаревым (1927, 1930) и В. В. Чарнолуским (1930). Несмотря на то что саамский орнамент не был объектом ее исследования, собранные участниками художественные вещи значительно пополнили фонды музеев. Интерес представляют наблюдения Д. А. Золотарева (1927) об особенностях декорирования саамских головных уборов, праздничных упряжных оленей и т. д. В небольшой статье Н. Н. Волкова «Изобразительное искусство саамов» (1939, с. 39–40) отмечено большое разнообразие декорированных изделий, технических

приемов исполнения орнамента, а также декоративных материалов. Верно подмечена исследователем и характерная особенность саамского орнамента, которая в статье определена как «резко выраженная геометричность». Н. Н. Волков указал на черты сходства мотивов бытового искусства кольских саамов с символическими изображениями на шаманских бубнах, которые у скандинавских лопарей были в обиходе еще в XVII–XVIII вв. Художественные достоинства саамского искусства стали предметом исследования искусствоведа Н. М. Ведерниковой (1981, с. 13–29; 1984, с. 108–117). Определяя декоративно-прикладное искусство кольских саамов как явление оригинальное, тонкое и изящное, она все же склонна рассматривать его односторонне. Поскольку тогда не были установлены все технические разновидности саамского искусства, исследовательница пришла к неверному выводу, что это искусство – явление исторически позднее, получившее отражение только в аппликациях сукном и шитье бисером (Ведерникова, 1984, с. 113–114, 116–117). Отдельные замечания можно найти и в работах С. В. Иванова, посвященных традиционному орнаменту сибирских народов, где в качестве сравнительных данных привлечены и материалы по саамскому искусству (Иванов, 1963, с. 54, 84 и др.; 1975, с. 43–45). Орнаментацию изделий, главным образом одежды, упоминает Т. В. Лукьянченко в исследовании, посвященном материальной культуре кольских саамов (1971). Изучением искусства саамов занимаются также в Мурманском историко-краеведческом музее (Каталог.., 1994).

Орнамент кольских саамов неоднократно привлекал к себе внимание финляндских и скандинавских исследователей. При изучении творчества зарубежных саамов они нередко пользовались сравнительными сведениями по искусству кольских лопарей. Эти данные можно найти в обобщающих исследованиях, посвященных материальной и духовной культуре саамов. Есть и специальные работы, характеризующие саамское искусство зарубежья в целом, а также его отдельные виды, с привлечением изобразительных материалов Кольского полуострова. Из обобщающих исследований следует упомянуть монографию Т. И. Итконена о традиционной культуре финляндских саамов, отдельная глава которой посвящена орнаменту, в том числе российских саамов (Itkonen, 1948, s. 516–535). В монографии С. Паулахарью по истории и культуре кольских саамов дано краткое описание женских и мужских домашних и художественных ремесел (Paulaharju, 1921, s. 109–128).

С творчеством скандинавских саамов знакомят общие и специальные исследования шведских и норвежских этнологов, позволяющие получить некоторую информацию для сравнения орнамента разных групп рассматриваемого населения. Это работы Э. Манкера, О. Воррена, С.-Я. Порсбо, Е. Норденхем и др. (Manker, 1971; Vorren, Manker, 1976; Porsbo, Nordenhem, 1988). Они содержат материалы по искусству не только бытового, но и религиозно-культового назначения. Фундаментальная монография Э. Манкера посвящена формальному и семантическому анализу расписных изображений на шаманских бубнах скандинавских лопарей (Manker, 1951). В ряде статей зарубежных авторов рассмотрены частные вопросы саамского искусства: охарактеризованы домашняя утварь, головные уборы, а также техника изготовления узорных поясов и другие орнаментированные изделия (Itkonen, 1921, 1928; Verio, 1968; Nickul, 1970).

Последней по времени публикацией по рассматриваемой теме стал этнографический очерк А. П. Косменко «Народное изобразительное искусство саамов Кольского полуострова. XIX–XX вв.» (1993), задачей которого было восстановление системы саамского искусства XIX–XX вв. по его видам (меховой мозаике, аппликации и т. д.). Описание каждого вида искусства сопровождалось публикацией документального изобразительного материала (в виде таблиц, фотографий, рисунков), включившего более 200 образцов орнамента и пластики на традиционных и современных изделиях. В этой работе не все виды искусства удалось представить одинаково. Одни, например, бисерное шитье и аппликации, вследствие достаточно полного объема источников, освещены довольно подробно, другие, из-за дефицита современных материалов, получили фрагментарное описание.

В настоящей работе рассматриваются только вещи, декорированные орнаментом. Это орнаментация меха, разные виды аппликации, росписи по коже, плетение, вязание и тканье, а также резьба по дереву и кости. В каждом виде декора рассматриваются узоры, характерные для каждого вида орнаментации. Но прежде целесообразно дать сжатую характеристику декора на традиционных и современных вещах кольских саамов.

КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОРНАМЕНТА СААМОВ

Искусство саамов Кольского полуострова по основным характеристикам составляет единое целое с творчеством других групп, проживающих на территории Финляндии и Скандинавии, за исключением характерного преимущественно для кольской группы вида орнаментации – бисерного шитья. Среди народов Северо-Запада России оно предстает как явление глубоко оригинальное и исключительно богатое в конкретных формах. Саамское искусство рассматривается скандинавскими исследователями как «тонкое, легкое, грациозное» (Vorren, Manker, 1976, s. 148).

Творчество русских лопарей XIX–XX вв. связано в основном с декорированием бытовых изделий. Искусство религиозно-культового назначения в этот период отражено преимущественно в геометрической резьбе и орнитоморфной пластике намогильных сооружений (Косменко, 1993, с. 142–143). Бытовые изделия декорировались главным образом орнаментом. Скульптурной пластики обнаружено мало. Эта особенность отмечена скандинавскими исследователями и у зарубежных саамов (Vorren, Manker, 1976, s. 148).

Саамы орнаментировали практически все изделия: традиционный костюм (головные уборы, плечевую одежду, ремни, пояса, варежки, чулки, оборы для обуви, обувь), изделия домашнего обихода (посуду,

скатерти, колыбели, переметные сумки, женские сумочки, шкатулки для хранения мелких вещей, игольницы, одеяла), орудия труда (ножи, прялки, веретена, пряслица, вальки). Кроме того, узорами декорировали предметы транспорта (детали оленьей упряжи), изделия оленеводческого хозяйства (дощечки-«метки» для оленей, костяные ручки арканов, или «имальниц», для отлавливания оленей), орудия рыболовства (вязальные иглы, поплавки), изделия лесного и охотничьего хозяйства (ножи для снятия коры, охотничьи сумки, чехлы для ружей, пороховницы) и др. Судя по всему, декорированные предметы вплоть до недавнего времени считались большой ценностью.

Характерную особенность внешнего вида многих изделий составляло и то, что помимо орнамента они украшались различными подвесками (суконными, костяными, металлическими, в том числе оловянными), бахромой, вшитой в мех или сукно, костяными и металлическими бляшками. Орнамент дополнялся перламутровыми пуговицами, блестками, цветными бусами, позументом. Для орнаментации использовалось все многообразие доступных материалов – кожа, мех, сукно, овечья шерсть, кость, дерево, береста.

Исключительно разнообразны технические приемы исполнения орнамента. На одном изделии обычно сочетались несколько, порой много, видов техники. Так, зимние головные уборы (капоры) одновременно декорировались бисерным шитьем, аппликацией, суконными подвесками, перламутровыми пуговицами. На меховой обуви мозаика часто сочеталась с аппликацией, бисерным шитьем, вшитыми в швы декоративными суконными полосками и т. д. Данная особенность значительно затрудняет классификацию саамских изобразительных материалов по видам искусства.

Видовой состав рассматриваемого искусства характеризуется большим разнообразием. Он включает меховую мозаику, росписи по коже, аппликации, бисерное шитье, узорное вязание, плетение и тканье, а также резьбу по дереву, бересте и кости. Эти виды саамского искусства в XIX – начале XX в. существенно отличались от перечисленных И. Георги во второй половине XVIII в. Данное обстоятельство свидетельствует о том, что в орнаментальном творчестве техника и декоративные материалы иногда подвергались довольно быстрым историческим изменениям.

Во всех видах традиционного искусства кольских саамов доминировал геометрический орнамент. В собранных автором материалах он составил 85,8% от общего числа зафиксированных узоров, тогда как фигуративно-изобразительные мотивы птиц, животных, человека – 14,2%. Аналогичное наблюдение сделали норвежские исследователи об искусстве скандинавских саамов: «Их орнамент выполнен обычно в строгом, но элегантном геометрическом стиле. Натурализм (изобразительные мотивы. – *А. К.*) отсутствует почти полностью» (Vorren, Manker, 1976, s. 143). Для саамского орнамента характерны мотивы укрупненных размеров. На текстильных изделиях они имеют полихромную расцветку.

ДЕКОРИРОВАНИЕ МЕХА

Материалы. Предметы. У живущих в приполярной зоне кольских саамов с их специфическим, по сравнению с более южными народами Северо-Запада, хозяйственно-бытовым укладом шкуры животных издревле были основным материалом для изготовления одежды и предметов обихода. На глубокие исторические традиции использования шкур указывают находки остатков меха из могильника эпохи раннего металла на Большом Оленьем острове в Кольском заливе, которые принадлежали, как считают археологи, предкам современных лопарей (Шмидт, 1930, с. 113, 146, 152–158; Гурина, 1953, с. 352). Письменные источники свидетельствуют о том, что саамы носили одежду из оленьих кож (Максимов, 1871, с. 228). Что касается декорирования саамами меховых изделий, то за исключением косвенных фольклорных материалов, подтверждающих бытование этой традиции задолго до XIX в., каких-либо свидетельств не имеется.

В XIX в. и позднее у кольских саамов шкуры домашних, лесных, морских животных, а также птиц служили, наряду с сукном, основным материалом для изготовления и декорирования предметов одежды и домашнего обихода (рис. 1). Как и другие народы Севера, они использовали прежде всего мех и кожу (ровдугу, саам. «шижнь») оленя. Из оленьих шкур саамы шили зимний костюм, состоявший из мехового печка («пеццк»), капора («кабперь»), рукавиц («кест»), а также яр («ерь»), пришитых к коротким замшевым штанам («огузенье», «цегь») (рис. 2), канег («коамме») (рис. 3). Праздничные женские печки, а также яры, каньги, рукавицы изготовлялись из белых шкур оленя. Для получения белоснежного цвета их дополнительно отбеливали на солнце (МАЭ: колл. оп. 43, 44, 45 и др.). В источниках XIX в. указывалось, что белые цвета, особенно в меховой одежде, у саамов считались «щегольскими» (AI B, 1861, № 38, с. 321). Будничную одежду шили преимущественно из темных оленьих шкур.



Рис. 1. Саамы в традиционной одежде. 1930-е гг. (по К. Никкулю)

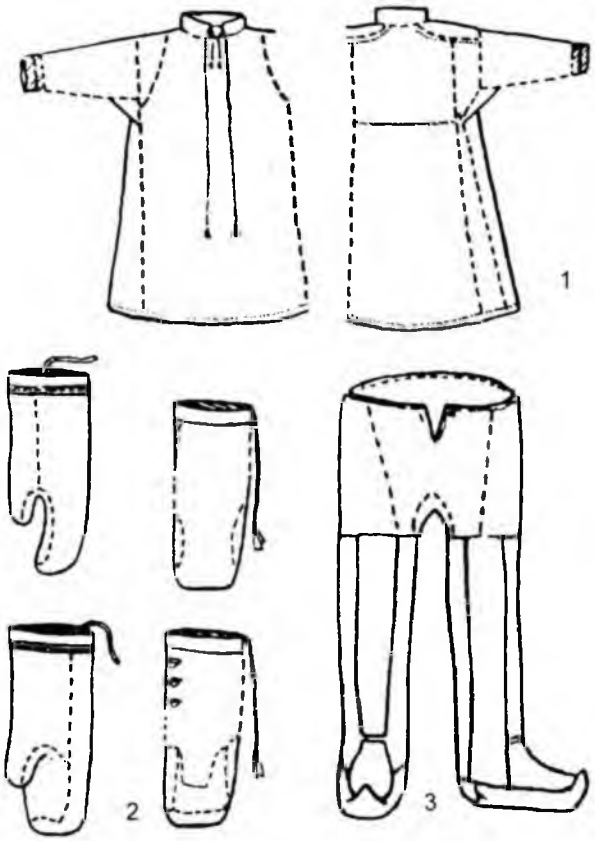


Рис. 2. Предметы традиционного зимнего костюма (по Т. И. Итконену, фондам АОКМ, РЭМ, МАЭ):

1 – печок («пецик»), вид спереди и сзади; 2 – рукавицы («кест»); 3 – яры с огузеньем



Рис. 3. Каньги, декорированные по конструктивным швам полосками сукна и треугольной фигурой

Традиционный меховой костюм, особенно печки кольских саамов, в отличие от северносибирских, самодийских и угорских народов, меховой мозаикой не украшался (Прыткова, 1953, с. 153–155 и след.; ИЭАС, 1961, гл. «Одежда», табл. 2, 4, 21, 22; Хомич, 1966, с. 188). Предметы зимнего костюма (капоры, каньги, штаны-натазники и др.) орнаментировались аппликациями из кожи и сукна, а также бисером. Характерную особенность декоративного оформления комплекса костюма русских саамов, в отличие от других народов Севера и зарубежных саамов, составляли декоративные суконные подвески треугольной формы, свободно свисавшие с изделия (рис. 3). Ими украшались не только меховые печки, но и другие детали костюма: капоры, меховые рукавицы, каньги, кожаные ремни.

В начале XX в. старинная меховая одежда с печком сменилась у саамов костюмом из оленьих шкур, основу которого составляла малица (рис. 4). Он вошел в обиход под влиянием одежды кольских коми-ижемцев и ненцев и состоял из малицы с капюшоном, совика, а также пим (рис. 5), тоборок (производственной однотонной обуви из меха с длинными до паха голенищами) и бурок (рис. 6). Одновременно в саамский обиход вошли комнатные туфли из разноцветного меха (рис. 7). В современном костюме коми-ижемского типа узорами (мозаичными, аппликационными, бисерными и др.) украшается только обувь: пимы, бурки, комнатные туфли.



Рис. 4. Современный саамский костюм коми-ненецкого типа. Малица, тоборки (с. Сосновка, 1984)



Рис. 5. Меховые пимы (слева – мужская, справа – женская)

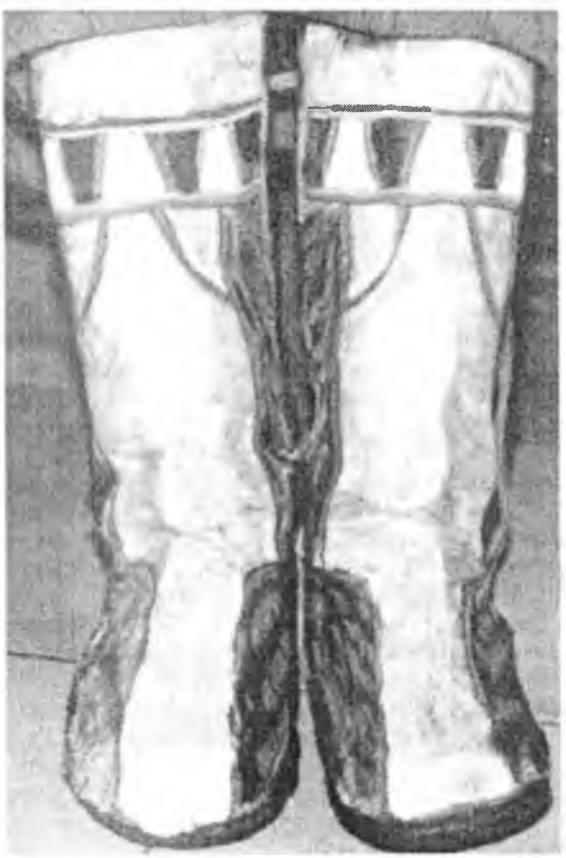


Рис. 6. Бурки. Декорированы мозаикой

Из оленьего меха саамы в XIX – начале XX в. шили и предметы обихода. В отличие от костюма с печком, они декорировались меховой мозаикой. Это прежде всего женские и детские сумочки («вусс») для хранения швейных принадлежностей и игрушек (рис. 8), а также кисеты, хозяйственные переметные сумки («вусс») (рис. 9), меховые коврики (рис. 10, 11). На сумках и мешках олений мех обычно сочетался с ровдугой (замшей). Небольшие сумки снабжались костяными створками, украшенными художественной резьбой, или затягивались цветными плетеными поясками. Саамы, как и другие народы Севера, делали их из снятых с ног оленя шкурок с прочным и блестящим мехом («койбы»). При декорировании женских сумок употреблялись и шкурки со лбов оленя («каллот»).

Для орнаментации других изделий использовались не только кусочки койб. Особенно интересны меховые коврики, которые шились из крупных прямоугольных шкурок с голов и хвостов оленей, причем к центру этих изделий иногда пришивалась шкурка, снятая с морды собаки (рис. 10). Традиция изготовления ковриков из подобных материалов у саамов, судя по всему, архаична. Аналогичные изделия в прошлом широко бытовали у сибирских народов (Иванов, 1954, с. 189–195). У эвенков меховые коврики, но с изображением оленя и человека делались хозяйкой дома по заказу шамана. Они считались магическими предметами: охраняли оленей и одновременно служили целям размножения этих животных (Иванов, 1954, с. 193). Возможно, такой же была первоначальная функция ковриков из шкурок со лбов, хвостов оленей и морды собаки. Однако в настоящее время они служат уже украшением интерьеров жилищ саамов.

Кроме оленьих меховых и ровдужных шкур, как наиболее распространенных материалов для изготовления и декорирования изделий, кольские саамы использовали лосиные кожи. Юго-западные (бабинские) саамы шили из них еще в начале XX в. весенне-осеннюю обувь. По свидетельству современных информаторов, она обладала водонепроницаемостью и большей прочностью, чем обувь из оленьих шкур (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 883, л. 13–14). Однако из-за отсутствия вещественных материалов неизвестно, декорировалась ли данная обувь какими-либо узорами.

Изготовление обуви из шкуры лося в прошлом – это широко распространенная традиция. Кроме кольских и финляндских саамов, она была известна сибирским народам, в частности, хантам и манси (Сирелиус, 1906, с. 3–4; Itkonen, 1948, s. 319; Кулемзин, Лукина, 1977, с. 89). Для декоративной отделки одежды русские лопари использовали также лисьи, заячьи, бобровые, беличьи шкурки (Лукьянченко, 1971, с. 120). Наряду с упомянутыми материалами, при декоративном оформлении бытовых изделий саамские женщины предпочитали применять кусочки шкур морских животных (нерпы или тюленя). Этими шкурками нередко украшали боковые части кожаных переметных и женских сумок. Следует отметить очень древнюю разновидность утилитарно-декоративных материалов, которыми кольские саамы пользуются и поныне. Это шкурки-«чулки» с водоплавающих птиц. Из них шили те же изделия, что и из шкурок оленя и морских животных, – небольшие сумочки и кисеты



Рис. 7. Домашние туфли. Меховая мозаика, цветное сукно (с. Каневка, 1984)



Рис. 8. Женские сумочки (по Т. И. Итконену):

1 – из птичьих шкурок, орнаментированная декоративной полосой; 2 – украшенная аппликацией, мехом по коже, резьбой по кости; 3 – сумка кольских саамов. Мех, кожа



Рис. 9. Переметная сумка. Меховая мозаика, кожа (с. Краснощелье, 1983)

(Paulaharju, 1921, s. 75; Itkonen, 1928, s. 94). На шитье шли целые шкурки-«чулки» и отдельные ее части: шкурки со спины, с перепончатых лапок, при сохранении на изделии даже когтей. Примером может служить кисет из фондов МАЭ, сшитый из гусиных лапок с когтями по краю изделия. В конце XX в. из темных и светлых шкурок, снятых со спины водоплавающей птицы, кольские женщины шили в основном мозаичные коврики (рис. 12), аналогичные по форме и назначению коврикам из оленьих шкур. Мешочки из шкурок водоплавающих птиц делали в прошлом и финляндские саамы (Itkonen, 1948, s. 299). У скандинавских лопарей еще в позднем средневековье из шкур птиц изготовлялись даже головные уборы. Последние полностью повторяли форму птицы (Porsbo, Nordenhem, 1988, s. 21; Косменко, 1993, рис. 17). Применение птичьих шкурок в утилитарно-декоративных целях в прошлом было характерно и для народов Сибири – эвенков и обских угров, которые из птичьих шкурок шили мешочки, сумки, кисеты (Кулемзин, Лукина, 1977, с. 111).

Весьма интересно упоминание Т. И. Итконена со ссылкой на Леема (1760), относящееся, правда, не к кольским, а к скандинавским саамам и касающееся применения ими в древности лососевой кожи для изготовления головных уборов (Itkonen, 1928, s. 11). Эти уборы декорировались фигурками, похожими на ячейки сети («verkon silmät» – «глазки сети»). Известно, что ханты и многие другие народы Сибири в прошлом использовали рыбью кожу для шитья производственной одежды и небольших обиходных мешочков

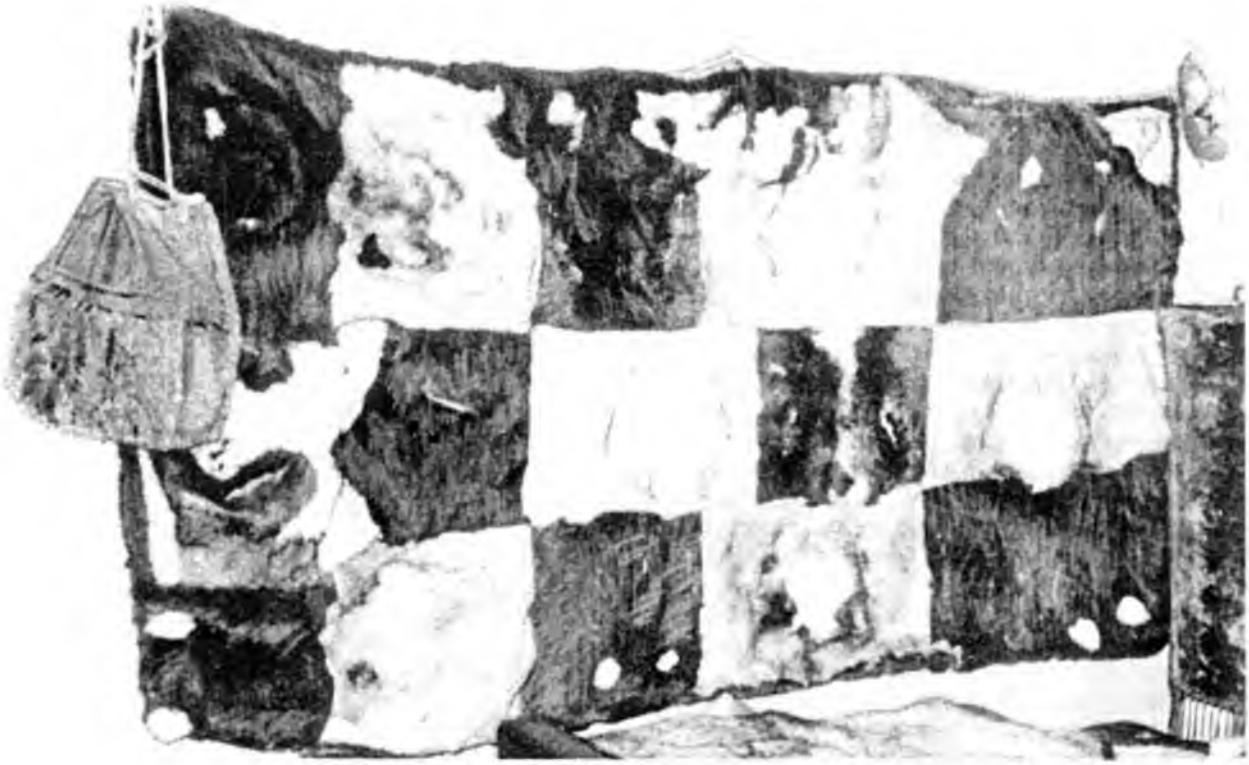


Рис. 10. Декоративный коврик. Меховая мозаика из меха со лбов и хвостов оленей. В центре шкурка со лба собаки. Сумочка для хранения мелочи (с. Ловозеро, 1982)

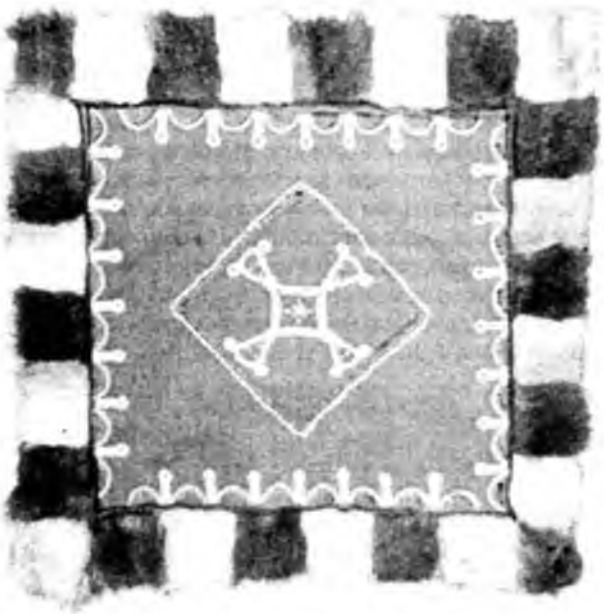


Рис. 11. Декоративный коврик. Меховая мозаика, шитье бисером (с. Ловозеро, 1982)

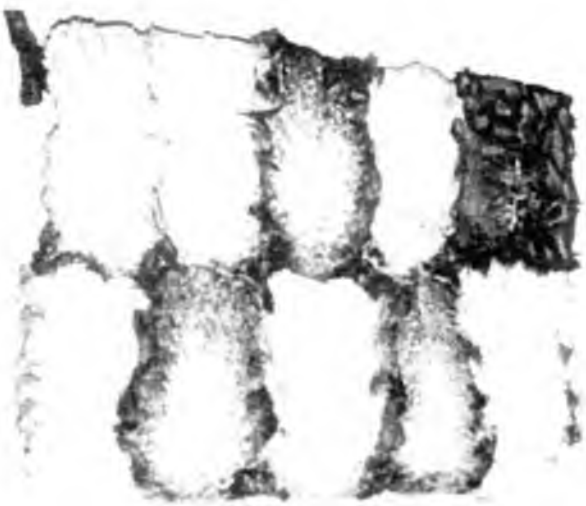


Рис. 12. Декоративный коврик. Мозаика из шкурок водоплавающих птиц (с. Ловозеро, 1982)

(Прыткова, 1953, с. 130, 163; ИЭАС, 1961, гл. «Одежда», «Орнамент»). Уже упоминалось, что саамы при декорировании меховых изделий широко применяли и покупные материалы – цветное сукно, бисер, бусы. Таким образом, можно сказать, что в исключительной «мозаичности» материалов, которыми кольские саамы пользовались для шитья и декорирования изделий в XIX–XX вв., отразились, очевидно, следы разновременных хозяйственно-культурных традиций этого населения. Привозные материалы (сукно, бусы, бисер) – явление достаточно позднее. К специфически «приполярной» и самой распространенной традиции относится утилизация шкур и кож морских зверей и оленей, свойственная культуре оленеводов и охотников на морских животных. «Южная» традиция культуры таежных охотников отражена значительно слабее. Она связана с употреблением для утилитарных и декоративных нужд шкур лесных животных – лося, белки, зайца, бобра и, видимо, водоплавающих птиц.

Меховая мозаика: техника, композиции, мотивы. Несмотря на разнообразие меховых и кожаных

материалов, орнаментация чаще всего сводилась к технике мозаики. О степени ее распространения у кольских саамов дают представление полевые материалы, собранные автором. Выяснилось, что мозаичные изделия количественно уступали лишь вещам, украшенным бисером.

Как отмечалось, в данном виде декорирования изделий применялись шкурки птиц, тюленя, нерпы в сочетании с оленьей замшей и сукном. Но наиболее часто использовались кусочки оленьего меха серого, белого, коричневого цветов (Волков, 1939, с. 49). После распространения на Кольском полуострове самодийских оленей черного окраса саамские женщины в меховой мозаике стали использовать черные шкурки в сочетании с белыми (Чарнолуский, 1930, с. 25). Этот вид орнамента, несмотря на разнообразие материалов, характеризуется крайней простотой техники, композиций и мотивов. Она свойственна мозаике и традиционных, и современных изделий не только кольских, но и финляндских саамов (Itkonen, 1948, k. k. 113–114, 290).

Технические приемы исполнения меховой мозаики у русских саамов в общем те же, что и у самодийских, угорских народов Сибири (Иванов, 1963; Королева, 1967, с. 267). Особенности саамской техники заключались в том, что кольские саамы, в отличие от сибирских народов, при исполнении узоров не пользовались ленточными трафаретами из бересты. Поэтому саамские орнаментальные фигуры отличаются неровными краями, а композиции – отсутствием той точной, зеркальной симметрии, о которой С. В. Иванов вслед за У. Т. Сирелиусом по поводу угорской мозаики писал, что их фигуры легко воспроизводились даже на миллиметровой бумаге (Сирелиус, 1906; Иванов, 1963, с. 85).

Заготовки для мехового орнамента саамы изготовляли следующим образом. С мездровой стороны шкурки ножом они вырезали отдельные фигуры орнамента. Для получения контрастных узоров темные куски накладывались мехом внутрь на мездровую сторону светлых шкур. Затем с мездровой стороны шкурки сшивались сухожильными нитями вместе. После этого орнаментальные заготовки пришивались к изделию с изнаночной стороны (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 871, л. 26–27). Иногда отдельные меховые или кожаные фигурки нашивались при помощи очень мелкого верхошва прямо на фон предмета. Этот прием являлся в сущности аппликационной техникой (рис. 13).

Привлекают внимание некоторые технические детали, на первый взгляд, малозначительные, но важные для понимания традиции саамской мозаики. Так, опубликованные Т. И. Итконеном (1948) образцы старинных сумок кольских саамов рубежа XIX–XX вв. декорированы однотонными меховыми кусками, находившимися на некотором расстоянии друг от друга (рис. 13). Эти особенности, как и уже перечисленные черты, свидетельствуют о низком техническом уровне саамской мозаики. Вместе с тем, современные изделия технически значительно совершеннее традиционных, что, на наш взгляд, связано с влиянием коми-ижемцев на саамскую мозаичную культуру. Однако роль ижемцев нельзя преувеличивать. Есть мнение, что данная разновидность техники появилась у кольских саамов только в XX в. и исключительно под влиянием соседней коми-ижемской культуры (Ведерникова, 1984, с. 114). Музейные и литературные данные свидетельствуют об ином. Техника мозаики, а также близкая к ней аппликация мехом кожаных изделий у кольских и финляндских саамов бытовали еще до появления на Кольском полуострове ижемцев, массовое переселение которых началось сюда только в первые десятилетия XX в. (Жеребцов, 1982, с. 195–206).



Рис. 13. Женская сумка кольских саамов. Меховая мозаика (по Т. И. Итконену)

На традиционных и современных саамских изделиях с мозаикой встречены *четыре вида композиций*: зональные (рис. 9), бордюрные (рис. 11), сетчатые (рис. 10), а также одиночные (рис. 11) мотивы. Наиболее многочисленны образцы, орнаментированные одиночными мотивами (рис. 7, 8) и зональными композициями, тогда как изделий, украшенных бордюрами и сетками, оказалось мало. Для сравнения следует отметить, что в мозаике, в частности, ненцев и угров исследователи отмечали иную традицию. У них меховые узоры, особенно на одежде, состояли из «ленточных узоров» (рис. 14) (Чернецов, 1948, с. 139–152;



Рис. 14. Угорская меховая сумка

Хомич, 1966, с. 187–189; Королева, 1967, с. 273). Кроме того, у сибирских, в частности, угорских народов, широкое распространение получили не характерные для саамов различные виды мозаичных косых сеток, а также одиночные, розеточные мотивы сложного строения, основой которых были изобразительные образы (Чернецов, 1948, с. 144–146; Иванов, 1963, с. 138–139).

Мотивы. В композиционных схемах меховой мозаики наибольшее распространение получили геометрические узоры (саам.: «кыррьй», «кырьинэсс») (рис. 15). Иногда встречались и изобразительные фигуры, трактованные в виде реалистических и геометризованных фигур (рис. 15: *13–19*) или их элементов. Это олени и их головки на современной меховой обуви (бурках) и небольших панно для украшения интерьера (Грибова, 1980, с. 124; Косменко, 1993, рис. 87 и др.) (рис. 16). Геометризованные изобразительные мотивы и элементы изредка встречались на традиционных обиходных изделиях – переметных сумках, а из одежды – на меховых безрукавках (рис. 17). Это введенные в геометрический орнамент стилизованные антропоморфные фигурки с роговидными отростками вместо рук (рис. 15: *19*), а также так называемые «головки» (квадраты, поставленные на треугольное или прямоугольное основание, – рис. 15: *14–16*). Геометризованные человеческие фигурки, кроме саамов, не отмечены в меховой мозаике других народов Крайнего Севера. Остальные изобразительные узоры типичны для ленточной мозаики ненцев («головки») и обских узоров (роговидные мотивы) (Чернецов, 1948; Иванов, 1963; Королева, 1967). Упоминалось, что ловозерские саамы мозаичные мотивы в виде «головок» называли «ненецким узором» (рис. 15: *17, 18*).

Наиболее характерны для саамской меховой мозаики, как уже отмечалось, геометрические мотивы. Они состояли из простейших фигур: прямоугольников, квадратов, прямых линий, палкообразных фигур, а также треугольников и ромбов (рис. 15: *1–12*). На изделиях они изображались чаще в виде одиночных фигур или же зональных композиций.

Рассмотрим эти узоры подробнее, начиная с одиночных мотивов, прежде всего на традиционных изделиях. Интересны образцы меховых и кожаных сумок, а также кисетов XIX – начала XX в., лицевая часть которых орнаментирована одним большим куском светлого меха оленя или морского зверя (Itkonen, 1948, s. 507–508, k. k. 289–290) (рис. 18). Декоративная шкурка вырезана в виде крупного прямоугольника со скругленными углами. На боковых частях сумки она пришита к ровдуге. Сходным образом декорирован и сшитый из птичьей шкурки кисет. К его основанию пришита широкая лента белого меха, получившая при скреплении с изделием вид круга (ibid., k. 290) (рис. 8: *1*).

Аналогичным способом украшались у саамов белые меховые каньги: к головкам обуви пришивалась крупная треугольная фигура из сукна красного цвета (рис. 3). Декоративный треугольник имел на каньгах и практическое назначение, так как в его верхнем углу была специальная петля, через которую продевали шерстяной поясок – «оборы». При помощи пояска каньги затягивались плотно вокруг щиколоток ног. Треугольные фигуры на каньгах дополнительно украшались разноцветным бисерным шитьем. В отличие от традиционных канег, на современной меховой обуви (бурках, пимах, домашних туфлях) крупный мозаичный треугольник, часто украшающий ее переднюю часть, имеет уже сугубо декоративное значение (рис. 5, 7).

Чрезвычайно просты и зональные орнаменты. Они состоят из многорядных полос однотонного или контрастного по цвету меха, расположенных на изделии то вертикально, то горизонтально (рис. 9). Самобытно выглядят кожаные женские сумки, меховые переметные мешки, которые украшены рядами длинных вертикальных прямоугольников, состоящих не только из контрастных по цвету, но и однотонных серых мехов (рис. 13). Однотонные прямоугольники пришиты к фону изделия на некотором расстоянии друг от друга. Такой же принцип декоративного оформления характерен и для меховой обуви. Многие традиционные каньги, а также современные бурки и пимы тоже сшиты из вертикальных рядов контрастного меха.

Наряду с простейшими зональными орнаментами, в меховой мозаике кольских саамов встречены и более сложные многополосовые композиции. Они

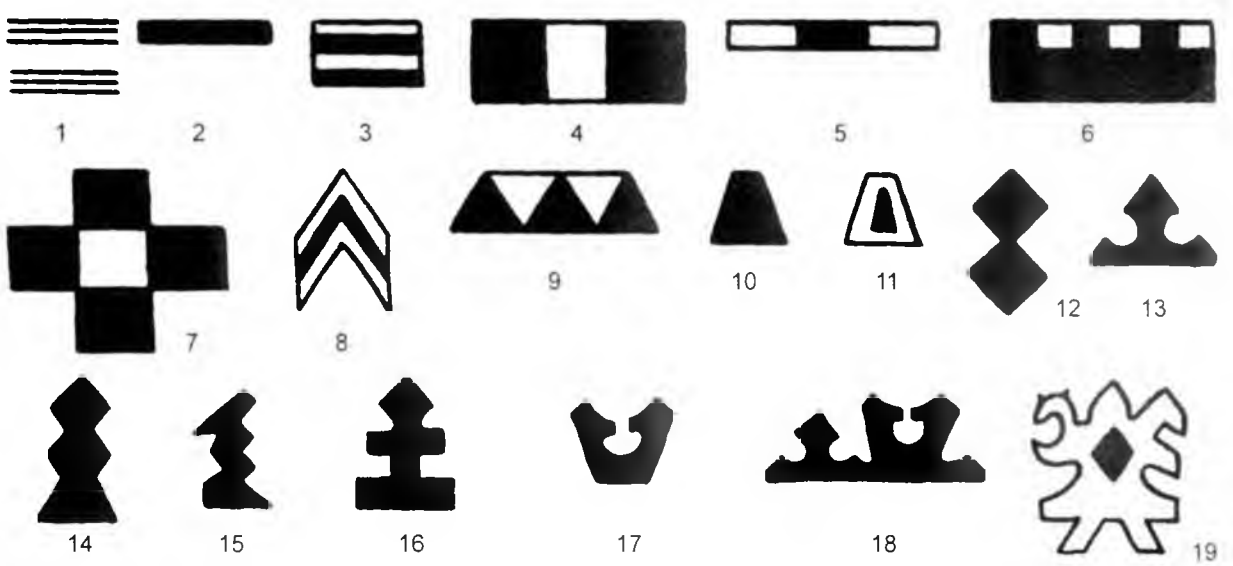


Рис. 15. Саамские мотивы орнамента в меховой мозаике

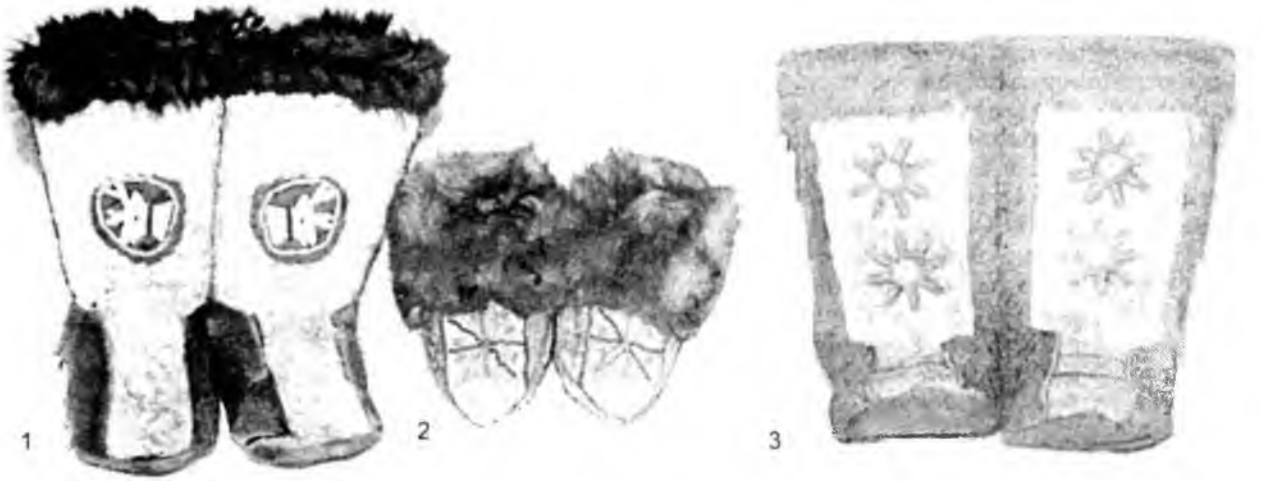


Рис. 16. Бурки (1, 3) и домашние туфли (2). Аппликация кожей по сукну и меху, шитье бисером (1, 2). Аппликация сукном по меху, шитье бисером (3) (с. Сосновка, 1984)



Рис. 17. Меховая мозаика на настенном коврике и безрукавке (с. Ловозеро, 1984)

характерны для переметных сумок и ковриков. Так, на одной из хозяйственных сумок рубежа XIX–XX вв. из с. Ловозеро горизонтально расположенные зоны разделены на крупные прямоугольники (рис. 19). В каждый прямоугольник включены разные мотивы: «головки», антропоморфные фигуры, а также квадратики и вертикальные зигзагообразные ленты. Зональная композиция обрамлена кругом бордюром из мелких черно-белых квадратов, что придает меховому орнаменту вид замкнутого мозаичного рисунка. В отличие от переметных сумок, на меховых коврах зональные орнаменты состоят из рядов треугольников,



Рис. 18. Сумка, декорированная мехом

ромбов, квадратов крупных размеров (рис. 17). Эта стилистическая особенность характерна для большинства образцов саамской мозаики.

Такие же зональные орнаменты, где каждая полоса дополнительно делилась на крупные прямоугольники, наблюдались и на мозаичных сумках для швейных принадлежностей у хантов и коми-ижемцев (Королева, 1967, с. 271–274). Однако, например, на хантыйских изделиях в прямоугольные рамки обычно включались роговидные мотивы симметричных и асимметричных контуров (рис. 14).

В мозаике саамов бордюрные и сетчатые орнаменты редки. Бордюрные узоры на современных меховых бурках состоят из пояса крупных треугольников (рис. 6). Сетчатые композиции есть на современных меховых ковриках и переметных сумках. Они представляют собой прямые шахматные сетки с ячейками из больших прямоугольных и квадратных кусков меха. Характерной чертой саамских мозаичных сеток, отличающих их от орнаментов сибирских народов, считается асимметричность ячеек, возникающая потому, что саамские узоры составлены из разновеликих кусков меха. Оригинальной особенностью изделий, орнаментированных сетчатыми композициями, является также то, что при их изготовлении использованы различные меховые материалы – птичьи шкурки, оленьи «лобики», хвосты, койбы и др. Итак, хотя саамские женщины при декорировании меховых изделий применяли разнообразные композиционные схемы и сырьевые материалы, технику исполнения,



Рис. 19. Фрагмент переметной сумки. Меховая мозаика (с. Ловозеро, 1984)

но состав мотивов в мозаике не отличается сложностью. Более того, орнаментальные узоры сведены в основном к простейшим геометрическим мотивам прямолинейных очертаний. Сложные мотивы – роговидные, «головки» и другие встречены на единичных изделиях.

Сравнительный анализ саамских мозаичных орнаментов с мозаикой других народов Севера выявил следующую картину. У соседних европейских ненцев основной фонд мотивов в меховых орнаментах в сущности тот же, что и у кольских саамов. Мотивы меховой мозаики ненцев состояли из сходного комплекса простейших прямолинейно-геометрических узоров: прямых линий, палкообразных фигур, треугольников, квадратов, ромбов (Хомич, 1966, с. 190; Королева, 1967, с. 268–270). Наряду с ними, в меховых узорах ненцев отмечено гораздо более широкое распространение орнаментов из ленточных «головок» и роговидных мотивов. Впрочем, эти сложные узоры характерны уже не для европейских (канинских), а сибирских ненцев (Хомич, 1966, с. 190, табл. IX–X).

Далее, в мозаике северных угров, которым более всего присущи роговидные мотивы ступенчатых очертаний, также есть комплекс простейших прямолинейно-геометрических узоров, преобладающий у европейских ненцев и единственный у саамов. Однако он представлен в виде незначительного, но самого архаичного компонента, перекрытого мощным слоем сложных роговидных мотивов (Иванов, 1963, с. 155).

Меховая мозаика саамов наиболее близка мозаике ненцев, представляя в сущности ее упрощенную и, очевидно, архаическую разновидность. Это, в свою очередь, свидетельствует о заимствовании саамами данного вида орнаментации меха, видимо, из ненецкой культуры. В XX в. на него оказала влияние еще и коми-ижемская мозаика.

Декорирование меха сукном. Меховые изделия (одежду, предметы обихода) саамы, наряду с мозаикой, украшали и цветным сукном. Для этого они использовали покупные шерстяные ткани, считавшиеся более ценными, чем сукно собственного изготовления. В качестве декоративного материала сукно применялось еще в позднем средневековье (Георги, 1776, с. 7). Письменные сведения об орнаментации мехового костюма разноцветным сукном у лопарей Скандинавии относятся к XVII в. (Scheffer, 1675, s. 230–242, цит. по: Лукьянченко, 1971, с. 124). В XIX – начале XX в., как и в наши дни, цветные ткани у кольских саамов относятся к наиболее распространенным материалам для украшения меховых и иных изделий.

Техника. Декоративные фигуры. При украшении изделий из меха саамы использовали суконные ткани желтых, синих цветов, но предпочтение отдавали красным (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 871, л. 27–29). Изредка употребляли черное, а в настоящее время широко применяется зеленое сукно (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 871, л. 27). Эти материалы саамские женщины нередко использовали вместо разноцветных кусков меха в мозаике. Такой прием украшения часто применяется на современной меховой обуви, особенно бурках, в переднюю часть голенищ которых вшиты прямоугольные куски красной или иной ткани, с нашитыми аппликационными или бисерными узорами (рис. 20). Подобным образом саамские женщины украшали в прошлом и меховые печки. На них орнаментировались преимущественно рукава, к устью которых пришивались широкие полосы красного сукна, дополненные бисером и аппликацией. Такой же принцип украшения меховой одежды сукном характерен и для скандинавских лопарей, однако она орнаментировалась богаче: прямые и зубчатые полосы разноцветного сукна пришиты к обшлагам рукавов, вороту, вдоль плечевой части, а также к подолу костюма.



Рис. 20. Современные бурки. Меховая мозаика, цветное сукно (с. Каневка, 1984)

Другие приемы декорирования меховых изделий цветным сукном сводились у кольских саамов к *двум разновидностям. Разновидность 1* – втачивание сукна в швы изделия (рис. 3). *Разновидность 2* не является собственно орнаментом и связана со свободно свисающими с изделия суконными подвесками и привесками. Эти приемы не были специфичными только для меховых предметов и применялись на изделиях из кожи, сукна и даже из бересты (подвески).

Первый прием украшения заключался в декоративном подчеркивании конструктивных швов изделия, главным образом одежды. Этот способ орнаментации, о котором писал еще И. Георги, был распространен у всех групп саамов, а также многих народов Северной Евразии. Особенно он характерен для населения северо-западной Сибири. «Вшивание между кусочками меха узких полосок цветного, чаще всего красного сукна, является приемом, общим обским уграм, ненцам, энцам и нганасанам» (Иванов, 1963, с. 83). Техника выполнения этого приема у саамов проста, как и у других народов Севера. Узенькие полосы ткани, обычно красной, порой перегибаемые пополам, вшивались вдоль конструктивных швов изделий. Цветные суконные канты использовались как дополнительные элементы, обрамлявшие мозаичные узоры. Такие обрамления были одно- и многополосными, разных цветов и ширины (от 1–2 мм до 1–2 см) куски ткани, в том числе зубчатой (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 871, л. 29) (рис. 20).

На современной меховой обуви каймы из цветной ткани не только обрамляют конструктивные швы или меховую мозаику. Так, на пимах они превращены в самостоятельный орнамент. На передней части обуви делаются многорядные поперечные и продольные надрезы, куда затем вшиваются узкие

полоски цветного сукна. Женские пимы украшаются зональными полосками у стопы обуви, мужские – у голени (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 871, л. 10) (рис. 5). Аналогичными приемами орнаментации пим пользовались коми-ижемцы и ненцы, у которых саамы, очевидно, переняли эту разновидность обуви (Прыткова, 1970, рис. 12, 22; Грибова, 1980, с. 122–123).

Иногда кольские саамы вместо кантов сукна вшивали в швы изделия очень узкие полоски цветного меха, так называемые «выпушки». Меховая обувь, орнаментированная таким трудоемким способом, считалась у них особо ценной (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 873, л. 6, 13). «Выпушками» женщины украшали и предметы обихода. В частности, на меховых ковриках, сшитых из оленьих «лбов», контрастные по цвету кусочки меха вшивались в глазные отверстия (рис. 10). Меховыми «выпушками» как декоративными материалами пользовались в прошлом и ненцы, которые употребляли их наряду с сукном (Прыткова, 1970, с. 12 и след.).

Другая разновидность декорирования меховых и других материалов сукном связана у кольских саамов с привесками и подвесками. Привески представляют собой наглухо вшитые одним концом в изделие плотные ряды прямоугольных полосок цветных тканей (рис. 21). Иной вид декора – подвески («тиепп») – имеют вид суконных треугольных фигур (рис. 22). Они прикреплялись к нижним концам кожаных ремешков с нанизанными на них бусами и свободно свисали с изделия. В отличие от распространенных подвесок треугольной формы, наглухо вшитые в изделие прямоугольные суконные привески редко встречались на меховой одежде. Они более характерны для



Рис. 21. Меховая детская шапка. Декорирована цветными полосками из сукна (с. Йоканьга. МАЭ)



Рис. 22. Девичья зимняя шапка. Аппликация сукном по сукну, шитье бисером, подвески из сукна (МАЭ)

декорирования обшитых сукном кожаных деталей оленьей упряжи. Примером украшения меховой одежды суконными привесками является образец старинного детского капора, поступившего в МАЭ в 1897 г. (рис. 21). В поперечный шов на темени вшита бахрома из красных, желтых, синих суконных прямоугольных лент. Такими же привесками украшены концы длинных лопастей шапки, между которыми пришита связка крупных цветных бус, располагавшихся под подбородком.

Совершенно аналогичные по декору и покрою капоры девушек и молодых женщин бытовали у канинских ненцев (ИЭАС, 1961, гл. «Головные уборы», табл. I: *4*). Н. Ф. Прыткова (1970, с. 43), отмечая это сходство, считает их заимствованиями из саамской одежды. Идентичность декоративного оформления их разноцветными привесками из сукна также свидетельствует о генетической взаимосвязи между этими элементами одежды саамов и ненцев. Однако подобные декоративные детали в художественном оформлении саамских вещей следует все же рассматривать как восточную, сибирскую традицию, где они имели довольно широкое распространение. Например, у канинских ненцев прямоугольными привесками из сукна украшались не только женские капоры, но и плечевая одежда из меха (ИЭАС, гл. «Одежда», табл. 2: *1*). Так же декорировали традиционный меховой костюм и сибирские группы ненцев (ИЭАС, 1961, гл. «Головные уборы», табл. 1: *2*; Прыткова, 1970, с. 7–48). Кроме того, обычай маркирования одежды рядами длинных и узких лент, в том числе ровдужных, существовал в прошлом и у других народов Сибири, в частности энцев, нганасан (ИЭАС, гл. «Одежда», с. 231, табл. 21–22; Прыткова, 1970, с. 48–82 и след.). Местные различия в декорировании одежды привесками у энцев и нганасан проявляется в привесках,

образующих бахрому на костюме. У сибирских ненцев они длинные и узкие, а у канинских ненцев – короткие и широкие. Такой же формы привески были и на деталях оленьей упряжи кольских и финляндских саамов. Не исключено, что свисающие с одежды и других изделий привески в виде бахромы раньше выполняли не декоративную, а оберегательную функцию.

В отличие от широко распространенных прямоугольных привесок, традиция декорирования меховых и других изделий суконными подвесками треугольной формы ограничена только ареалом кольских саамов. Некоторое подражание треугольным подвескам русских саамов наблюдалось в декоративном оформлении капоров канинских ненцев. Однако суконные подвески, подобно прямоугольным привескам, наглухо вшивались в швы головного убора, а не свисали на ремешках.

Суконные подвески саамов состоят из одного красного или трех равновеликих и разноцветных треугольных фигур, например, красной, желтой и синей. Ими декорировались обычно женские изделия, предметы праздничного костюма. Треугольными подвесками украшали ушные лопасти насаженных на мех суконных девичьих капоров. На печках прикрепляли «тиепп» к стягивающим ворот кожаным ремешкам, правой и левой стороне груди, а также к ремню, опоясывающему печок (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, ед. хр. 460, л. 30: а; МАЭ, 343–42). Подвесками маркировали устья белых меховых рукавиц (МАЭ, 343–43; рис. 2). Они являлись чуть ли не постоянными декоративными атрибутами различных обиходных изделий, изготовленных не только из меха, но и других материалов. Подвесками декорировались женские сумочки, детские колыбели, берестяные скатерти, детали оленьей упряжи и др.

Для выяснения происхождения традиции украшения широкого круга недавних саамских изделий суконными треугольными подвесками необходимо обратиться к данным смежных дисциплин. В саамском фольклоре, в частности сказках, сведения о таких украшениях встречаются довольно часто. Там упоминаются «треугольнички из красной замши» или, конкретнее, подвески: «печок беленький, канежки беленькие, красные кисточки по плечам» (Саамские сказки, 1962, с. 46, 116, 118). Содержится в сказках и более развернутая характеристика этих подвесок, имеющая уже семантическую нагрузку. Популярный персонаж саамской сказки Рознайки (богиня травы, пастбищ, домашних оленей) «...сидит в белом печке, в белых каньгах, красные бровки куропаток да красные лапки гусей, да уток висят у нее по плечам». Украшения («сушеные гусиные перепонки», «гусиная лапка») встречаются и в других сказках.

Археологические материалы свидетельствуют о том, что, в частности, у шведских саамов в XI–XIV вв. были широко распространены металлические подвески треугольной (топоровидной) формы, часть из которых представляет собой очень стилизованные изображения лапок птицы (Zachrisson, 1984, s. 21, fig. 8; s. 43, fig. 30; s. 65, fig. 41; s. 79, fig. 46). Кроме того, лапчатые металлические подвески и их треугольные прототипы в период раннего средневековья являлись одним из наиболее характерных видов украшений женского костюма различных финно-угорских племен Европейского Севера (Голубева, 1979; Розенфельдт, 1980; Рябинин, 1981; ФУБЭС, 1987 и др.). Однако, в отличие от древних лопарей, у остальных финно-угров, судя по археологическим материалам, привески в виде лапок обычно входили в состав более сложных – зооморфных и иных подвесок.

Краткий экскурс в смежные материалы показывает, что в основе позднесаамских треугольных суконных подвесок были символы лапок птиц, вероятнее всего, водоплавающих. Данная традиция, сохранившаяся вплоть до XX в. только у кольских саамов, представляет локальный и упрощенный вариант древней финно-угорской традиции украшения женского костюма металлическими зооморфными подвесками с лапчатыми привесками. Этнографические и другие материалы также дают основание для достаточно веских предположений о том, что уже в раннем средневековье саамы изготовляли их из различных материалов (металла, кожи, позже сукна), маркируя не только одежду, но и предметы главным образом «женского» обихода.

РОСПИСЬ ПО КОЖЕ

У народов Севера роспись по коже – один из наиболее распространенных и очень древних способов орнаментации изделий (Иванов, 1963, с. 276). Не были исключением и саамы, которые широко применяли однотонное раскрашивание кожи («шижнь») и расписывание ее узорами. По этнографическим материалам, наиболее старинные лопарские росписи по коже датируются XVII–XVIII вв. Это рисунки на кожаных шаманских бубнах скандинавских и финляндских лопарей (Manker, 1951). У саамов Кольского полуострова, в отличие от зарубежных групп, расписные бубны не сохранились.

В письменных источниках прошлых столетий, начиная с И. Георги, неоднократно упоминается, что лопарские женщины «особенно хорошо выделывают шкуры, наподобие лайки, и раскрашивают их узорами» (АГВ, 1846, № 24, с. 402). Однако в конце XIX – начале XX в. традиция расписывания бытовых изделий из кожи стала быстро исчезать, хотя однотонная раскраска продолжала сохраняться вплоть до последнего времени. Окрашенную в отваре ольховой коры в красновато-коричневый цвет оленью ровдугу саамские женщины использовали для шитья детских люлек, походных мешков и сумок, а также для орнаментации изделий аппликационной техникой.

О расписных узорах на коже в настоящее время можно судить только по единичным музейным экземплярам скатертей. В первые десятилетия XX в. они стали интенсивно выходить из употребления (Itkonen, 1921, s. 98). Название «скатерть» для этих походных изделий, употреблявшихся во время зимних кочеваний в вежах вместо деревянных подставок-лотков («карь») для мяса, достаточно условное. Т. И. Итконен их определял как походные «столы» (ibid., s. 98). Эти

небольшие, внешне оригинальные подставки для пищи, неизвестные у других народов Севера, кольские женщины изготовляли из хорошо выделанной замши и бересты. «Скатерти» состоят из 4–6 сшитых в два слоя прямоугольных берестяных кусков шириной 10–15 см, соединенных при помощи отбеленных ровдужных лент шириной до 5 см, которые пришивались сухожильными нитями к краям бересты (рис. 23). Такие изделия легко складывались вдвое, вчетверо и были удобны при перекочевках. Росписями украшали внешнюю часть ровдужных лент. Все узоры коричневого цвета. Судя по всему, для них, как и для однотонной окраски кожи, кольские женщины использовали ольховую кору. Этой краской расписаны и бубны скандинавских лопарей. Экстракт для росписей бубнов изготовлялся просто: «кора (ольхи. – *А. К.*) разжевывалась и в качестве краски использовалась кроваво-красная слюна» (Vorren, Manker, 1976, s. 136). Такая краска на коже была практически нестираемой. Рисунки, согласно их описанию, выполнялись на ровдуге палочкой, гусиным пером или гвоздем. Предварительно острым предметом набрасывались контуры рисунка, после чего при помощи упомянутых инструментов между ними втиралась краска (ibid., s. 136). Возможно, и кольские саамы расписывали свои бытовые изделия аналогичным способом. Этот очень древний прием получения экстракта краски (смешивание со слюной) был известен и сибирским народам. Например, эвенки разжевывали смолу лиственницы, затем слюну сплевывали на охру и растирали ее другим куском охры (Иванов, 1963, с. 276).

На музейных экземплярах саамских «скатертей» расписные орнаменты выполнены исключительно технично. Это свидетельствует о высокоразвитой традиции росписей по коже. Узоры расписывались на узких ровдужных лентах и выполнены бордюрами, заключенными в рамки. В бордюрах рисунки представлены ритмическим повторением одной или двух разных геометрических фигур (рис. 24). Последние могли состоять из раппорта одного ромба или квадрата с небольшими треугольниками на его углах или чередования двух упомянутых мотивов. На некоторых изделиях с меховой мозаикой и в расписных бордюрах каждая повторяющаяся фигура отделена от другой узкими вертикальными «столбиками».

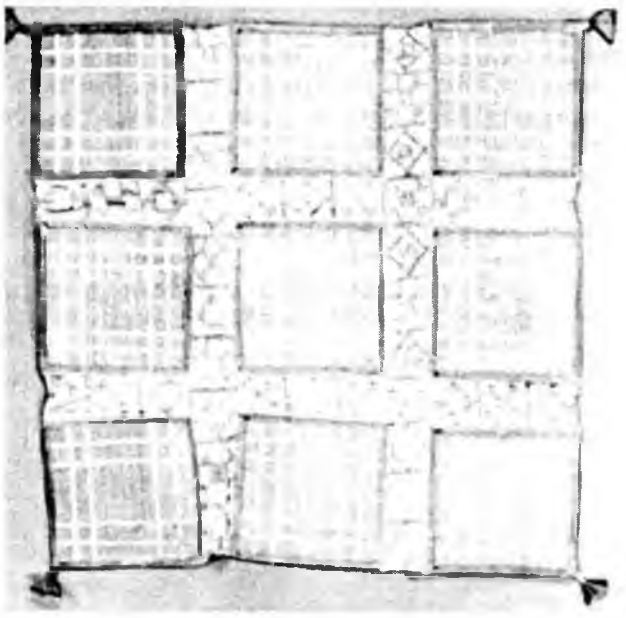


Рис. 23. Берестяная скатерть. Роспись на узких полосках, сшитых из кожи. РЭМ



Рис. 24. Мотивы росписи по коже

К сожалению, сведений о расписных орнаментах (за исключением техники их исполнения) у других народов Севера немного, что исключает возможность детального сравнительного анализа с саамами по этому виду декорирования. Укажем на некоторые образцы саамских росписей по коже, выявляющие вплоть до мельчайших орнаментальных деталей сходство с инкрустацией оловом по дереву у ненцев. Эта техника бытовала вплоть до XVIII в. и у лопарей (Георги, 1776, с. 6; ИЭАС, 1961, гл. «Орнамент», табл. 4: *15*).

АППЛИКАЦИЯ

Материалы. Предметы. Техника. Аппликация – разновидность орнаментации изделий, распространенная у многих народов Севера, занимала видное место в искусстве всех групп саамов. Это подтверждается и полевыми материалами автора. Они количественно уступают лишь изделиям с бисерным шитьем, имея приблизительно одинаковое соотношение с предметами, декорированными меховой мозаикой.

Уже при первом знакомстве с аппликациями кольских саамов бросается в глаза одна особенность. Как и у большинства народов Севера, аппликации саамов выполнены не только сукном по сукну или кожей по коже (Itkonen, 1948; Иванов, 1963). В этом виде техники кольские женщины использовали разные материалы и их сочетания. Аппликации выполнялись также сукном по коже (меху), мехом по коже или, наоборот, кожей по меху и даже кожей по бересте. Изделия с аппликационными узорами украшались дополнительными материалами – разноцветным бисером, перламутровыми пуговицами, позументом, суконными подвесками и привесками.

Наиболее распространенными до недавнего времени были аппликации, выполненные сукном по сукну (рис. 25). Реже встречены аппликации, сделанные сукном по коже и кожей по коже (рис. 26). Аппликации мехом по коже и кожей по бересте отмечены на единичных изделиях. Такое разнообразие материалов, применявшихся в данном виде декора, свидетельствует о том, что у саамов сохранились

технические виды аппликаций разновременного происхождения. Несомненно, орнаментация сукном по сукну – явление более позднее, чем все остальные виды аппликаций. Ей, очевидно, предшествовали аппликации сукном по коже (меху), до которых единственными были аппликации, где использовались различные сочетания кожаных и меховых материалов. Древними были и аппликации кожей по бересте, которые неизвестны у других народов Севера. В аппликациях XIX – начала XX в. эти материалы (кожа, мех) у них сохранились, сравнительно с суконными аппликациями, уже в виде реликта. Такое же мнение высказал и Т. И. Итконен (Itkonen, 1948, s. 529), отметивший, что украшения кожей и мехом являлись у лопарей наиболее старыми приемами декорирования изделий.



Рис. 25. Мешочек с огнивом. Аппликация сукном по сукну. МАЭ

Предметы. Различными аппликационными материалами у кольских саамов украшались зимние мужские и девичьи капоры, летние головные уборы, каньги и оборы для канег, детали оленьей упряжи, чехлы для ружей, женские и хозяйственные сумки, люльки, обтянутые кожей, а также берестяные «скатерти». На последних прямоугольные берестяные куски орнаментировались аппликациями из кожи. *Техника* аппликаций, независимо от декоративных материалов, одинакова. Узоры пришивались сухожильными нитями к фону изделия мелким верхошвом, реже наметкой.

Композиции. Мотивы. Для саамских аппликационных узоров характерны одиночные мотивы, бордюры и зональные композиции. Среди них, как и в меховой мозаике, преобладают изделия с одиночными мотивами (рис. 26). После них наиболее популярны бордюры (рис. 27: *1*, *2*) и зональные композиции (рис. 25). Аналогично меховой мозаике, сетчатые композиции в аппликациях встречены редко.

Мотивы в аппликационных композициях, как и в меховой мозаике, в основном состоят из простейших прямолинейно-геометрических фигур (рис. 28). Это треугольники, зигзагообразные ленты, прямоугольники, квадраты, линейные полосы, а также веткообразные фигуры, включающие ромбы с крупными треугольниками на углах. В технике аппликаций применялись и нетипичные для мозаики узоры криволинейных очертаний, например, ленты из полуовалов «мянбяля» («полулунницы», рис. 29) и звездчатые круги-розетки.



Рис. 26. Охотничья сумка. Аппликация сукном по коже, шитье бисером. МАЭ

Рассмотрим аппликационные узоры с учетом их композиционных решений. Интересны в этом виде декорирования различные варианты одиночных геометрических фигур. На одних изделиях их появление обусловлено формой вещи, например, на лицевой части канег, небольших сумках или на круглых суконных вкладышах для коробок из сосновых корней. Здесь наблюдаются вариации крупного треугольника, звездчатой розетки или ромба с крупными треугольниками на углах. На других изделиях одиночные геометрические фигуры, возможно, имели символическое значение, прежде всего в декоре детских люлек. Если боковые части люлек украшены аппликационными бордюрами из дугообразных «полулунниц», то изголовье, ножная сторона, порой и кожаное покрывало люльки маркированы одиночными геометрическими фигурами специфического облика. Это крупный ромб с двойными острыми шипами на его внешних сторонах, зубчатый круг или квадрат, перекрещенные длинными прямыми крестами, концы которых имеют ромбические утолщения, а также ромб с двумя или тремя треугольниками на углах (рис. 30–32). Такие мотивы на детских люльках имели, вероятнее всего, значение оберегов. Подобные фигуры, как и сопровождающие специфические атрибутивные знаки (шипы, стреловидные выступы,

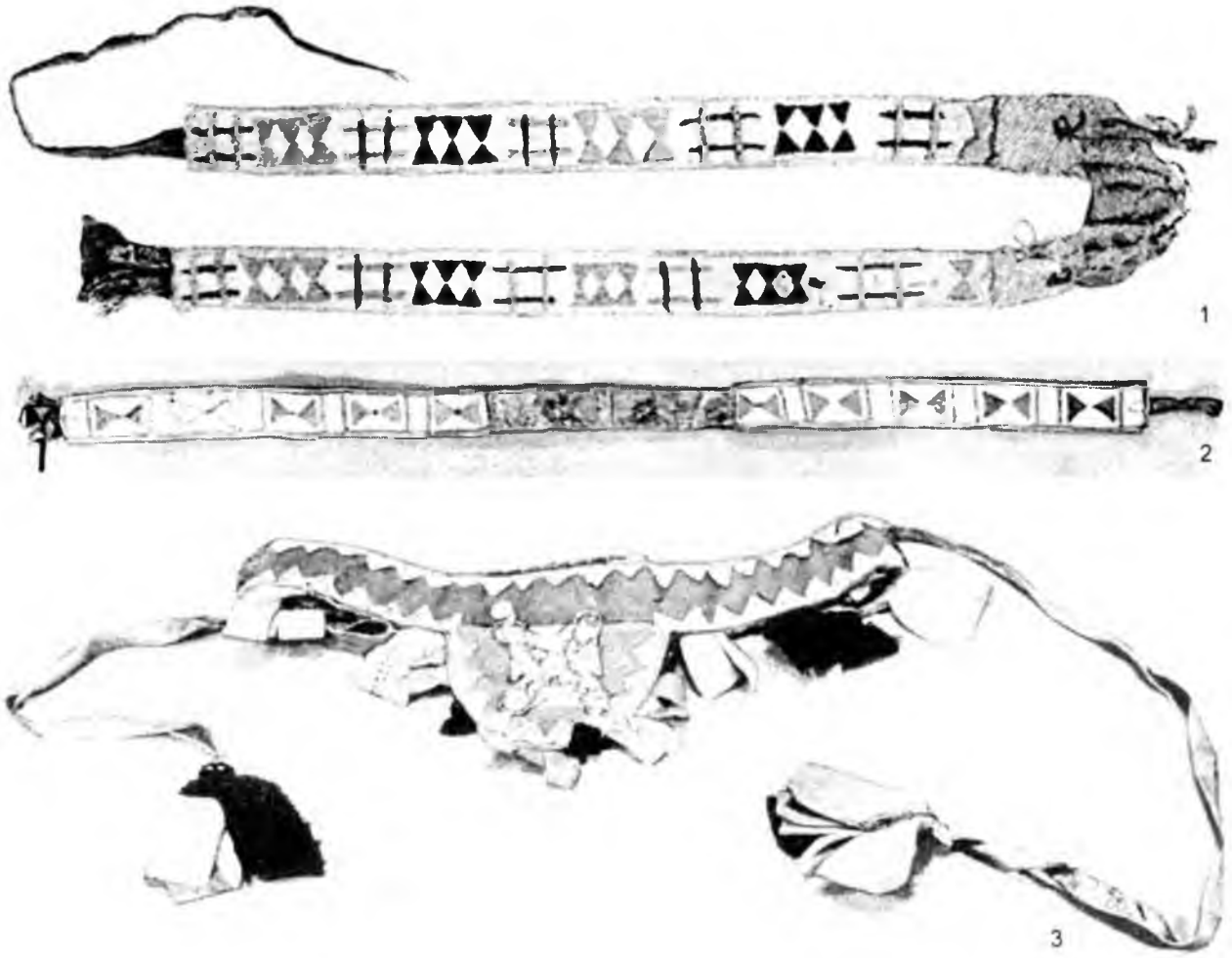


Рис. 27. Детали оленьей упряжи (1, 2). Аппликация сукном по сукну (РЭМ); деталь праздничной оленьей упряжи («налобник») (3). Аппликация сукном по сукну, декоративные привески из сукна (с. Пазрека, РЭМ)

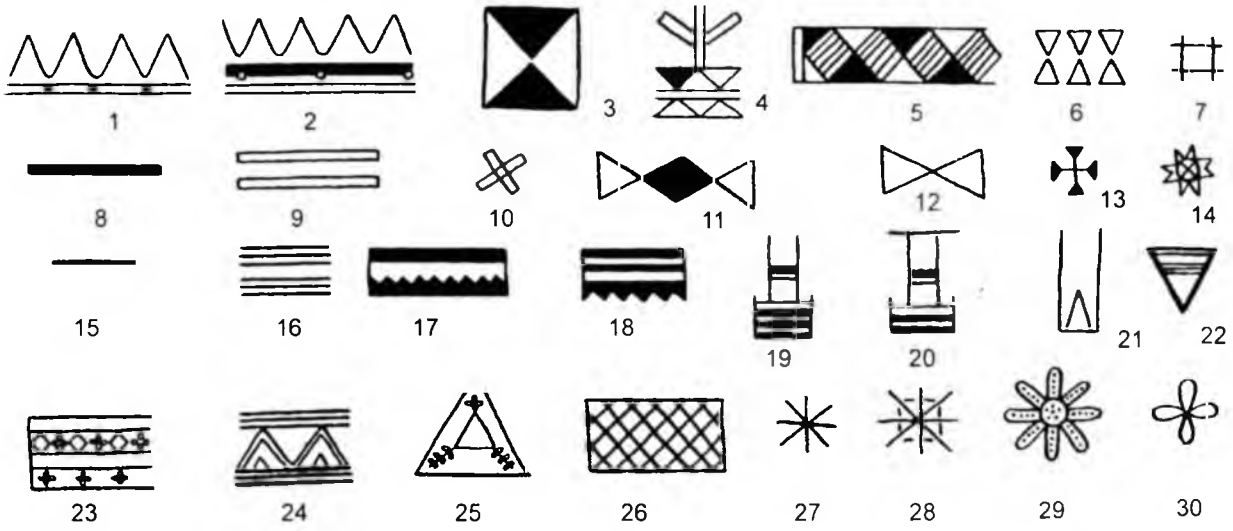


Рис. 28. Мотивы аппликации цветным сукном и разновидности суконных кантов на меховых изделиях

треугольники на углах ромбов), есть среди символических рисунков на бубнах скандинавских саамов. Наделение на бубнах фигур стрелами или остриями «имело магическое значение, они выполняли защитную роль» (Manker, 1951, s. 48).

Бордюры в суконных аппликациях состоят либо из вырезанных фигурных лент, либо из отдельных мотивов. Ленточные бордюры обычно вырезаны в виде крупных треугольников или мелких зубцов. Ленточными узорами из крупных ярко-желтых треугольников



Рис. 29. Хозяйственная сумка. Аппликация кожей по коже. Ровдуга, мех нерпы (с. Ловозеро, 1982)

было принято орнаментировать сшитые из синего, реже черного сукна мужские и девичьи капоры. Такими узорами декорированы очелья и боковые части. На очельях мужских капоров под бордюром из желтых аппликационных треугольников пришит еще ряд белых перламутровых пуговиц, а также прямоугольный кусок красной ткани с бисерным шитьем. Такие декоративные разработки придают саамским головным уборам весьма оригинальный внешний вид, отличающий их от капоров других народов Севера.

В отличие от высоких треугольных ленточных узоров, мелкие зубчатые бордюры чаще встречены на деталях оленьей упряжи (рис. 27: *3*). Для этих изделий характерны не только ленточные зубчатые узоры. Часто аппликационный бордюр состоял из раппорта заключенных в рамку из одной или двух разных геометрических фигур. Мотивами раппорта на этих изделиях были: два направленных углами друг к другу треугольника, треугольник и квадрат с продленными на углах сторонами, ромб с треугольниками на углах, лучистая окружность и др. Нередко в аппликационных бордюрах, как и в меховой мозаике, а также росписях по коже, каждая пара фигур отделена от другой такой же пары вертикальными «столбиками».

Зональные композиции состоят из трехчастных узоров. Подобные архаичные орнаменты есть на берестяных, складных «скатертях» (рис. 33). Орнамент на каждом квадратном куске скатерти состоит из трех горизонтальных зон. В полосы включены ряды параллельных диагональных линий, а также зигзаги и уголковые мотивы (шевроны). Аппликационные фигуры, как и мотивы меховой мозаики, крупные. Зональные орнаменты в аппликациях кожей по бересте перекликаются с орнаментированной глиняной

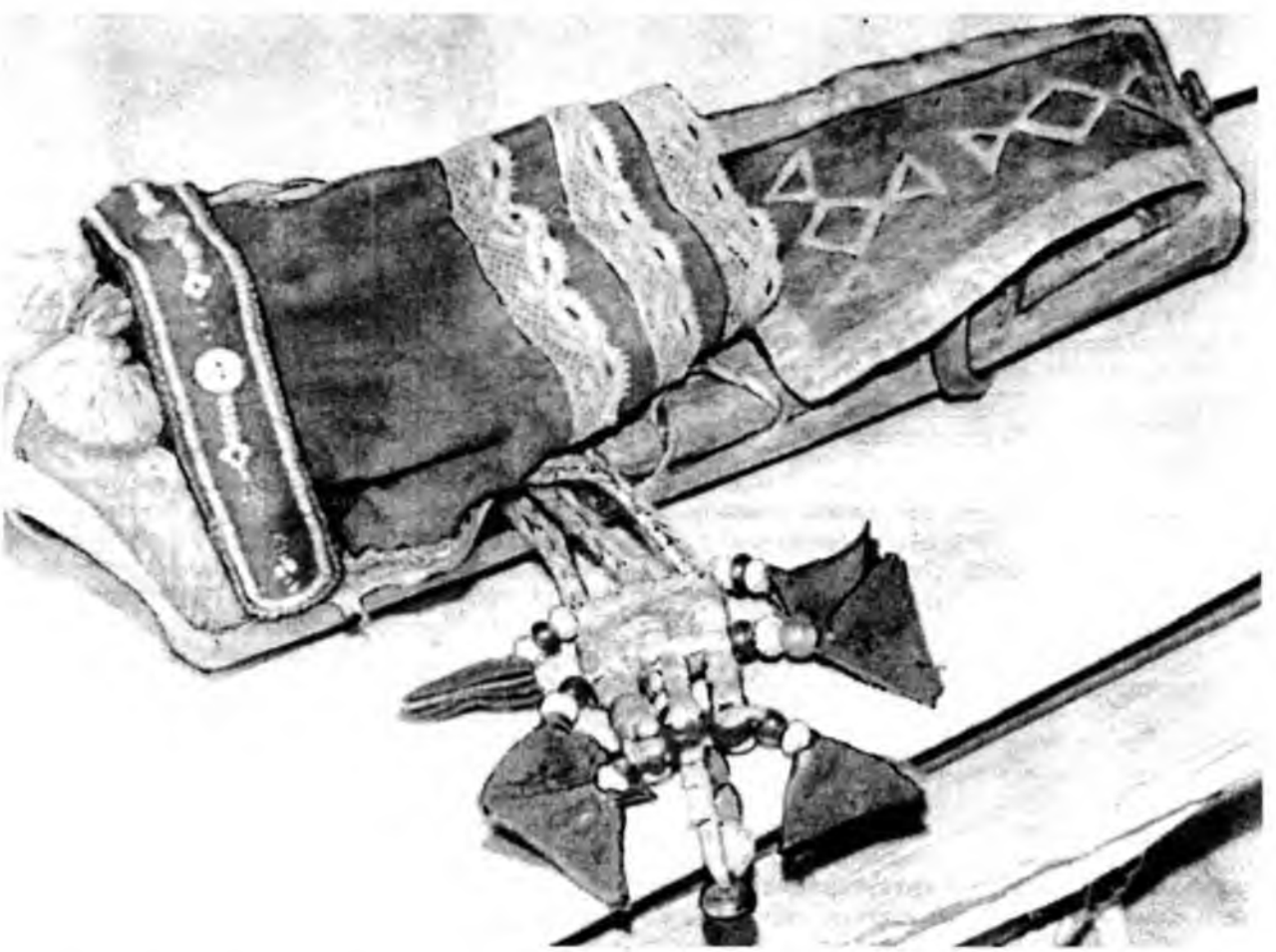


Рис. 30. Люлька. Модель. Аппликация кожей по коже, шитье бисером, подвески из разноцветного сукна. Декоративные материалы: ровдуга, шерсть, бисер, бусы, перламутровые пуговицы. АОКМ

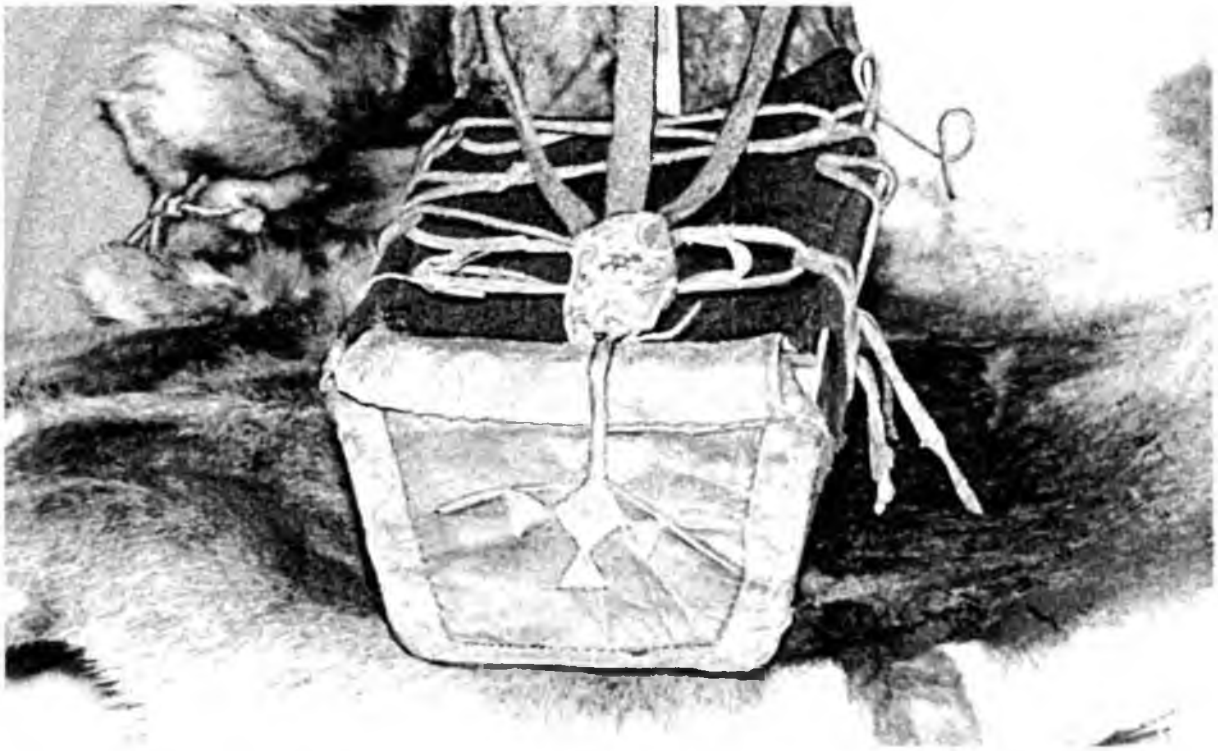


Рис. 31. Люлька. Аппликация кожей по коже, шитье бисером. Плетеные шерстяные пояски (с. Ловозеро, 1982)



Рис. 32. Мотивы аппликации

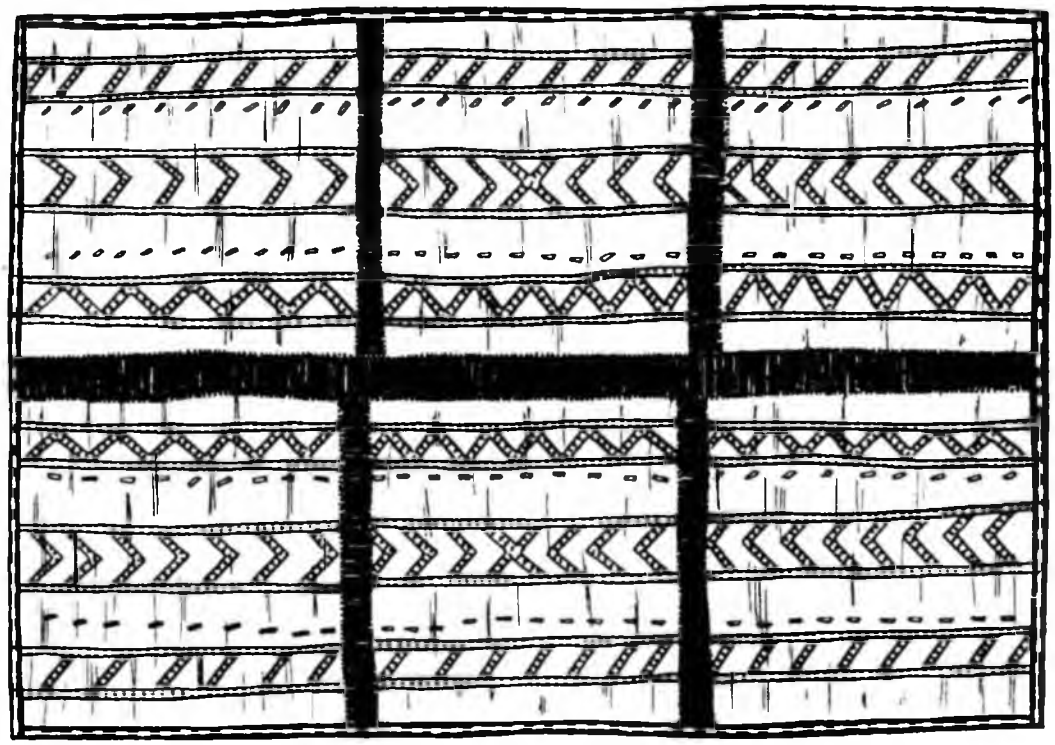


Рис. 33. Берестяная скатерть. Аппликация кожей по бересте (по Т. И. Итконену)

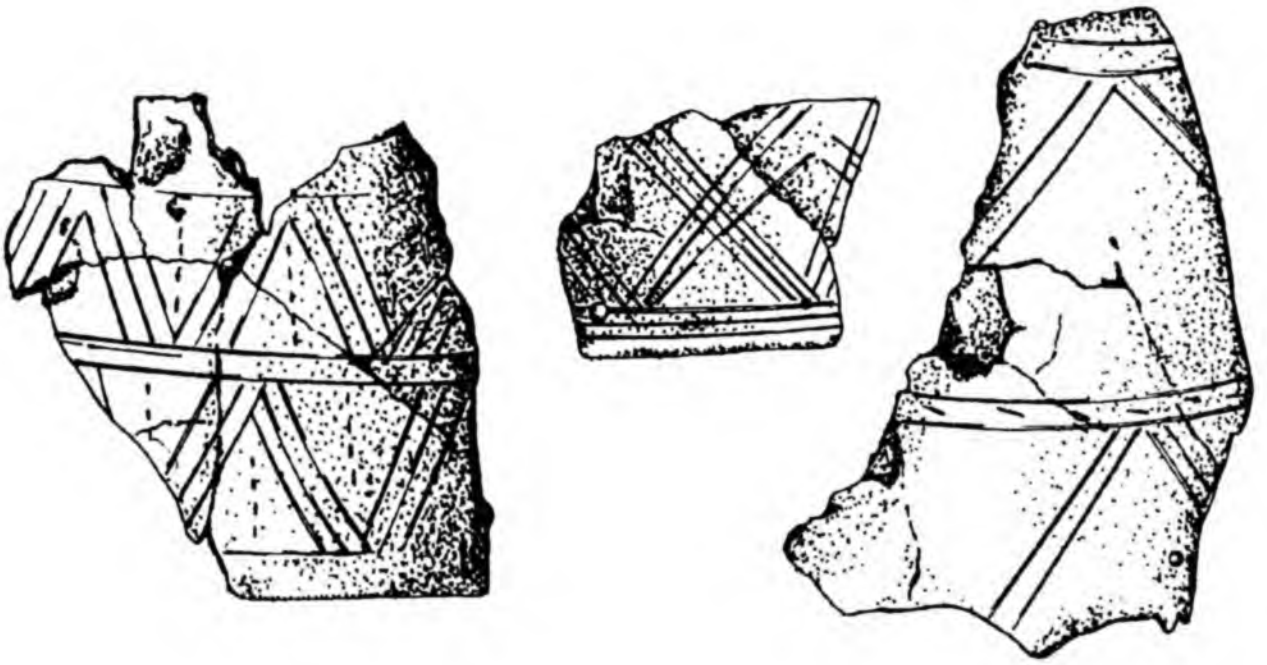


Рис. 34. Керамика железного века. Северо-восточная Норвегия (по О. Сольбергу)

посудой раннего железного века, ареал которой охватывает значительные территории в северной Фенноскандии – Скандинавии, Финляндии, Карелии и на Кольском полуострове (Solberg, 1909; Carpelan, 1978; Jorgensen, Olsen, 1987; Hulthen, 1991; Косменко М. Г., 1993; Гурина, 1997). Археологи называют ее по-разному. В Карелии ее условно обозначают, вслед за К.-Ф. Мейнандером (Meinander, 1969), как керамику «арктического» типа (Косменко М. Г., 1993). В орнаменте этой посуды, принадлежавшей, по единодушному мнению археологов, предкам современных саамов, наблюдаются сходные зональные композиции с диагональными и зигзагообразными узорами, имевшими порой поперечные параллельные линии в качестве декоративного разделителя мотивов (рис. 34).

ШИТЬЕ БИСЕРОМ

Материалы. Техника. Предметы. В течение последних двух столетий цветной фарфоровый бисер («пессяр») был у кольских саамов наиболее распространенным материалом для декорирования суконных, нередко кожаных и даже меховых изделий. В XX в. вместо фарфорового мелкого бисера они стали употреблять стеклянный крупный бисер, которым и поныне орнаментируют предметы одежды и быта (обувь, настенные коврики и др.).

У зарубежных саамов бисер как декоративный материал использовался мало, встречается главным образом среди инарских саамов (Финляндия). Вместо него вплоть до последнего времени были распространены вышивки оловянными нитями (Косменко, 1993, с. 61–67). Последние были известны и саамам Кольского полуострова, но в конце XVIII в., видимо, вышли из употребления, уступив место бисеру (Георги, 1776, с. 6). Распространение фарфорового бисера у многих народов России, в том числе Севера, не ранее середины XVIII в. косвенно подтверждают исследования Т. В. Станюкович. Тогда было вновь налажено его отечественное производство, прерванное в XIII в. татаро-монгольским нашествием (Станюкович, 1988, с. 156).

Ловозерские саамы покупали бисер в Архангельске, бабинские – в Кандалакше (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, ед. хр. 460, л. 24-а; д. 884, л. 5). Для декорирования суконных, кожаных, меховых изделий саамские женщины использовали различные сочетания бисеринок белого, голубого (синего), желтого, иногда зеленого цветов. Белый бисер играл основную роль. Фоновым материалом для нашивания бисерных узоров обычно было красное сукно, реже ровдуга. Бисер сначала нашивался на сукно, которое сшивалось с мехом. Перед выкладыванием узоров разноцветные бисеринки нанизывались на сухожильные нити, затем при помощи поперечных стежков заготовки-пронизки прикреплялись к фону изделия. В мелком рисунке каждая бисеринка пришивалась отдельно. Орнаментальные фигуры составлялись из одно- и многорядных бисерных пронизок.

Бисерным шитьем саамы украшали различные предметы. Это зимние мужские и девичьи головные уборы («кабперь»), девичьи перевязки («перевязьк»), женские головные уборы («шаммш»), особо богато орнаментировавшиеся бисером, а также каньги («коамме»), оборы для канег («пяргезьм»), пояса для женской и мужской одежды, в том числе

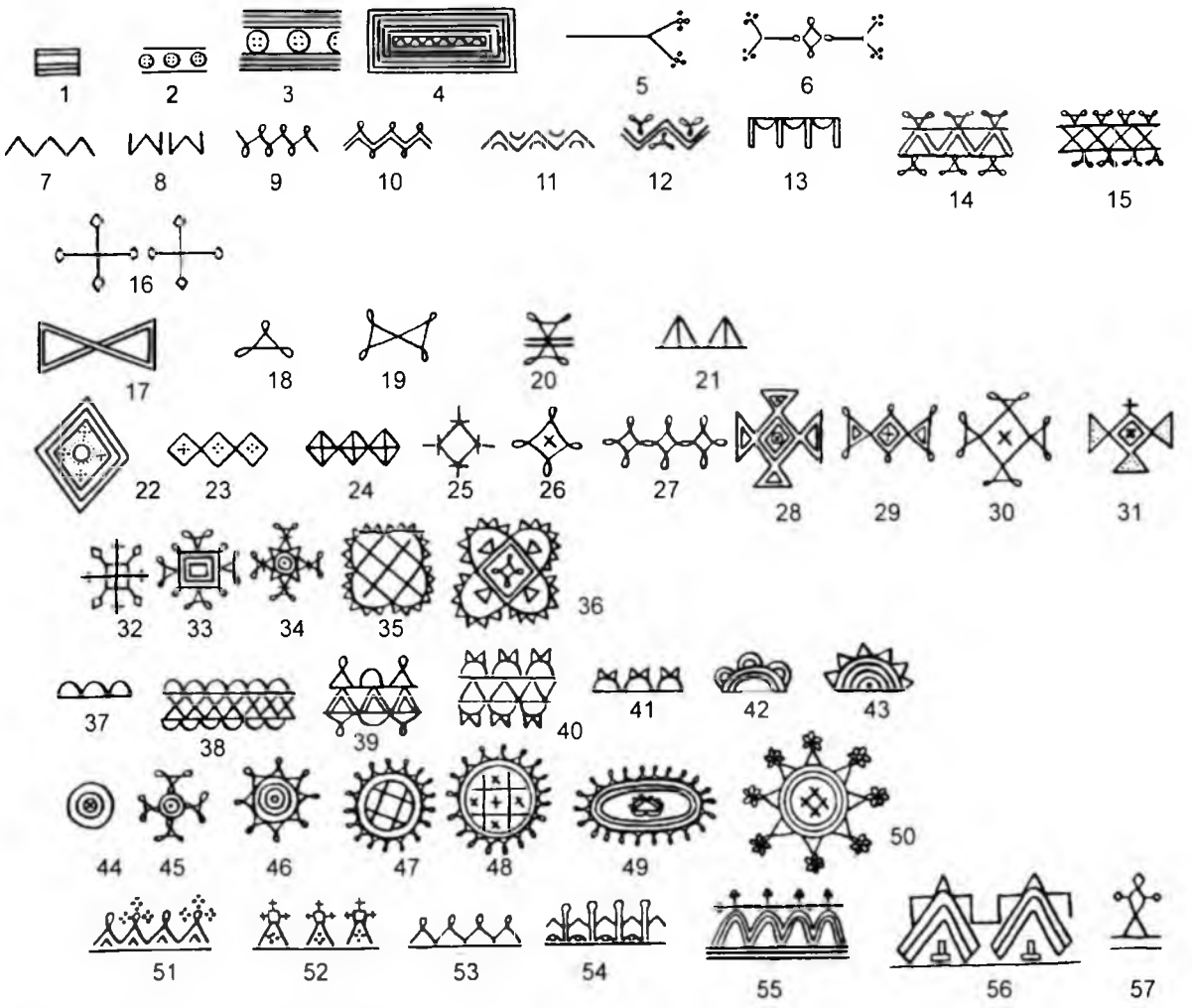


Рис. 35. Основные мотивы орнамента в бисерном шитье

прикреплявшиеся к поясам кошельки. Украшались сумки различного назначения, детские люльки, детали праздничной оленьей упряжи для «женских» оленей и ряд других предметов. Каждая категория изделий имела свою специфику в орнаментации бисером.

Мотивы и композиции орнамента. В бисерных орнаментах преобладают геометрические мотивы. В отличие от других видов саамского искусства, в ней выделяется сравнительно большая группа изобразительных мотивов, отмеченных еще Н. Волковым (1939, с. 50). В зафиксированных материалах они составили более 27% от общего числа узоров бисерного шитья. Эта группа мотивов состоит из многочисленных антропоморфных фигурок (рис. 35: *51–57*), а также узоров, передающих отдельные части животного (оленя) (рис. 35: *21, 40, 41*) и водоплавающей птицы. Возможно, круг мотивов изобразительного характера в бисерной орнаментике был более широк, однако выделить их из состава различных орнаментальных фигур порой сложно из-за сильной геометризации. Далее мы рассмотрим такие узоры.

Группа абстрактно-геометрических мотивов в бисерном шитье состоит из прямолинейно-геометрических и криволинейных фигур плавных контуров. Прямолинейно-геометрические мотивы те же, что и в других видах техники. Они включают одно- и многорядные прямые линии, веткообразные узоры, зигзаги, уголковые мотивы, треугольники, ромбы, иногда с крупными треугольниками на углах, а также квадраты и прямоугольники (рис. 35: *1–20, 22–31*). Наиболее частые мотивы – треугольники, ромбы и прямые линии. Криволинейные мотивы представлены различными вариантами круглых и овальных розеток, иногда довольно сложного строения (рис. 35: *35–50*).

В композиционном отношении узоры бисерного шитья представлены преимущественно бордюрами и одиночными мотивами крупных размеров. Характерной чертой композиционных построений является то, что на одном изделии нередко сочетаются бордюры и одиночные мотивы. Зональные композиции в бисерном шитье встречаются редко. Сетчатые орнаменты вообще отсутствуют.

Обратим внимание на специфику стилистических решений преобладающей части мотивов в саамском бисерном шитье. Установлено, что орнаментальные фигуры, в том числе и углы прямолинейно-геометрических контуров, обычно наделены небольшими петлевидными элементами, похожими на элементы раннесредневековой художественной плетенки (рис. 35: *5–49*). Эта стилистическая особенность придавала орнаментам бисерного шитья кольских саамов в



Рис. 36. Оборы для канег (женские). Шитье бисером, аппликация сукном по сукну, узорное плетение, бусы. РЭМ



Рис. 37. Оборы для канег. Украшены бисером, цветным сукном, бусами (с. Ловозеро, 1982)

X–XX вв. выраженный местный колорит, в отличие от бисерных узоров других народов Севера.

Бисерное шитье изделий каждой категории отличается своеобразными чертами. Они прослеживаются в композициях, расположении орнамента на предметах, порой и в мотивах. Поэтому более подробную характеристику бисерных орнаментов целесообразно дать по видам изделий. Так, узкие предметы – оборы для канег, мужские и женские пояса – орнаментированы простейшими бордюрными композициями. Узкие концы обор для канег декорированы лишь одной многоцветной полосой из бисеринок, которая ритмично прерывается мелкими и круглыми розетками, составленными из центральной цветной бисеринки и четырех белых по краям (рис. 36). Такие декоративные элементы есть не только в бисерных узорах обор, но и многих других предметов. У ловозерских саамов они назывались «лисий след», напоминая реальный отпечаток ноги животного (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 460, л. 12). Широкие участки тех же обор украшены иными мотивами – ромбом с петлевидными элементами на углах и веткообразными фигурами (рис. 37).

Мужские и женские пояса орнаментированы бисером такими же горизонтальными линиями, как и оборы, но многорядными (рис. 38). Встречались на них и бордюры из других простейших геометрических мотивов. Интересно, что бисерные фигуры на поясах построены так, что они как бы имитировали костяные и металлические бляшки, которыми декорированы и предметы плечевой одежды (рис. 39).

Широкие предметы украшены богаче, особенно принадлежности оленьей упряжи (рис. 40). Орнаментальные композиции на них состоят из тех же бордюров. Однако мотивы в них более разнообразны и сложны, чем на поясах и оборах для канег. Разнообразны и комбинации орнаментальных фигур в тех композициях, где они состоят из раппорта одного-двух мотивов. Геометрические узоры на этих предметах состоят из различных по внешнему виду зигзагов, прямых крестов, треугольников, часто с направленными друг к другу вершинами, а также ромбов обычного и сложного строения (ромбы с большими треугольниками на углах), в том числе оригинального

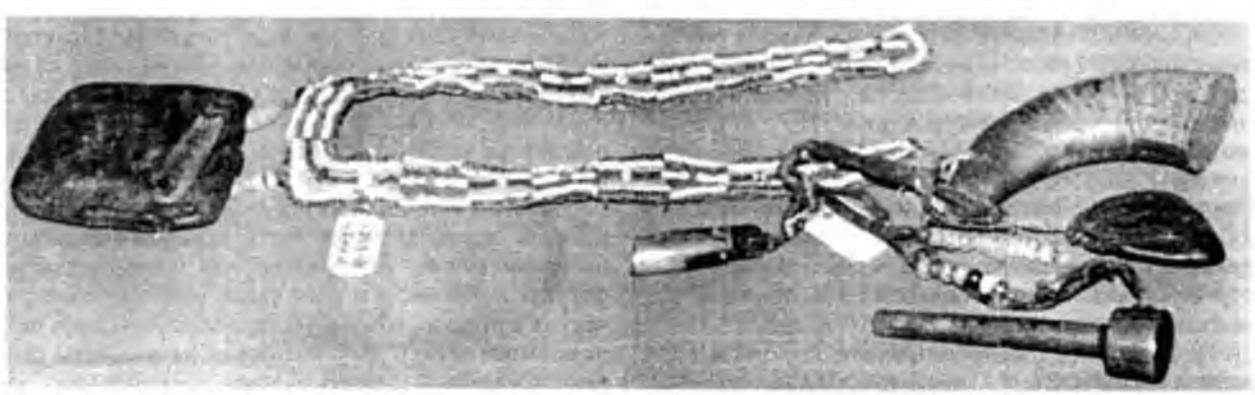


Рис. 38. Охотничий пояс (мужской). Украшен бисером, бусами. К поясу прикреплены огниво, кошелек, медвежий зуб. МАЭ

строения вертикальных рамочных фигур с небольшими треугольниками или дугами на их внешних краях.

Есть на упряжи и орнаменты из криволинейных мотивов. Это различные иконографические варианты дугообразных узоров (рис. 35: *37–43*) и многослойных окружностей с небольшими треугольничками или петлевидными деталями на внешних краях (рис. 35: *44–50* и др.). Такие специфические по трактовке мотивы окружностей и дуг характерны не только для декора упряжных деталей, но и многих других бисерных изделий – суконных подушечек-игольниц, головных уборов, особенно женских шамшур, девичьих перевязок и т. д. Интересно, что на некоторых образцах бисерного шитья характерные для окружностей треугольные обрамления явно переходят в очень схематичные антропоморфные фигурки с раскинутыми по сторонам «руками» (рис. 35: *51–57*). Именно дополнительные декоративные элементы (петлевидные, треугольные, вертикальные палкообразные) придают мотивам саамского бисерного шитья черты своеобразия.



Рис. 39. Ремень (лопарский), украшенный металлическими бляшками. МАЭ

Свои особенности имеют бисерные орнаменты на саамских головных уборах – зимних мужских и девичьих капорах, а также на девичьих перевязках и женских шамшурах. Общей чертой этих узоров является то, что, помимо основных геометрических мотивов, они часто включают изобразительные, особенно антропоморфные фигуры. Этими фигурками украшены чаще всего очелья головных уборов, где они изображены раппортом одинаковых фигур или в сочетании с геометрическими треугольными мотивами. Так, мужские зимние капоры декорированы бисерными узорами совершенно однотипно (рис. 41). На них горизонтальный ряд стилизованных человеческих фигурок нашит на очелье из красного сукна. Сверху бисерный узор обрамлен аппликационной лентой из крупных треугольников из желтого сукна и белыми перламутровыми пуговицами, которые выполняют роль кружкового орнамента. Антропоморфные фигурки на капорах, как и на других головных уборах, отличаются небольшими размерами и крайне геометризованными контурами. Нами зафиксированы *четыре изобразительных варианта* таких мотивов, характерных для капоров и других уборов. *Вариант 1* – это антропоморфные фигурки с треугольной нижней частью и с раскинутыми по сторонам «руками» (рис. 35: *55*). Они наиболее распространены в декоре разных головных уборов и единственные на мужских капорах (рис. 41). У *варианта 2* вместо туловища вышит небольшой крест с перекрестьями на концах, который переходит в треугольное основание (рис. 35: *51, 52*). В *варианте 3* вместо треугольника изображена развилка-«ноги» (рис. 33: *57*). Наконец, *вариант 4* антропоморфных фигурок представлен столбовидным туловищем, каплевидной головой и с руками, согнутыми в локтях и полуопущенными вниз (рис. 35: *54*). Эти иконографические разновидности антропоморфных изображений есть на кожаных покрышках бубнов скандинавских саамов (Manker, 1951, s. 29–134, abb. 2–64).



Рис. 40. Деталь оленьей упряжи. Украшена бисерным шитьем, бусами, суконными подвесками, медными пуговицами, колокольчиками. РЭМ



Рис. 41. Зимний мужской головной убор. Шитье бисером, аппликация, перламутровые пуговицы, меховая опушка. МАЭ

В отличие от мужских головных уборов, девичьи зимние капоры, судя по единичным музейным экземплярам, украшались только одним мотивом «неизобразительного» характера. Он состоит из большого

многослойного круга с косым крестом внутри него (рис. 42). Узор покрывал сзади все донце головного убора и имел, очевидно, значение оберега. Крупномасштабные мотивы, сочетающиеся с бордюрными антропоморфными изображениями, характерны и для декора девичьих перевязок (рис. 43).



Рис. 42. Девичья зимняя шапка. Орнамент выполнен бисером. МАЭ

Значительный интерес представляют узоры из бисера на женских шамшурах. Для этих головных уборов оригинального покроя характерны свои приемы орнаментации. Мотивы представлены различными вариантами круглых и овальных розеток, иногда довольно сложного строения. Саамские шамшуры привлекали к себе внимание исследователей и путешественников еще в XIX в. Любопытные сведения об этих головных уборах, акцентируя внимание на особенностях их декорирования, оставил В. И. Немирович-Данченко. «Женщины, – отмечал он, – носят на голове головной убор с торчком стоящим языком, кои ... пуговицами, бусами (автор имел в виду, очевидно, бисер. – *А. К.*), галунами, стеклышками, кусочками зеркал, металлическими шариками усаженные. У одной старушки я видел его украшенным сплошь старинными рублями» (Немирович-Данченко, 1876, с. 66–67). Данное описание интересно прежде всего тем, что его автор отметил одну из наиболее древних разновидностей декорирования шамшур монетами, которая позднее уже не фиксировалась.

По рассказам информаторов, эти головные уборы шили специальные мастерицы из красного сукна. Однако декорировали изделия сами женщины, готовя их к своей свадьбе (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 883, л. 9).

Уборы имеют вид чепчика с мягким донцем, к передней части которого пришита высокая копытообразная корона на твердом берестяном подкладе (рис. 44, 45). Последняя сильно загнута в сторону лба. К теменной части шамшуры наглухо прикреплен прямоугольной формы твердый «позатыльник», скрывавший сзади волосы. Саамские шамшуры являлись одной из разновидностей северноевропейских самшур, общей чертой которых была копытообразная или круглая форма (Русские.., 1967, с. 235). Кроме кольских саамов, уборы которых имели наиболее ярко выраженную копытовидность, их локальные варианты под названием «самшура» бытовали в отдельных областях севернорусского населения – Поморье, Поонежье, на Ветлуге и Двине (Русские.., 1967, с. 235). Они были известны и карелам северо-западных районов Карелии, тверским карелам, коми-пермякам (Маслова, 1951, с. 25; Белицер, 1958, с. 273–275; НМФ). Шамшуры кольских саамов имеют наибольшее сходство с коми-пермяцкими. Согласно Г. С. Масловой, распространение в севернорусских областях головных уборов под названием «самшура» было связано с контаминацией в этих ареалах древних дославянских головных уборов с русскими (Русские.., 1967, с. 235). Завершая обзор, следует отметить, что сходные кольским шамшурам уборы с копытообразным выступом (но без твердого подклада), а также другая разновидность (уборы с роговидным выступом) бытовали в прошлом и у скандинавских лопарей (Porsbo, Nordenhem, 1988, s. 6, 23. Bild 2). Однако на скандинавских головных уборах нет украшений.

Декоративное оформление кольских шамшур отличается исключительным богатством. Помимо основных бисерных узоров, на них встречаются следующие разновидности дополнительных украшений: ряды круглых, свисающих с «позатыльника» оловянных шариков, белые перламутровые пуговицы, а также позументные ленты на лобной части (под бисерной короной), броши, прикреплявшиеся к позументной ленте в срединной части очелья. К. Никкуль (Nickul, 1970, s. 65) опубликовал фотографию саамской женщины в шамшуре, у которой с середины короны свисает крупная каплевидная (жемчужная?) подвеска.



Рис. 43. Девичий головной убор («перьвесськ»). Шитье бисером. МАЭ

Перейдем к характеристике орнамента на шамшурах. Бисерными узорами эти шамшуры украшены по лицевой и задней части возвышающейся надо лбом короны, а также по боковым крыльям и «позатыльнику». Узкими полосами бисера подчеркнуты конструктивные швы, поэтому орнаментальные фигуры на всех частях шамшуры заключены как бы в отдельные рамки. Не декорировался лишь прикрывающий макушку мягкий чепчик. Каждый «участок» шамшуры украшен своими композициями и мотивами. Передняя часть короны орнаментирована горизонтальным бордюром, состоящим из раппорта мелких изобразительных, чаще всего антропоморфных фигурок (рис. 44). Изредка очелья шамшур украшены бордюрами из сильно стилизованных лапок водоплавающей птицы.

Другой вид узоров на шамшурах – это известные по декору упряжных деталей раппорты из дуг, снабженных по внешним бокам вертикальными «столбиками» (рис. 45: *1*). Вариантами этих внешне оригинальных мотивов являются дуги с двумя треугольничками на вершине (рис. 45: *1*). Они имеют явное сходство с так называемыми «оленьими лобиками» – шкурками со лба оленя с ушами, которые саамские женщины и поныне вешают на стену после смерти кого-либо из близких родственников над его кроватью (Косменко, 1993, с. 92, рис. 87). Наконец отметим, что на других частях шамшуры, как и других бисерных изделиях, они часто переходят в чисто геометрические узоры, например, в дуги со множеством треугольничков или полуовалов на внешних краях (рис. 35: *40–43*).

На тыльной стороне короны композиции и мотивы иные. Узоры на этой части короны представлены *двумя разновидностями* орнаментальных построений. Обе расположены в центре короны. *Разновидность 1* состоит из одной крупной геометрической фигуры, например, ромба с крупными треугольниками на углах, овальной розетки (рис. 44: *2*) или окружности с многочисленными «лучами»-треугольничками на внешних краях и некоторых других фигур. *Разновидность 2* композиций расположена в центре тыльной стороны короны. Это вертикальный

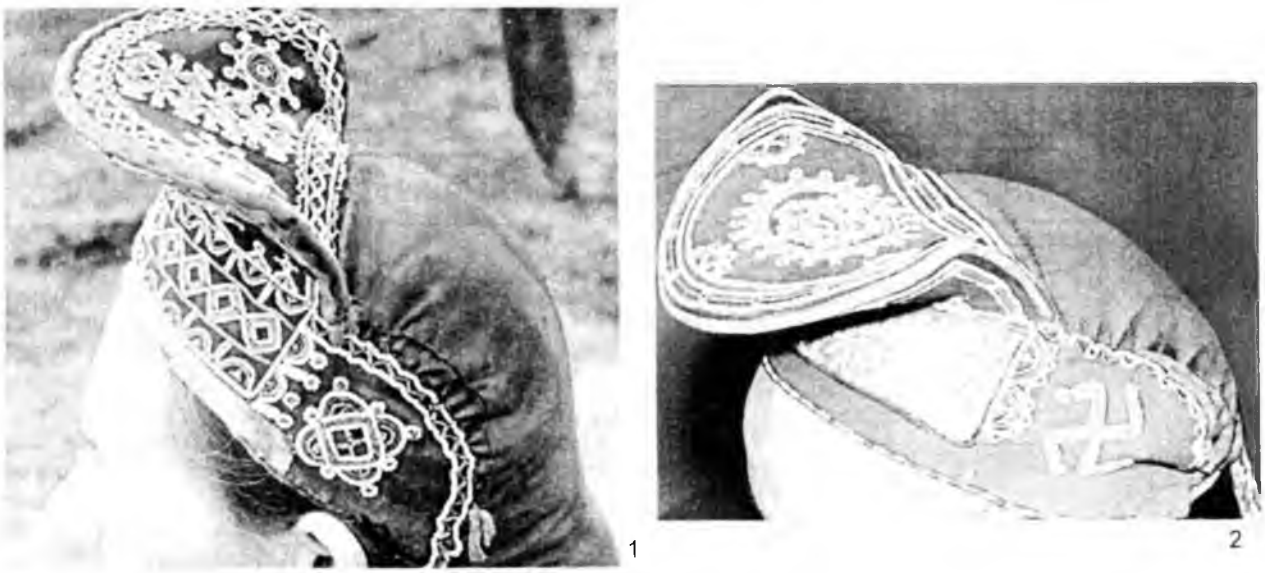


Рис. 44. Шамшуры. Боковые части головных уборов. Шитье бисером (с. Ловозеро, 1982)

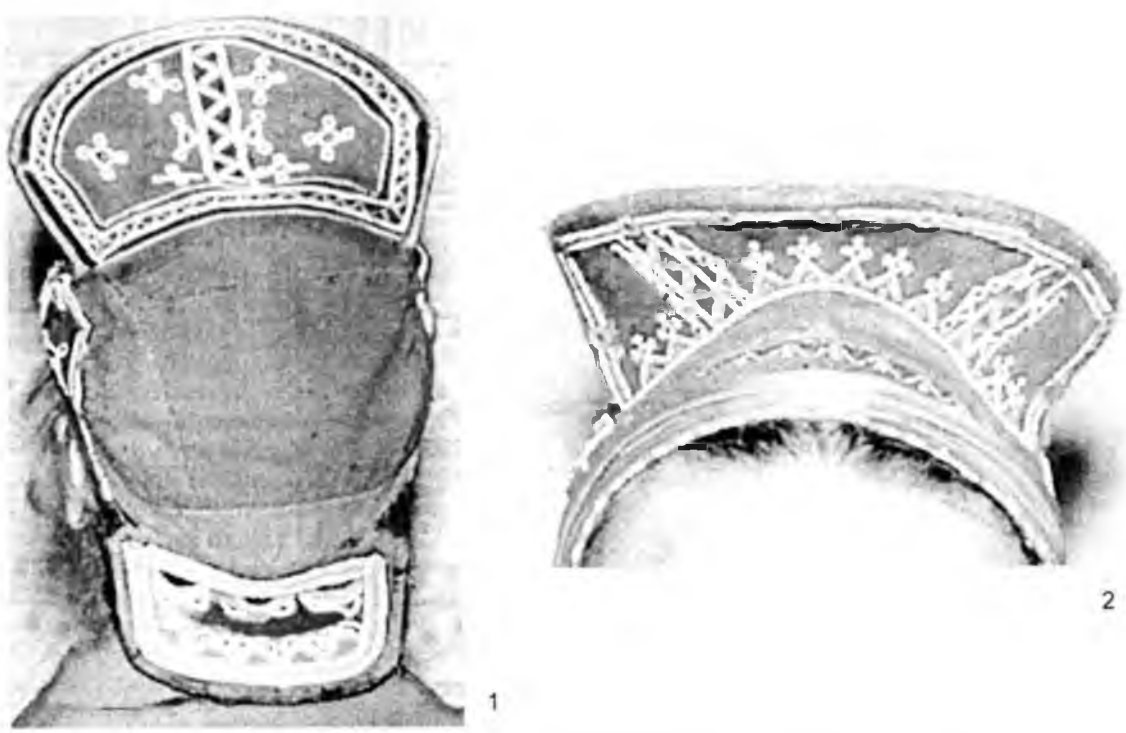


Рис. 45. Шамшура. Очелье. Шитье бисером, позумент (2), вид сзади (1) (с. Ловозеро, 1982)

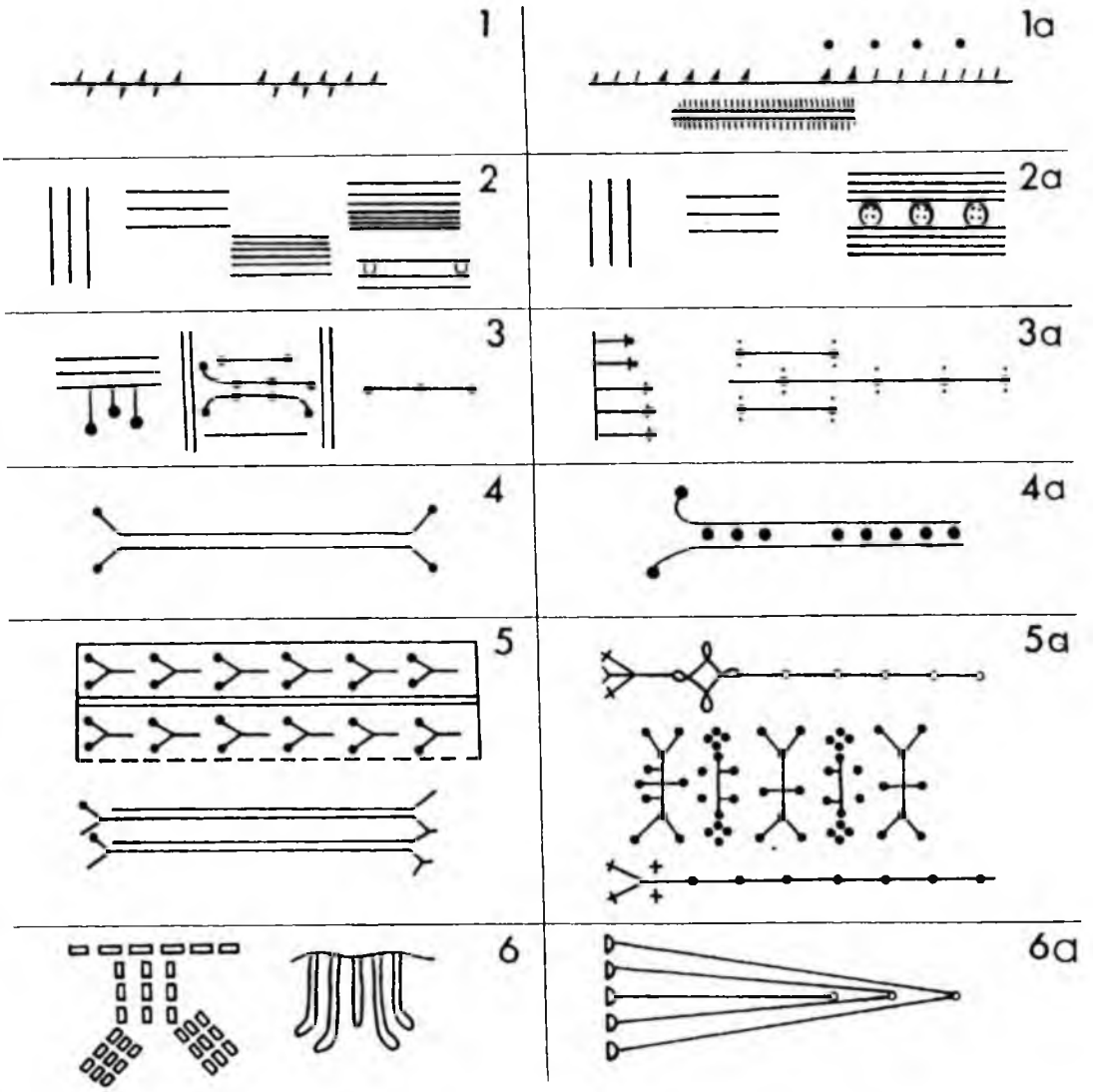


Рис. 46. Орнамент на предметах из кости, камня, керамики, датируемых железным веком (1–6) (по О. Сольбергу, М. Г. Косменко), и на современных саамских изделиях (1а–6а) из северной Фенноскандии и Карелии

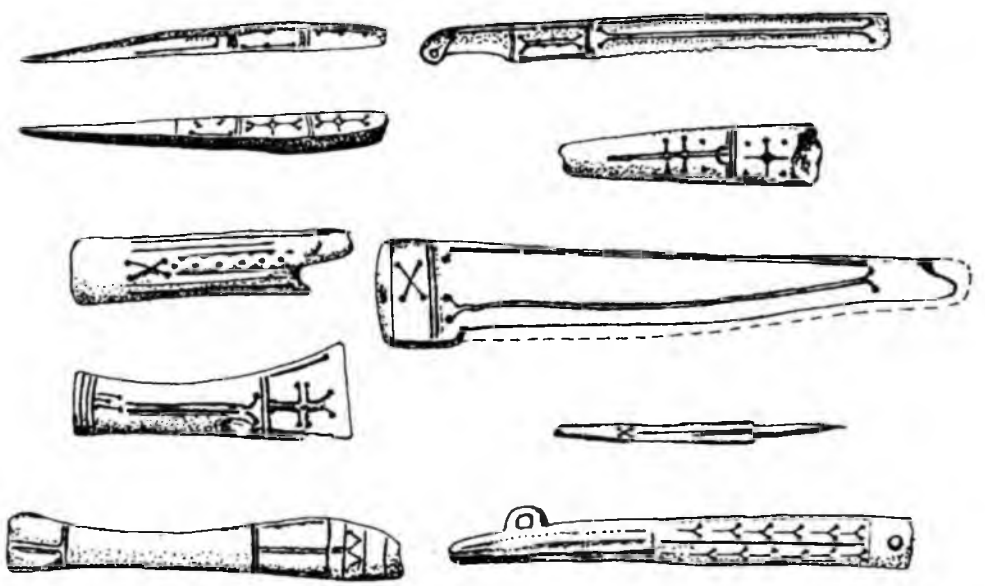


Рис. 47. Костяные орудия, эпоха железа. Северо-восточная Норвегия (по О. Сольбергу)

рамочный бордюр с мелкими декоративными элементами внутри и вне этой фигуры (рис. 44: *1*, 45: *1*). Как одиночные мотивы, так и вертикальные рамки обрамлены по бокам отдельными геометрическими фигурами, которые как бы разбросаны по всему фону короны.

Бисерные узоры на боковых частях шамшуры состоят из одного крупного взаимозаменяемого мотива – многослойной розетки, треугольника, ромба, свастики (рис. 44: *2*). Все геометрические мотивы, в том числе и свастический, наделены характерными для саамского бисерного шитья петлевидными (кружковыми) декоративными элементами. Свою специфику имеют бисерные орнаменты и на «позатыльниках» уборов. Они включают горизонтальные раппорты одной геометрической, иногда изобразительной фигуры – ромба, треугольника, антропоморфной фигуры, дугообразного мотива типа «оленьего лобика».

Краткий анализ бисерного шитья на основных категориях саамских изделий позволяет утверждать, что их орнамент, несмотря на распространенность мотивов, глубоко оригинален за счет наделения основных орнаментальных узоров специфическими дополнительными деталями. Наиболее распространены петлевидные и мелкие кружковые элементы. Они дополняли почти все саамские прямолинейно-геометрические и криволинейные бисерные мотивы. Аналогий такой трактовке орнаментальных фигур в бисерном шитье других народов Севера нет. В то же время такие сочетания наблюдались на орудиях железного века и раннего средневековья у древних саамов северной Фенноскандии (рис. 46, 47).

УЗОРНОЕ ВЯЗАНИЕ. ПЛЕТЕНИЕ И ТКАНЬЕ

Предметы. Техника. Орнамент. Узорное вязание, а также тканье на ткацком станке и нестаночным способом распространены у саамов Кольского полуострова сравнительно слабо. Эти виды орнаментации изделий, как и украшения сукном и бисером, Т. И. Итконен (Itkonen, 1948, s. 534) справедливо считал, на наш взгляд, более поздней традицией, чем декорирование мехом, кожей, а также резьбу по дереву и кости.

Из шерсти («улл») саамские женщины вязали узорные варежки («воаххц»), чулки («суххк»), носки, летние головные уборы в виде шлемообразных колпаков. Нестаночным способом они плели и ткали различного назначения узорные пояса («пуэгень», «пяргезьм»). На ткацких станках («раан») изготовляли шерстяные одеяла, известные в литературе под названием «лапландских покрывал».

Шерсть получали от белых овец, которых разводили в небольшом количестве. Нити пряли двумя способами: с помощью веретена и прялки («куэззель») или с помощью только веретена («нялъти»). Последний способ прядения, широко бытующий и в наше время, зафиксирован также финляндскими исследователями, побывавшими в первые десятилетия XX в. в Русской Лапландии (Paulaharju, 1921, s. 110), что свидетельствует о его традиционности у кольских саамов. Прядильщица сучила нить на веретене из кудели, положенной в коробку рядом (рис. 48). Сведений о таком виде прядения у других народов нет. Возможно, он являлся одним из наиболее древних способов, предшествовавших прядению нитей при помощи более совершенного орудия – прялки.

Саамские прялки «куэззель» были двух конструкций: «копанки», вырезанные из нижней части ствола дерева вместе с корнем (рис. 49) и складывающиеся пополам (рис. 50). Название – «куэззель», а также узколопастная форма говорят в пользу заимствования этого приема изготовления нитей из карельской



Рис. 48. Оригинальный способ прядения без прялки (с. Ловозеро, 1982)

среды (ср.: кар.: «kuezeli»). Кроме того, техника вязания шерстяных изделий была перенята саамами от более южных соседей. Сами информаторы подчеркивали, что они вяжут особым способом – «карельским», при котором нить петлей накидывается на спицу, но не подхватывается ею. При последней технике вязания, как они говорили, «карельской вязке», получаются простые узоры, тогда как путем «русской» вязки можно вязать сложные рисунки (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 884, л. 47).

Как и другие народы, шерстяные нити в прошлом саамы красили естественными красителями, в настоящее время – анилиновыми.

Варежки, чулки и носки кольские женщины вязали на спицах, а летние шлемообразные головные уборы (капоры), вышедшие в настоящее время из употребления, – одной костяной иглой, аналогичной иглам карел и русских некоторых областей Севера. Думается, что вязание изделий одной иглой саамами заимствовано из прибалтийско-финской среды. У сопредельного русского населения данная техника также связана с финно-угорской традицией, вошедшей в культуру древнего Новгорода (Русские.., 1967, с. 266).

Саамские вязаные изделия украшались орнаментами из простейших композиций и мотивов (рис. 51).

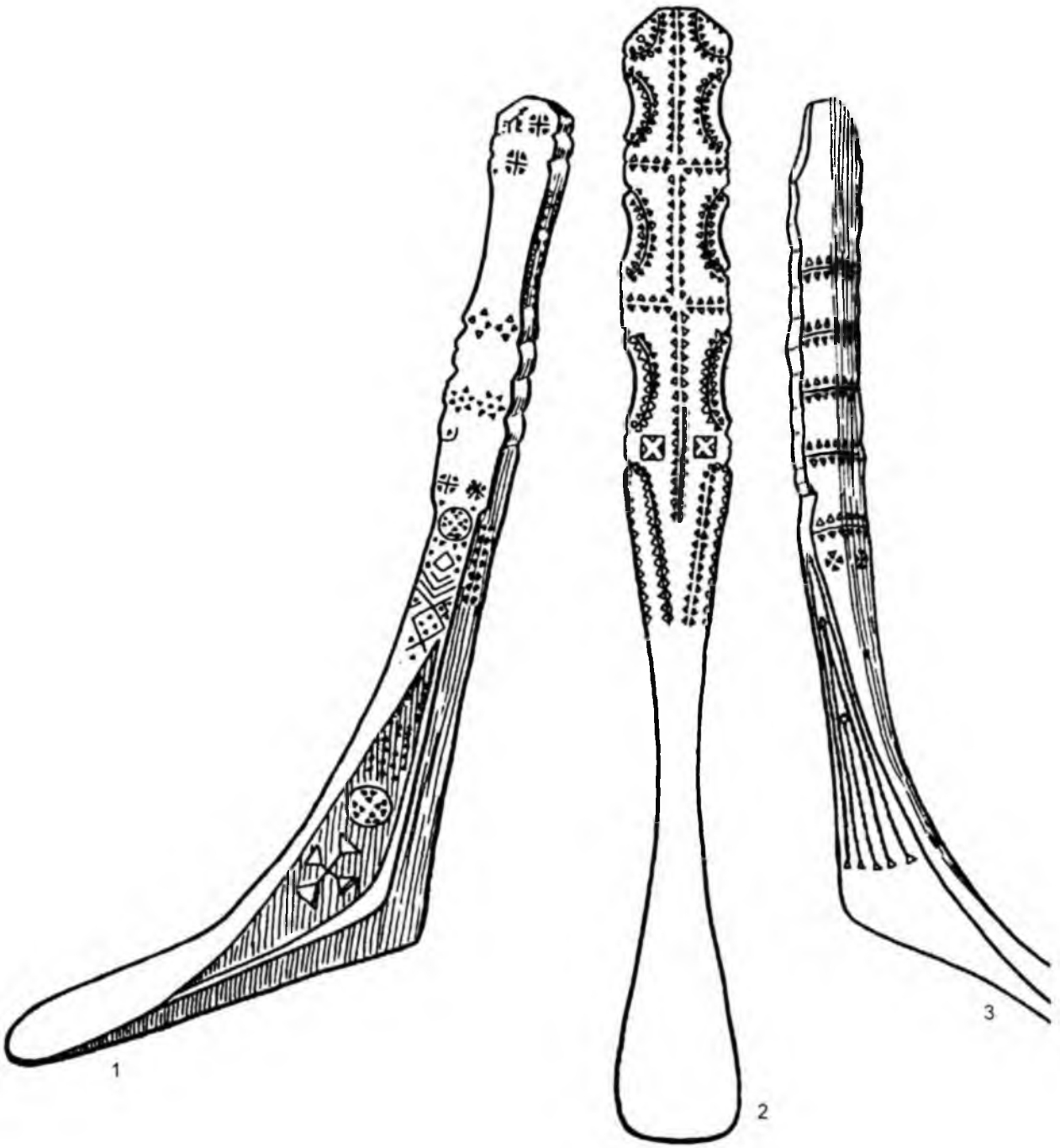


Рис. 49. Прялки-«копанки». Трехгранно-выемчатая, контурная и профилированная резьба (д. Сонгельск) (по Т. И. Итконену)

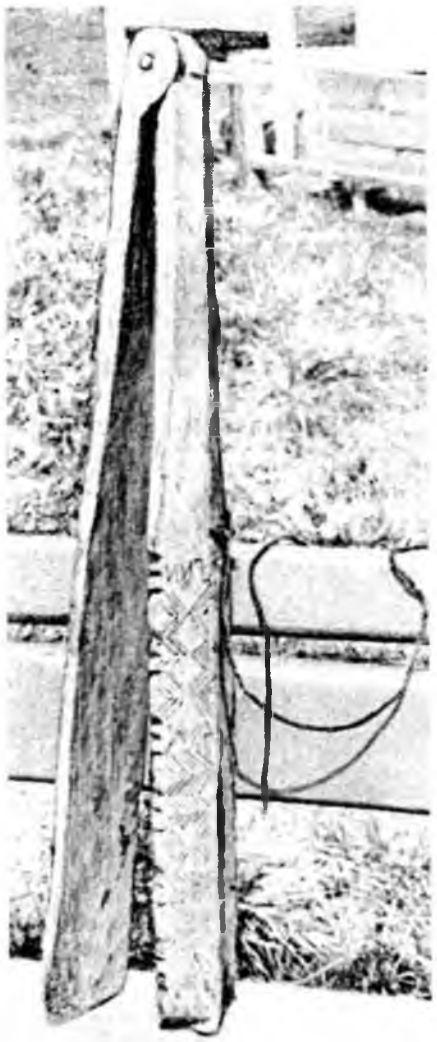


Рис. 50. Складная прялка. Профилированная и контурная резьба (с. Ловозеро, 1982)

Эти орнаменты были похожи на узоры традиционных вязаных изделий зарубежных саамов, но резко отличались от шерстяных предметов одежды, например, кольского коми-ижемского населения, которые декорировались сложными роговидными узорами полихромной расцветки (Itkonen, 1948, s. 357–358; Грибова, 1980; Porsbo, Nordenhem, 1988, s. 56; АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 869, л. 15).

Вязаные изделия у кольских саамов орнаментировались горизонтальными узорными зонами, чередующимися с белым фоном шерсти. На варежках и носках декоративные полосы идут только по устью изделия и включают традиционные для саамов мотивы: прямые и зубчатые линии, зигзаги, раппорты из крупных треугольников и диагональных линий и некоторые другие фигуры (рис. 52, 53). По сведениям С. Паулахарью, раньше такие узоры на варежках имели разные названия: «маленькие изгибы», «пяти-семиглазковые изгибы», «глазки сетки», «кружковый узор», «крючки», «кресты», «лапы куропатки» (Paulaharju, 1921, s. 110). В настоящее время специальное название имеет только полосовой орнамент из крупных треугольников – «зубья пилы» (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 884, л. 26).

Предпочитаемый цвет узоров на варежках – красный. Использовались и другие цвета – желтый, синий, коричневый, зеленый, черный, сочетаемые с красной расцветкой или каким-нибудь другим из перечисленных цветов. Резинку и большой палец варежек бабинские саамы украшали свисающими цветными кисточками. Узоры на чулках занимают всю верхнюю часть, лишь пятка и носок изделия оставались однотонными (рис. 53). Орнамент состоял из разноузорных зональных полос. Мотивы в горизонтальных зонах почти те же, что и на варежках и носках: короткие параллельные диагональные линии, зигзагообразные полосы, скобчатые фигуры (шевроны), а также узкие прямые полосы, обрамляющие композицию снизу и сверху.

Плетение и тканье нестаночным способом. Саамы изготовляли различные узорные пояса, которые были обязательными утилитарно-декоративными деталями летнего и зимнего костюма, обуви, а также многих предметов обихода (пояски для колыбелей, сумок, охотничьих ружей и пр.). Традиционный костюм финляндских саамов имел особую выразительность именно благодаря тканым узорным поясам (Veriö, 1968, s. 54). В костюме пояса являлись той утилитарно-декоративной принадлежностью, по которой мужские печки отличались от женских, так как покрой обоих был одинаковым. Известно, что саамы разного возраста носили разные по декору пояса для опоясывания одежды. В приемах изготовления и орнаментации поясов получили отражение особенности узорного ткачества, присущие той или иной саамской местности (Veriö, 1968, s. 59).

В кольской группе аналогичные сведения удалось записать только у бабинских саамов по пояскам-оборам («пяргезьм») для канег. Женские пояски, в отличие от мужских, были широкими, однотонного красного цвета. К их концам дополнительно прикреплялись бусы. Аналогичные мужские изделия изготовлялись узкими и с рисунками. В поясках-оборах отразились и возрастные отличия. У молодежи они отличались преобладанием ярких красных узоров. Оборы пожилых мужчин – сдержанной, серой расцветки (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 883, л. 13, 25).

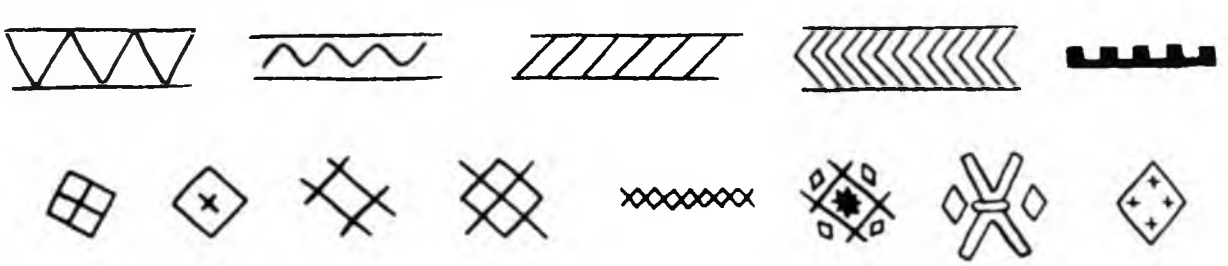


Рис. 51. Основные мотивы узорного вязания и ткачества



Рис. 52. Шерстяные носки (пос. Ена, 1985)

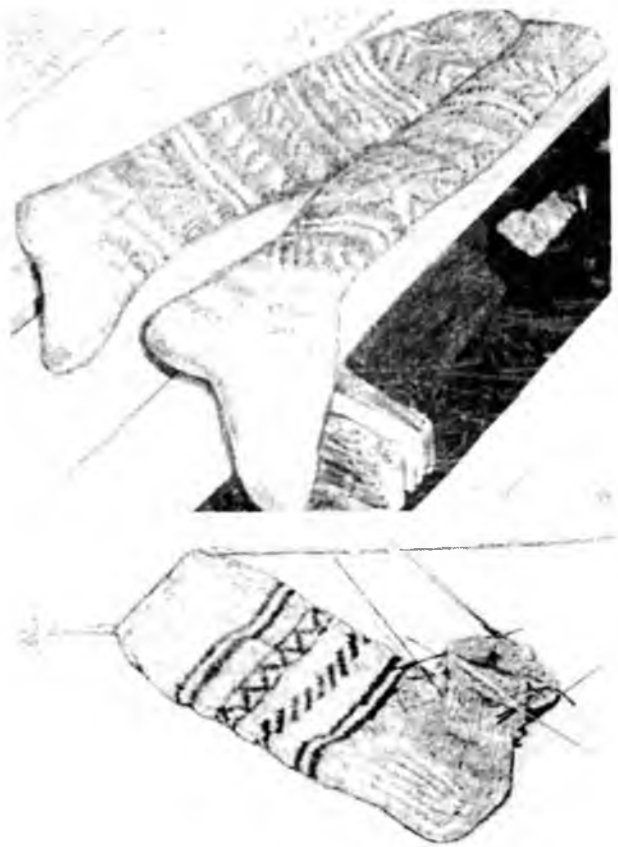


Рис. 53. Шерстяные чулки (с. Ловозеро, 1982)

Если в начале XX в., как упоминал С. Паулахарью (1921, с. 112), изготовление узорных поясов являлось обычным занятием кольских женщин, то в настоящее время они плетут только на пальцах однотонные красные пояски, которыми опоясывают мужскую производственную обувь из меха – тоборки (рис. 54). В редких домах можно встретить старинные орудия для узорного тканья, поэтому традиционно орнаментированные пояса сохранились в единичных экземплярах.

В прошлом существовало несколько разновидностей техники изготовления поясов. Первый, наиболее простой и, очевидно, старинный способ, заключался в плетении тесьмы разной ширины из разноцветных шерстяных нитей без использования каких-либо орудий. Брали определенное количество нитей и, сидя на полу с вытянутыми ногами, зацепляли их за подошву,



Рис. 54. Пояски (плетеные) на меховых тоборках (с. Сосновка, 1984)

переплетая нити в косицу или жгут (в настоящее время нити для плетения перекидывают через спинку стула) (рис. 55). Сходный прием изготовления поясков существовал также у карел и вепсов (Материальная культура.., 1981, с. 108; Косменко, 1984, с. 147). У бабинских саамов пояски изготавливались при помощи



Рис. 55. Плетение узорного пояса (д. Сонгельск, 1933) (по Т. И. Итконену)

иглы для рыболовных сетей (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 883, л. 13). Аналогичный, «своеобразный, способ плетения поясов при помощи иглы для плетения сетей ("плетут, так же, как бредень")» применялся у русских восточной части Вологодчины (Маслова, 1973, с. 70).

Однако наиболее распространенным на Кольском полуострове видом были тканые на бердечке («рамба») пояски. Это орудие у саамов, как и других народов Северо-Запада и центральных областей России (Русские.., 1967, с. 240), представляло собой прямоугольной формы деревянную пластину с дырочками на тростях и сквозными узкими отверстиями между ними (рис. 56). Нити основы пропускали через круглые дырочки, а нити утка – между отверстиями в тростях. В зависимости от ширины пояса использовалась берда с различным количеством тростей – от 15 до нескольких десятков. Поднимание и опускание берды способствовало образованию зева для тканья.

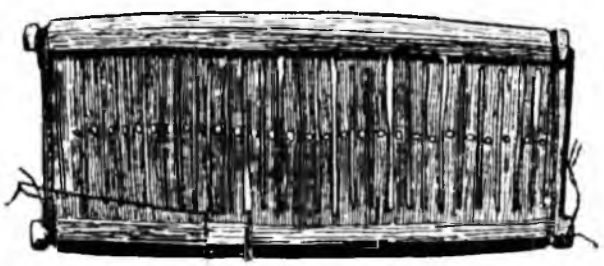


Рис. 56. Берда для тканья поясов и обор для канег (по Т. И. Итконену)

Изготовление поясов при помощи бердечка у саамов зафиксировано еще в письменных источниках XVII в. Его упоминает И. Шеффер (1675). Однако исследователи все же полагают, что техника бердечного тканья – не столь древний способ, как, например, тканье «на дощечках», исторический возраст которого у прибалтийско-финских народов уходит в первобытные времена (Veriö, 1968, s. 55–56). По мнению И. Верио, техника тканья на бердечке в Средней Европе появилась не ранее XIII–XIV вв. (ibid.). Позже она распространилась среди более северных и восточных народов, вплоть до угорских, которым техника бердечного тканья также была известна (Сирелиус, 1906, с. 39–40; Veriö, 1968, s. 56). Ловозерские саамы называют это орудие «рамба», слово происходит, видимо, от русского «рама» (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, ед. хр. 460, л. 41). Это, таким образом, может быть одним из косвенных показателей направления, откуда в кольскую среду распространилась традиция тканья на бердечках.

Тканые на бердечке пояса характеризуются высоким мастерством исполнения и довольно сложными орнаментами. Об этом наглядно свидетельствуют типичные образцы (рис. 57). Узоры вытканы по белому или серому фону. В рисунках использованы нити красного, синего, зеленого цветов. Орнаменты состоят из раппорта одного-двух геометрических мотивов: уголковых фигур, ромбов простых и сложных очертаний, треугольников, а также обычных и сложных крестов. Все узоры бордюрные, с рамочным обрамлением.

В основном орнаменты на саамских поясах, за исключением некоторых специфических черт, напоминают рисунчатые кушаки более южных народов Северо-Запада. Отметим лишь яркие своеобразные атрибуты кольских поясов – нарядные кошельки, наглухо пришитые к ним, и амулеты в виде медвежьих клыков, которые, несомненно, выполняли функцию оберегов. Небезынтересно упомянуть, что традиция ношения медвежьего зуба на поясах сохраняется у них и ныне. В частности, сосновские саамы объясняют этот обычай средством «от радикулита» (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 871, л. 16, 22). В МАЭ имеется совершенно аналогичная запись о назначении медвежьего зуба в тканом поясе – «от болей в пояснице».

Возвращаясь к разновидностям тканых изделий, необходимо отметить и существовавшую в прошлом на Кольском полуострове традицию тканья орнаментированных одеял («раану»)на ткацких станах («станку») (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 884, л. 33). Ткацкие станы, как и утилитарно-декоративные покрывала, уже не сохранились. Поэтому судить о них можно только по немногочисленным сведениям кольских саамов и публикациям финляндских исследователей. Ткали так называемые «лапландские покрывала» на вертикальных ткацких станах своеобразной конструкции (рис. 58). Две жерди, образующие раму станка, прикреплялись диагонально к полу и потолку. Внизу и наверху рамы устанавливали поперек две палки для нитяной основы из конопляных нитей, покупаемых, по некоторым данным, у русских. Внизу такого ткацкого стана

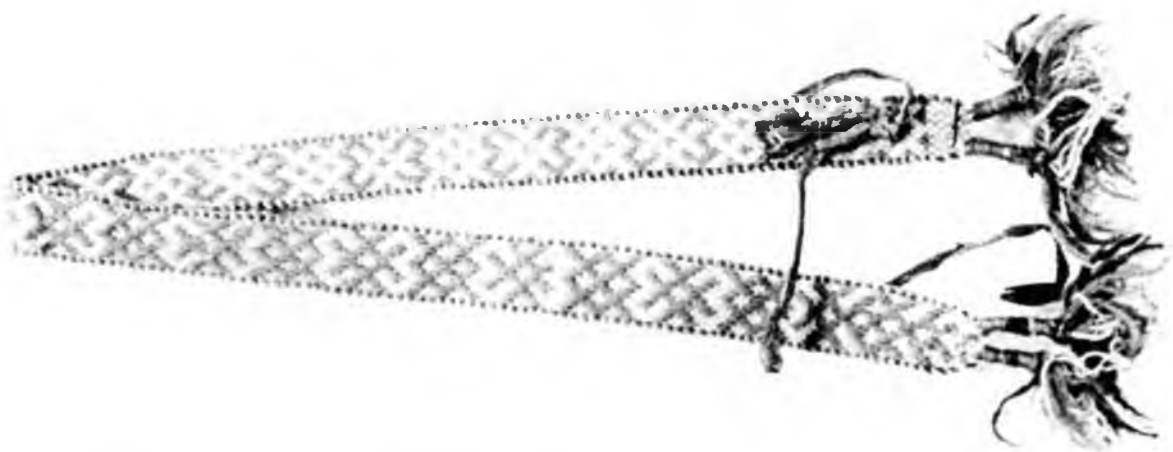


Рис. 57. Пояс женский. Тканье на бердечке. РЭМ

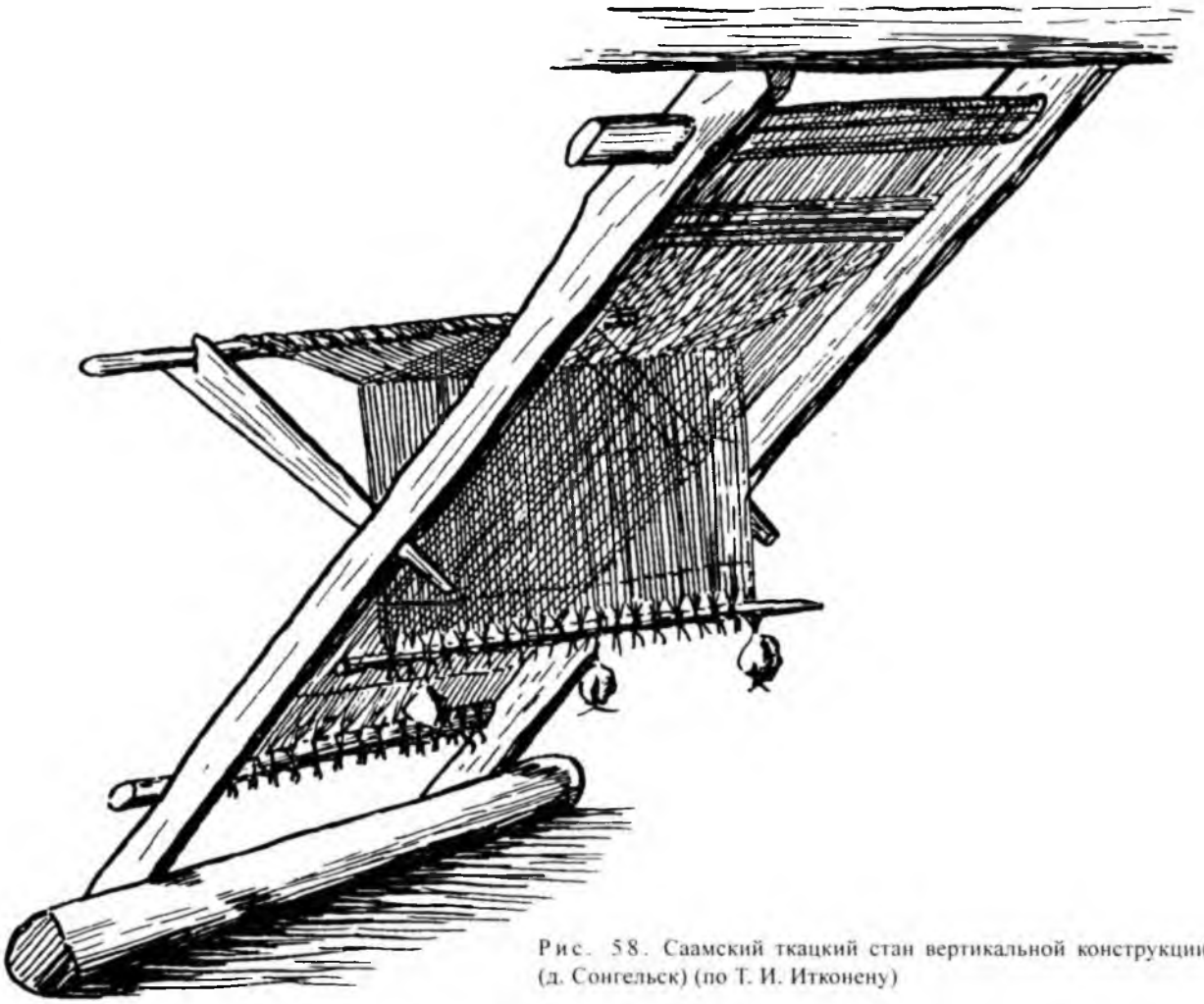


Рис. 58. Саамский ткацкий стан вертикальной конструкции (д. Сонгельск) (по Т. И. Итконену)



Рис. 59. Тканье на вертикальном ткацком стане (по К. Никкулю)

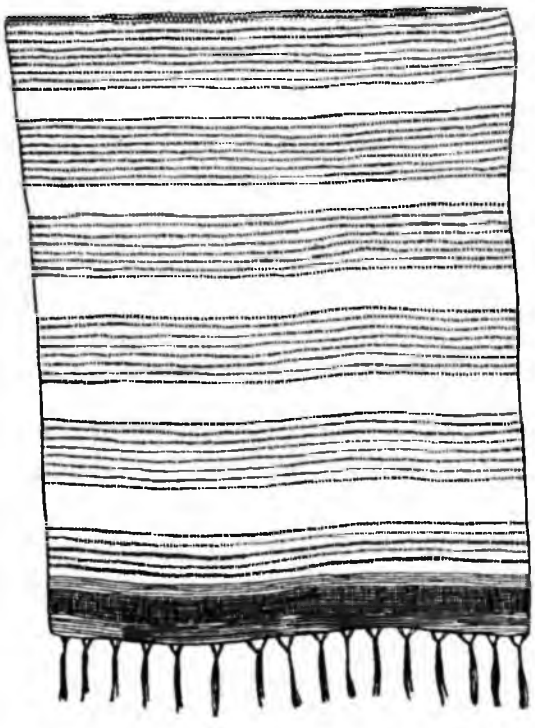


Рис. 60. Покрывало, сотканное на вертикальном ткацком стане (д. Сонгельск) (по Т. И. Итконену)

прикрепляли для оттягивания нитяной основы несколько грузил. Ткали женщины стоя, челночный уток не использовали, пропуская нить через основу руками (рис. 59). Декоративное оформление покрывал характеризуется крайней простотой рисунка. Фоновая часть изделия выткана из белых шерстяных нитей, тогда как узоры состоят из ритмично повторяющихся многорядных прямых полос красного, черного, коричневого цветов (рис. 60) (Паулахарью, 1921, s. 111).

О происхождении тканья на вертикальных ткацких станах у кольских саамов трудно сделать конкретные выводы. Общеизвестно, что у всех более южных народов России станки относились к горизонтальному типу. Более восточным, самодийским народам ткачество не было известно (Сирелиус, 1906, с. 38). Вертикальные ткацкие станы С. В. Иванов (1963, с. 70) отметил у обских угров, на которых они еще на рубеже XIX–XX вв. ткали камышовые циновки. Однако конструкция подобного угорского вертикального устройства для тканья иная, чем у саамов Кольского полуострова. Станок представлял собой вбитую в землю раму из жердей, не имеющую грузил (Сирелиус, 1906).

БЕРЕСТА. ДЕРЕВО

Береста. Предметы. В настоящее время традиция изготовления и орнаментации берестяных изделий у кольских саамов утрачена. Однако в прошлом, как свидетельствуют литературные и музейные данные XIX – начала XX в., изготовление «берестянок» различных форм и назначения было обычным занятием каждой семьи.

Заготовкой и украшением берестяных изделий обычно занимались женщины, особенно девушки (Немирович-Данченко, 1876, с. 112; Paulaharju, 1921, s. 118). Обработка бересты требовала специальных навыков. Кору с бородавчатой березы снимали ранней весной, когда в дереве начиналось движение сока (Itkonen, 1921, s. 94). Перед изготовлением «берестянок» кору держали на жаре у огня, в результате она становилась эластичной и принимала любую форму без образования трещин (Itkonen, 1921, s. 94). Все берестяные изделия изготовлены из пластов коры. Плетеные «берестянки», столь характерные для южных соседей, у саамов совершенно не отмечены, хотя техника плетения из древесных материалов им была хорошо знакома. Из берестяных пластов изготавливались различных форм и назначения кухонные, бытовые и хозяйственные короба, а также скатерти, которые не отмечены у других народов Севера.

Короба саамские женщины «шили» сосновым корнем или сухожильными нитями, подобно шитью одежды – наметкой или верхошвом. Инструментами служили нож, маленькое костяное шило для пробуравливания отверстий и большая игла для сухожильных нитей (Paulaharju, 1921, s. 119). «Берестянки» делали как из одно-, так и двуслойной бересты. Устья и крышки стягивались по краям деревянным обручем или широкой берестяной лентой. Нередко крышки и днища коробов перекрещивались двумя полосами орнаментированной бересты (Лукьянченко, 1971, с. 155, рис. В). Изделия часто снабжались берестяными или деревянными ручками, которые представляли собой обычные палки – одни с расщепленным концом, при помощи которого они прикреплялись к воронкообразным сосудам («липпи»), служившим для зачерпывания и питья воды, а другие – палки-захваты пришивались сосновым корнем к продольным бортам сосуда (рис. 61: *2*).

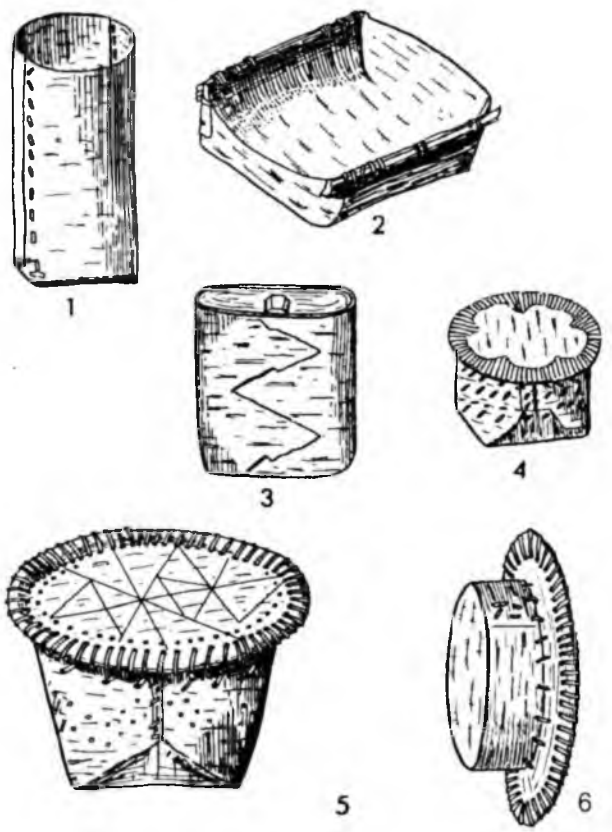


Рис. 61. Утварь из бересты (по Т. И. Итконену)

Т. И. Итконен, занимавшийся в 1920-х гг. изучением саамской кухни (пищи и утвари), выявил несколько разновидностей берестяных изделий, общих для финляндских и кольских саамов (Itkonen, 1921, s. 94–98). Каждая категория «берестянок», по его сведениям, имела свое название. Такие же разновидности берестяных изделий, но с более подробной терминологией перечислил С. Паулахарью (Paulaharju, 1921, s. 118–119). Далеко не все саамские кухонные и хозяйственные короба были орнаментированы, однако есть смысл их перечислить, поскольку они являлись наследием первобытной утвари, культуры древних полуоседлых охотников, рыболовов и оленеводов.

Из больших берестяных сосудов следует отметить прежде всего так называемые «кяулякка» (терминология Т. И. Итконена). Они представляют собой высокие цилиндрической или овальной формы сосуды высотой до 1 м и более (рис. 61: *1*). В них хранили шерсть, перья, одежду, ягоды. Форма «кяулякка» сходна с торбовидными кузовами обских угров (Itkonen, 1948, s. 493). Однако саамские сосуды данной разновидности вообще не украшались, в отличие от угорских, которые богато орнаментировались по устью бордюрными роговидными узорами (Кулемзин, Лукина, 1977, с. 105, табл. XIII: *7*). Форму «кяулякка» повторяли меньшие по размерам сосуды – «кийкка», но, в отличие от «кяулякка», они имели деревянное дно и крышку (рис. 61: *3*). Саамские «кийкка» являлись ни чем иным, как распространенными у всех народов лесной зоны туесковыми сосудами. В саамском обиходе они встречались сравнительно редко (Itkonen, 1921, s. 97–98). К тому же, кольские туеса орнаментами декорировались мало, в отличие от лопарских Финляндии, которые нарядно украшались резными кружковыми узорами (Itkonen, 1948, s. 494, fig. 276: *2*; ЛРМ). Саамы изготовляли также больших размеров чаши с прямоугольным днищем и низкими бортами («луосту»). Они служили для хранения свежей рыбы, муки, соли, ягод и т. д. Такие сосуды в прошлом бытовали у многих народов – финнов, карел, коми-зырян, самоедов, обских угров и др. (рис. 61: *2*).

Оригинальны по внешнему виду и разнообразны по назначению небольшие сосуды, имевшие общее название: «портта». Они имели четырехугольное дно, устье округлой формы, высокие борта и часто снабжались крышками и ручками. Эти сосуды (по Итконену, «косио») служили для разных целей, например, сбора ягод. Использовали «портта» также в качестве сосудов для вычерпывания воды из лодки, хранения соли и овечьего молока. Иногда они применялись как котелки для варки. Известно, что берестяной сосуд, наполненный водой, не горит на огне (Itkonen, 1921, s. 95). В специальных «портта», которые, по С. Паулахарью (1921, s. 119), у кольских саамов назывались еще «чуатти», хранили пуговицы, иглы, сухожильные нити и др. В «чуатти» между двумя слоями бересты крышки и коробки опускались мелкие камешки. При потряхивании такие коробки издавали своеобразное шуршание (Paulaharju, 1921, s. 119; саамские колл. ГЭМ). Среди перечисленных берестяных сосудов больше всего декорировались «портта» («чуатти»). Кроме берестяных сосудов, обязательной принадлежностью в прошлом каждого хозяйства кольских саамов были скатерти («туохикаара», «тиелла») (Paulaharju, 1921, s. 119; Itkonen, 1948, s. 266) (рис. 62). Однако в 1920-е гг. они стали интенсивно выходить из употребления (Itkonen, 1921, s. 98).

Техника орнаментирования бересты. Наиболее древние образцы лопарской резной бересты относятся к эпохе раннего средневековья (Solberg, 1909, s. 112; Itkonen, 1948, s. 517–518). Они декорированы ленточно-плетеночными узорами. Один из фрагментов найден в местечке Кеуру (Финляндия) и представляет собой остаток лукошка (Itkonen, 1948, fig. 300) (рис. 63). Ленточная резьба нанесена на однотонный темно-коричневый фон. Три фрагмента с резным ленточным орнаментом происходят из могильника Карлеботн (северо-восточная Норвегия, Варангер-фиорд) (Solberg, 1909, s. 111–112). Они являлись остатками берестяного «савана» покойного (Solberg, 1909, s. 112) (рис. 64).

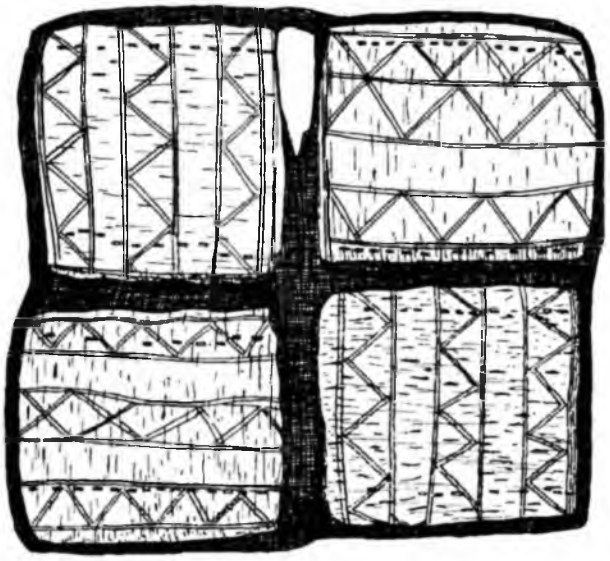


Рис. 62. Берестяная скатерть. Контурная резьба (д. Сонгельск) (по Т. И. Итконену)

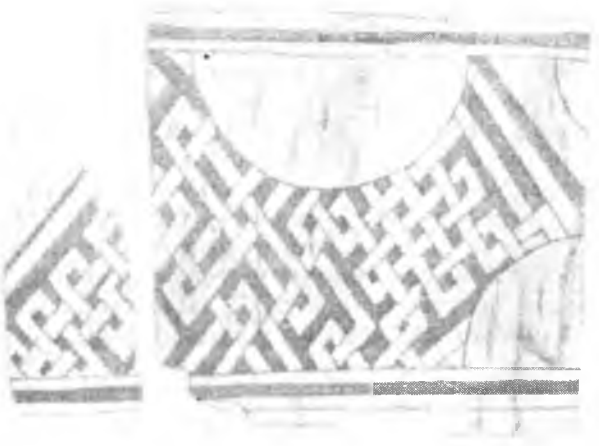


Рис. 63. Фрагмент древнесаамского лукошка. Плетеночная резьба (по Т. И. Итконену)

На различных предметах XIX – начала XX в. зафиксированы следующие виды техники орнаментации бытовых берестяных изделий, в частности, коробов и скатертей:

– декоративное шитье сосновым корнем, отдаленно напоминавшее гладьевую вышивку (рис. 61: *4–6*);

– контурная резьба, однолинейная и двулинейная. Последняя относилась к ленточной резьбе (рис. 61: *5*; 62; 65);

– художественное профилирование краев бересты (рис. 61: *4*);

– сквозная резьба с подкладным фоном из слюды («слуудит»);

– аппликация кожей по бересте (рис. 23).

Среди способов орнаментирования бересты наиболее часто встречающимися были расшивание сосновым корнем и контурная резьба. Несмотря на



Рис. 64. Остатки берестяного савана. Раннее средневековье (по О. Сольбергу)

разнообразие приемов украшения, арсенал технических средств орнаментирования бересты у саамов Кольского полуострова значительно беднее, чем у других народов лесной и лесотундровой зоны. У кольских саамов не отмечался такой развитый прием декорирования, как чеканка бересты при помощи штампов – способ, характерный для русских, восточных финнов (пермских и поволжских), обских угров и других народов (Иванов, 1963, с. 72–75, 115 и

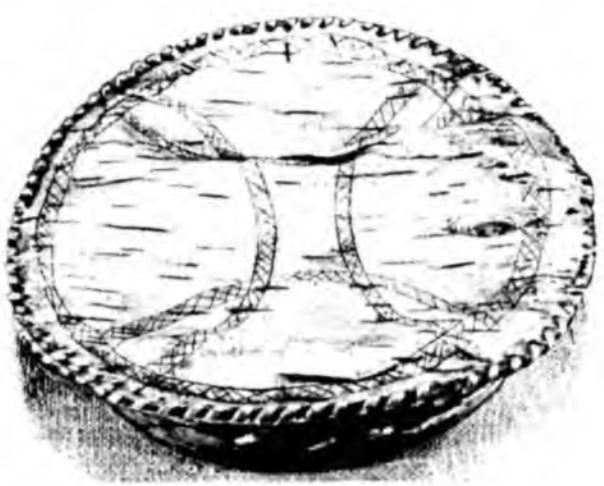


Рис. 65. Крышка от берестяной коробки. Контурная резьба. РЭМ

след.; Крюкова, 1973, с. 114; Грибова, 1980, с. 64). Не отмечена у них и техника выскабливания узоров – распространенный вид орнаментации бересты у обских угров (Иванов, 1963, с. 72). Наконец, неизвестны росписи по бересте, столь свойственные с древненовгородских времен русским Севера и восточным финнам (Белицер, 1958, с. 343; Колчин, 1971, с. 56, табл. 43–44; Крюкова, 1973, с. 114). Правда, саамские «берестянки» XIX в., как и упомянутое древнее лукошко, иногда окрашивались в темно-красный цвет. Однотонная окраска берестяных изделий, но в черный цвет применялась обскими уграми (Иванов, 1963, с. 73; Кулемзин, Лукина, 1977, с. 179, табл. XVI: *22–25*).

Из сравнительного экскурса видно, что у кольских саамов, за исключением сквозной резьбы с подкладным фоном из слюды (ее название – «слуудит» – заимствовано у русских), в целом не было сложных приемов орнаментации бересты (Paulaharju, 1921, s. 118). Характерные для саамов способы декорирования были разработаны, очевидно, в давние времена.

Мотивы. Композиции. Узоры в различных видах техники орнаментации бересты не отличаются сложностью. Они состоят исключительно из простейших геометрических фигур, распространенных и в других видах женских рукоделий – меховой мозаике, аппликациях сукном, вязании, частично бисерном шитье. Это диагональные и зубчатые линии, треугольники,

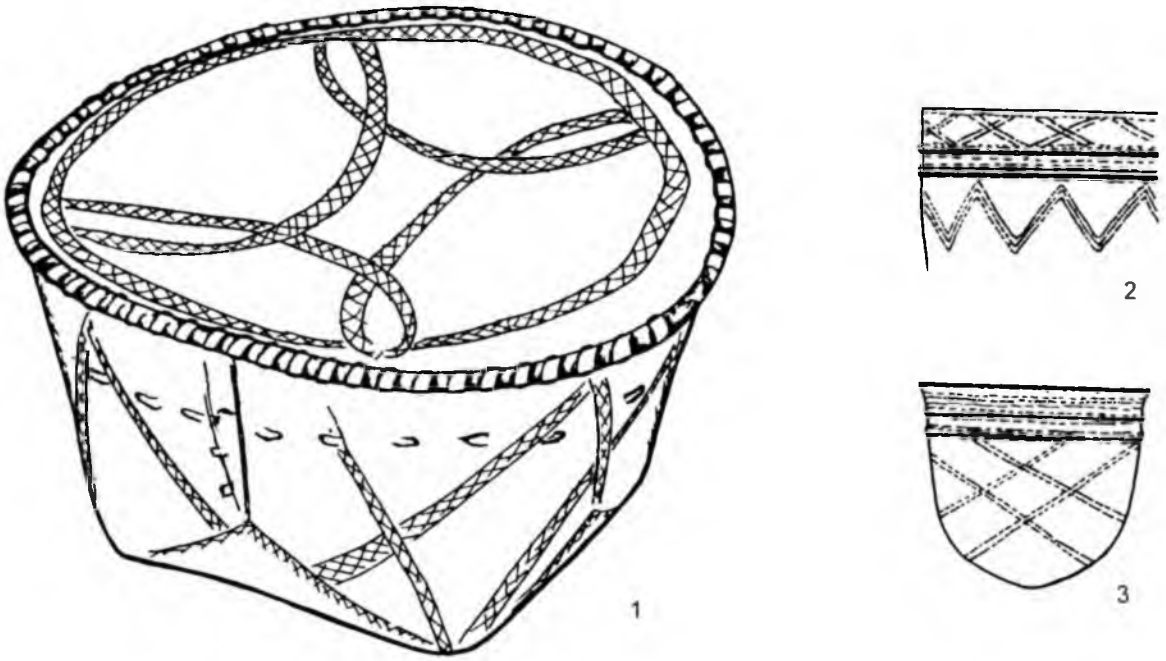


Рис. 66. Коробка для рукоделия. Контурная резьба (1). Глиняные сосуды железного века, северная Швеция (2, 3) (Hulthen, 1921)

веткообразные фигуры, квадраты с петлевидными элементами на углах, простые ромбы, круги (обычные и перекрещенные), а также мелкие кружково-циркульные узоры. Они представлены *тремя видами композиций*: одиночными фигурами, бордюрами специфических разработок (см. далее), а также многополосовыми (зональными) узорами. Сетчатые узоры, как и в большинстве других видов орнаментации, на кольских «берестянках» не встречены. Лишь у инарских (финляндских) саамов внутренние стенки коробов для ягод декорированы сеткой ромбов (Itkonen, 1948, s. 493, fig. 275: *8*). Как и в бисерном шитье и аппликациях, на одном изделии сочетались одиночные фигуры и бордюры. Узоры на кольских берестяных изделиях чаще крупных размеров (рис. 66: *1*).

Таковы общие черты декорирования бересты. Целесообразно рассмотреть эти узоры более подробно, учитывая технику и композиционное расположение на разных изделиях. Очень архаичными выглядят саамские короба, декорированные простейшими узорами из расщепленных корней сосны (рис. 67). Орнаменты состоят из бордюров, включающих раппорты треугольников, дугообразных фигур, наклонных (диагональных) линий. Узоры расположены по краю крышки, устью, иногда и тулову сосуда. Несмотря на всю «декоративность», появление узоров на этих частях коробов обусловлено технической задачей – сшиванием двух берестяных кусков и скреплением их с деревянными обручами. На коробах есть и зубчато-профилированные узоры. На крышках «зубчиками» профилировались края наклеенных друг на друга овальных кусков бересты разной величины (рис. 68). Этот вид декорирования бересты, неравномерно распространенный на Севере, известен у русских, коми и поволжских финнов (Крюкова, 1973, с. 114). Использовали его и народы северо-западной Сибири, в частности, обские угры (Иванов, 1963, с. 74).

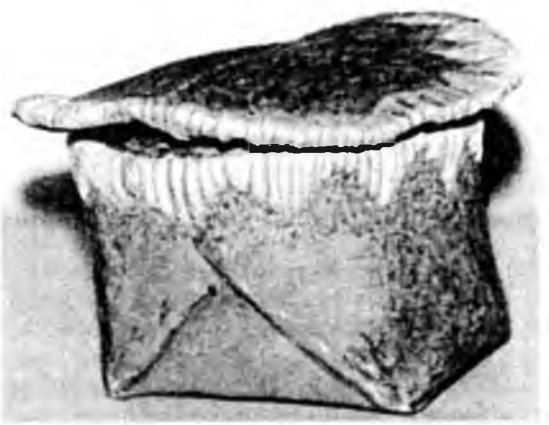


Рис. 67. Берестяная солонка. Узор выполнен расщепленными корнями сосны. МАЭ



Рис. 68. Берестяная коробка для рукоделий. Профилированная резьба. РЭМ

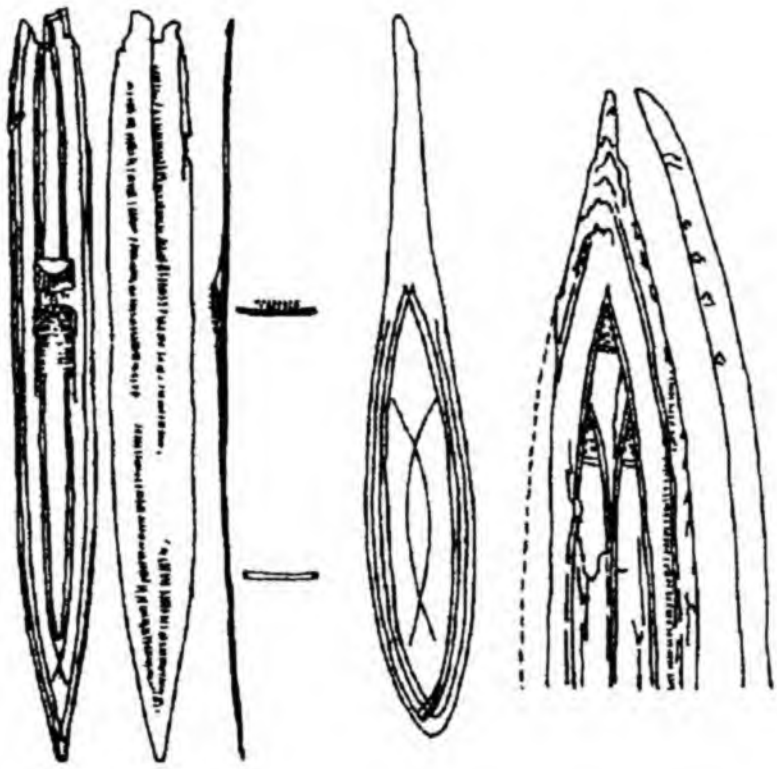


Рис. 69. Древние лыжи и весло. Контурная и плетеночная резьба (по Т. И. Итконену)

На кольских берестяных изделиях (коробах и скатертях) есть оригинальные композиции из геометрических узоров, исполненные контурной резьбой и аппликациями. Уже отмечалось, что мотивы, выполненные в контурной технике, были однолинейными, но чаще двулинейными, т. е. ленточными. Последние узоры вырезались из двух параллельных полос, находившихся на некотором расстоянии друг от друга. Фон между полосами часто заполнялся мелкими ромбиками, пунктирными линиями и другими элементами. Подобные узоры не следует путать с плетеночными орнаментами, представлявшими собой переплетающиеся или вьющиеся ленты на поверхностях изделий, образцы которых зафиксированы на древнелопарских берестяных фрагментах.

Мотивы, выполненные ленточной техникой на современных изделиях, прежде всего на коробах, следующие. На крышке сосуда расположена крупная, например, веткообразная фигура. Но чаще вырезан большой квадрат с петлевидными элементами на углах, обрамленный кругом (рис. 66: *1*). По Т. И. Итконену (Itkonen, 1948, s. 516), такие фигуры, известные у саамов в декоре деревянных изделий с эпохи раннего средневековья, имели магическое значение. Кроме крышки коробов, крупная геометрическая фигура иногда помещена на внешней или внутренней стороне днища сосуда. Это либо круг с четырьмя отростками на внешних краях, либо четырехконечный крест. Изображение креста («христии») вырезано на днищах всех разновидностей кольских берестяных сосудов. Эти фигуры являлись оберегами сосудов и их содержимого (Paulaharju, 1921, s. 119).

В отличие от крышек и днищ сосудов с одиночными фигурами, боковые части коробов орнаментированы либо повторяющимися крупными ромбами, либо зигзагами и иными фигурами. Эти мотивы на туловах сосудов не обрамлены рамками отчего создавалось впечатление небрежного декора. Однако археологические материалы показывают, что у саамов такая трактовка узоров на сосудах – многовековая традиция. Сходным образом орнаментированы глиняные сосуды эпохи железа с территории Швеции и северо-восточной Норвегии. Под венчиком сосуда обычно располагается рамочный бордюр, под которым по всему тулову «разбросаны» без рамок крупные ромбы, зигзаги или уголки (Solberg, 1909, s. 67–71, Hulthen, 1991, p. 42–43) (рис. 66: *2*, *3*).

Орнаменты на берестяных скатертях иные. Они состоят из многополосовых зон, в каждой из которых повторяются уголковые фигуры (шевроны), наклонные полосы, зигзаги и другие мотивы. Эти орнаменты, характерные для позднесаамских скатертей и отчасти коробов, перекликаются с узорами на лепной керамике эпохи железа восточной Фенноскандии.

Резьба по дереву. В археологических культурах предков саамов наиболее древние резные изделия из дерева относятся к более раннему периоду, чем обработка бересты. Они датируются эпохой железа и найдены на территории Финляндии и Скандинавии. Фрагменты и целые экземпляры резных лыж и весел из Киннула, Литинкя и Кеми (Финляндия) по аналогии с такими же предметами с территории Швеции датированы периодом 1500 лет до н. э. – первыми веками н. э. (Itkonen, 1948, s. 393, fig. 204; s. 516, fig. 288: *1*, *2*). Древние изделия украшены однотипной контурной резьбой, состоявшей из фигур наподобие скобки (эллипса) с развилкой на углах (рис. 69).

Другие фрагменты древнесаамских лыж из Кемиярви датированы IX–XI вв. н. э. Они декорированы уже ленточно-плетеночной резьбой (Itkonen,

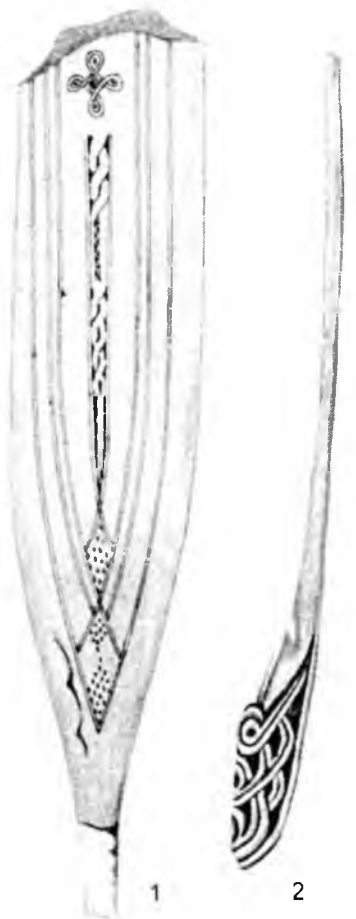


Рис. 70. Образцы древнесаамской резьбы (по Т. И. Итконену)

1948, s. 516–517, fig. 299). На одной из лыж в скобчатую фигуру с развилкой на конце включены две длинные ленты, имитирующие перевитую веревку (рис. 70: *1*). В этой же рамке, в стороне от ленточного узора, находится фигура ромба с петлевидными элементами на углах. Фрагмент другой лыжи этого времени из Кемиярви также декорирован ленточно-плетеночной резьбой, внешне похожей на бегущую волну с гребнями (ibid., s. 517, fig. 299) (рис. 70: *2*). Такие узоры известны и в Швеции. Это свидетельствует о широком распространении в период раннего средневековья традиции орнаментирования деревянных изделий ленточно-плетеночными узорами. Однако образец резной лыжи из Тойвакка (Финляндия), который относится к более позднему периоду, украшен, как отмечает Т. И. Итконен (Itkonen, 1948, s. 516, fig. 298, рис. справа), уже дегенерированным ленточным орнаментом, напоминающим зигзагообразную ленту. Наконец, в XIX – начале XX в. у саамов, особенно русских, украшение дерева ленточно-плетеночными узорами встречалось редко. Лишь на единичных изделиях фиксировались элементы, которые с натяжкой можно отнести к ленточным мотивам. Лопари Финмаркена в то время еще продолжали декорировать, особенно «корзиночной» плетенкой, деревянные ковши («кукша») (Manker, 1971, s. 90, fig. 133).

Предваряя дальнейшее изложение, следует заметить: если в резьбе по дереву раннесредневековая художественная традиция, заимствованная, очевидно, саамами из древнескандинавской культуры, просуществовала относительно недолго, то на костяных изделиях русских саамов она еще в XIX в. бытовала достаточно широко. Для обработки дерева, наряду с контурной резьбой, характерны иные приемы орнаментации, получившие у кольской группы исключительно широкое применение на различных изделиях.

Предметы. Техника. На рубеже XIX–XX вв. кольские саамы орнаментировали резьбой почти все деревянные предметы домашнего обихода, рыболовецкого, лесного, оленеводческого хозяйства. В настоящее время ею уже не занимаются. Из традиционных домашних изделий резьба встречалась прежде всего на долбленорезной посуде, которая у саамов Кольского полуострова не только была многочисленной, но и отличалась разнообразием форм. Кроме того, резьбой украшали прялки, веретена, пряслица, катушки для сухожильных нитей, берда для тканья поясов, доски для разрезания шкур, вальки, совки для сбора ягод, пестики для толчения рыбной муки и размельчения коры. Орнаментировали также иглы для вязания, поплавки сетей, дощечки-«метки» для оленей и ящички-пеналы для хранения мелких культовых вещей, называвшихся «кережами Юмалы» («jumal-ahkio») (Paulaharju, 1921, s. 141). Такого широкого применения резьбы на различных деревянных изделиях нет в культурах соседних земледельческих народов. Сходное разнообразие украшенных резьбой бытовых и хозяйственных предметов исследователи отмечали у большинства народов таежной и лесотундровой зоны Сибири (Иванов, 1963). Исключением были ненцы, у которых резьба по дереву и кости распространена слабо (Хомич, 1966, с. 187).

Саамам известны *четыре вида технических приемов* художественной обработки дерева: долбленно-резная и скульптурная резьба, включая обработку естественных развилок дерева, профилированная, контурная и трехгранно-выемчатая резьба. На единичных изделиях есть сквозная резьба, как на совке для сбора ягод, ручка которого украшена сквозными дугообразными узорами (рис. 71). На этом предмете одновременно присутствуют все виды техники декорирования. Наибольшим предпочтением пользовалась техника трехгранно-выемчатой резьбы. Т. И. Итконен (Itkonen, 1948, s. 522) назвал ее «излюбленным приемом украшения» дерева у саамов.

Простейшим видом декоративного оформления рассматриваемого материала была художественная профилировка краев изделий, известная и в орнаментации бересты. Однако на деревянных изделиях она более разнообразна. Края прялок, дощечек-«меток» для оленей и других изделий профилированы не только двугранными, как в бересте, но и четырехгранными выемками. Часто зубчатые выемки сочетаются с профилированной дугообразной резьбой (рис. 72).

Рассмотрим особенности техники трехгранно-выемчатой резьбы. На многих саамских изделиях ячейки трехгранных выемок крупные, неглубокие и находятся на некотором расстоянии друг от друга (рис. 73). В восточнославянской (русской, украинской) выемчатой резьбе наблюдаются глубокие нарезки (Василенко, 1974, с. 171). Главная черта этой разновидности саамской техники в том, что углубление – «дно» каждой ячейки вырезалось не в центре треугольничка, как в аналогичной резьбе большинства народов Европы,



Рис. 71. Совок (грабилка) для сбора ягод (с. Ловозеро, 1982)

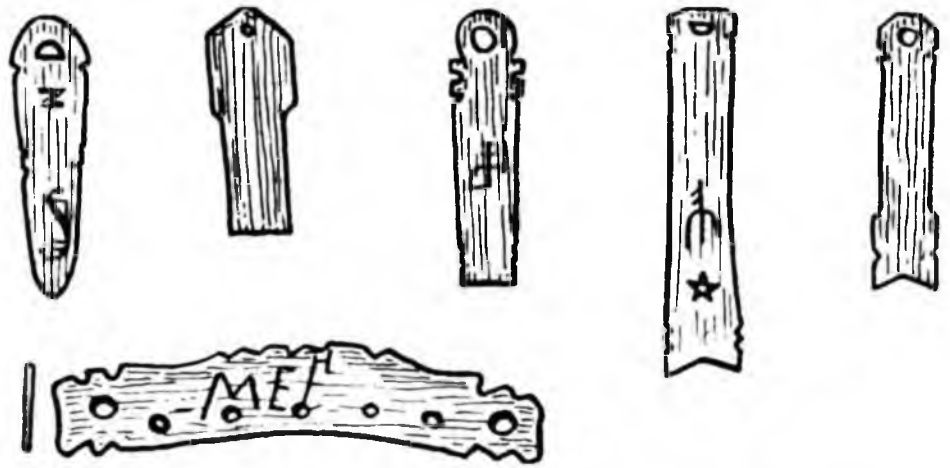


Рис. 72. Дощечки-«метки» для оленей. Контурная и профилированная резьба (по Т. И. Итконену)

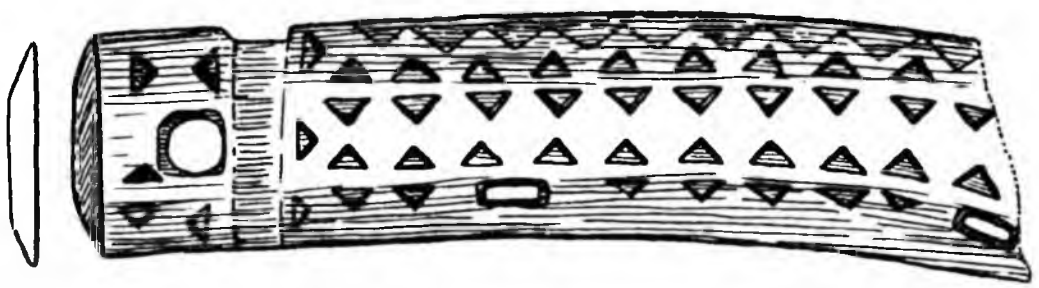


Рис. 73. Затвор для сумки. Трехгранно-выемчатая резьба (д. Сонгельск) (по Т. И. Итконену)

Кавказа и т. д., а в одном из его углов. Поэтому углубление получалось асимметричным. На эту особенность трехгранно-выемчатой резьбы в Сибири, с привлечением и саамских материалов, обратил внимание С. В. Иванов. Он подчеркнул, что резьба с асимметричными выемками в прошлом была характерна только для народов Западной Сибири – угров, ненцев, селькупов, хакасов (Иванов, 1963, с. 54). На Европейском Севере этот вид распространен у саамов и иногда встречался у русских (там же). Современные исследования позволили расширить ареал данного варианта трехгранно-выемчатой резьбы. Судя по материалам автора, кроме саамов, в европейской России он был характерен для карел, вепсов, ижоры. Такая же выемчатая резьба отмечалась у народов коми и Поволжья, хотя в целом орнаменты, исполнявшиеся этой техникой, у них значительно сложнее, чем у саамов (Белицер, 1958, с. 344–345, рис. 144–145; Крюкова, 1973, рис. 86; Грибова, 1980, с. 56, рис. 25, с. 60, рис. 28).

Поэтому к выводу С. В. Иванова (1963, с. 54) о том, что «представляется возможным говорить об особом саамско-самодийско-угорско-хакасском варианте трехгранно-выемчатой резьбы, указывающей на какие-то древние связи между применявшими его народами», можно добавить следующее. Данный вид резьбы является, по-видимому, общим наследием какой-то древней художественной традиции, укоренившейся в орнаментике разноязычного населения Урала, Поволжья, а позднее распространившейся в северо-западные области России.

В саамской трехгранно-выемчатой резьбе, наряду с крупными треугольными узорами, часто встречались орнаменты иного облика. Они состоят из очень мелких выемчатых уголков, которые представляют собой нечто среднее между трехгранно-выемчатой и контурной резьбой (рис. 74: *1, 2*). Такие орнаменты отличаются и стилистикой: мелкие ячейки (уголки) без особого композиционного порядка либо полностью покрывают поверхность предмета, либо заполняют один из его участков. Об этой разновидности резьбы, встречавшейся иногда и на саамских берестяных коробах (РЭМ), в настоящее время нельзя сказать ничего определенного, кроме того, что она есть на изделиях скандинавских саамов и прялках южных вепсов.

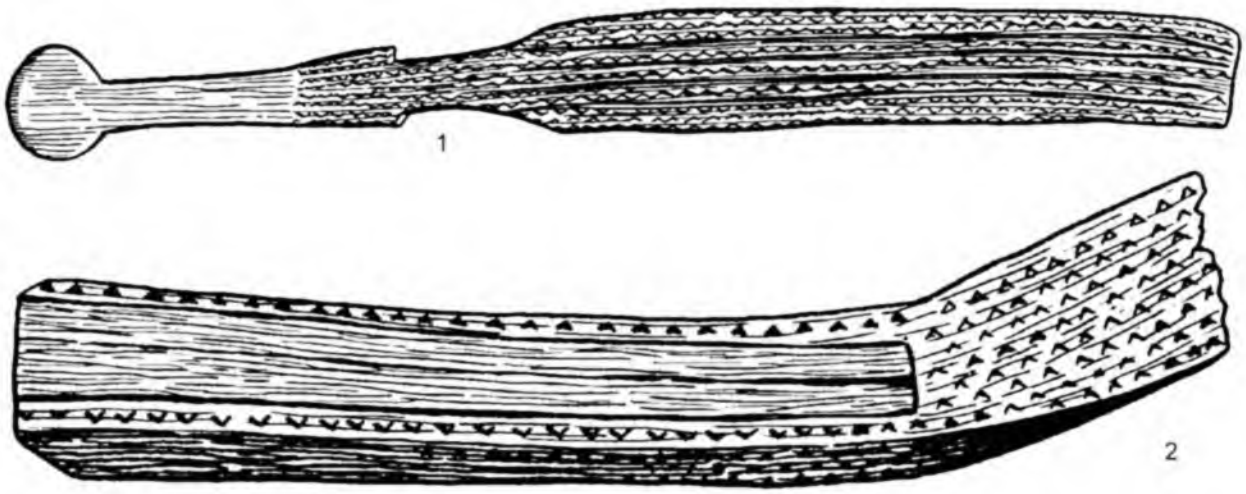


Рис. 74. Валек (1), футляр-пенал для мелких культовых предметов (2). Уголковая резьба (д. Сонгельск) (по Т. И. Итконену)

В завершение характеристики технических способов орнаментации дерева можно отметить, что у саамов, как и народов Западной Сибири, особенно ненцев и обских угров, в прошлом существовала инкрустация дерева оловом (Иванов, 1963, с. 55–56; Хомич, 1966, с. 187). Если ханты, манси и ненцы пользовались этим приемом украшения дерева еще в начале XX в., декорируя инкрустацией деревянные курительные трубки, табакерки, черенки ножей, то кольские саамы, как сообщал в XVIII в. И. Георги (1776, с. 6), инкрустировали им посуду из дерева. Данный прием исчез у них из обихода, видимо, в XIX в. Сибирские народы, по С. В. Иванову (1963, с. 55), заимствовали его у русского населения. Помимо декорирования оловом, И. Георги (1776, с. 6) отметил бытование у саамов техники инкрустации деревянной посуды рогом и костью, которая в настоящее время неизвестна.

Мотивы. Композиции. Орнаментальная резьба по дереву, несмотря на разнообразие технических приемов и украшаемых изделий, состоит главным образом из простейших геометрических прямо- и криволинейных фигур (рис. 75). Как и в бисерном шитье, в резьбе иногда встречаются четко выраженные изобразительные мотивы. Такие фигурки вырезаны, в частности, на деревянных поплавках для рыболовных сетей. Это одиночные изображения стилизованного рогатого оленя, крупной рыбы, лодки с парусом и какого-то непонятного драконовидного существа (рис. 75: *33–35*). Появление фигурок, внешне похожих на рисунки лопарских шаманских бубнов, на принадлежностях рыбной ловли было связано, очевидно, с производственной магией.

Геометрические мотивы представлены на деревянных изделиях *четырьмя видами композиций*: одиночными изображениями, беспорядочными узорами, бордюрами и зонами. Встречаются и смешанные композиции: например, в зональный или бордюрный орнаменты «вклинивались» одиночные геометрические мотивы.

Одиночные фигуры *вида 1* распространены на различных культовых и хозяйственных изделиях. Эти узоры представлены следующими видами: большим треугольником, обычным и с продленной на вершине линией (поплавки для сетей, рис. 76: *4*); крестом – прямым, косым (рис. 76: *1, 2*), православным (ящички-пеналы, дощечки-«метки» для оленей, прялки); пятиконечной звездой (рис. 77) или же образованной из четырех треугольничков и более (дощечки-«метки», прялки); ветко-, вееробразной фигурой (дощечки-«метки», доски для разрезания шкур, прялки); большим кругом (поплавки для сетей, прялки, рис. 76: *5*); дугообразной фигурой (поплавки); геометрической фигурой, напоминающей деревце с диагональными ветвями (доски для разрезания шкур). Перечисленные мотивы либо изображены одной крупной фигурой на предмете (например, большой концентрический круг, олицетворявший, очевидно, солнце, на поплавках), либо включены как совершенно инородные фигуры в симметричные композиции. Мотивы снабжены характерными только для саамского искусства дополнительными элементами: кружковыми, веткообразными, треугольными (например, пятиконечная звезда с кружками на ее углах (рис. 77: *1*), крест с треугольными или веткообразными элементами (рис. 78) на концах и т. д.). Хотя конкретных сведений о назначении данных одиночных мотивов на саамских изделиях из дерева нет, нам представляется, что они, как и ромбические мотивы с петлевидными элементами на углах, наносились не в чисто декоративных целях. Одни изображения на орудиях труда, вероятно, связаны с производственной магией, другие, возможно, знаки собственности.

Вид 2 – беспорядочное расположение узоров – наблюдается на разных изделиях (ручки долблено-резных ковшей-черпаков, грабилки для сбора ягод, лопасти и ножки прялок, веретен, катушки для сухожильных нитей). «Беспорядочные» композиции состоят как из одинаковых декоративных элементов, так и множества разнохарактерных мотивов (рис. 49, 79–80).

Одноэлементным композициям свойственно сплошное заполнение орнаментального поля мелкими кружками, концентрическими кружками с точкой в центре (последний узор у саамов назывался «бычий глаз», видимо, оленя) или мелкими уголковыми элементами (рис. 71, 74). Они встречены на ковшах-черпаках («кукша»). Следует отметить и другую разновидность беспорядочных композиций на прялках. Орнаменты состоят из множества разных геометрических фигур – звезд, крестов, окружностей, ромбов,

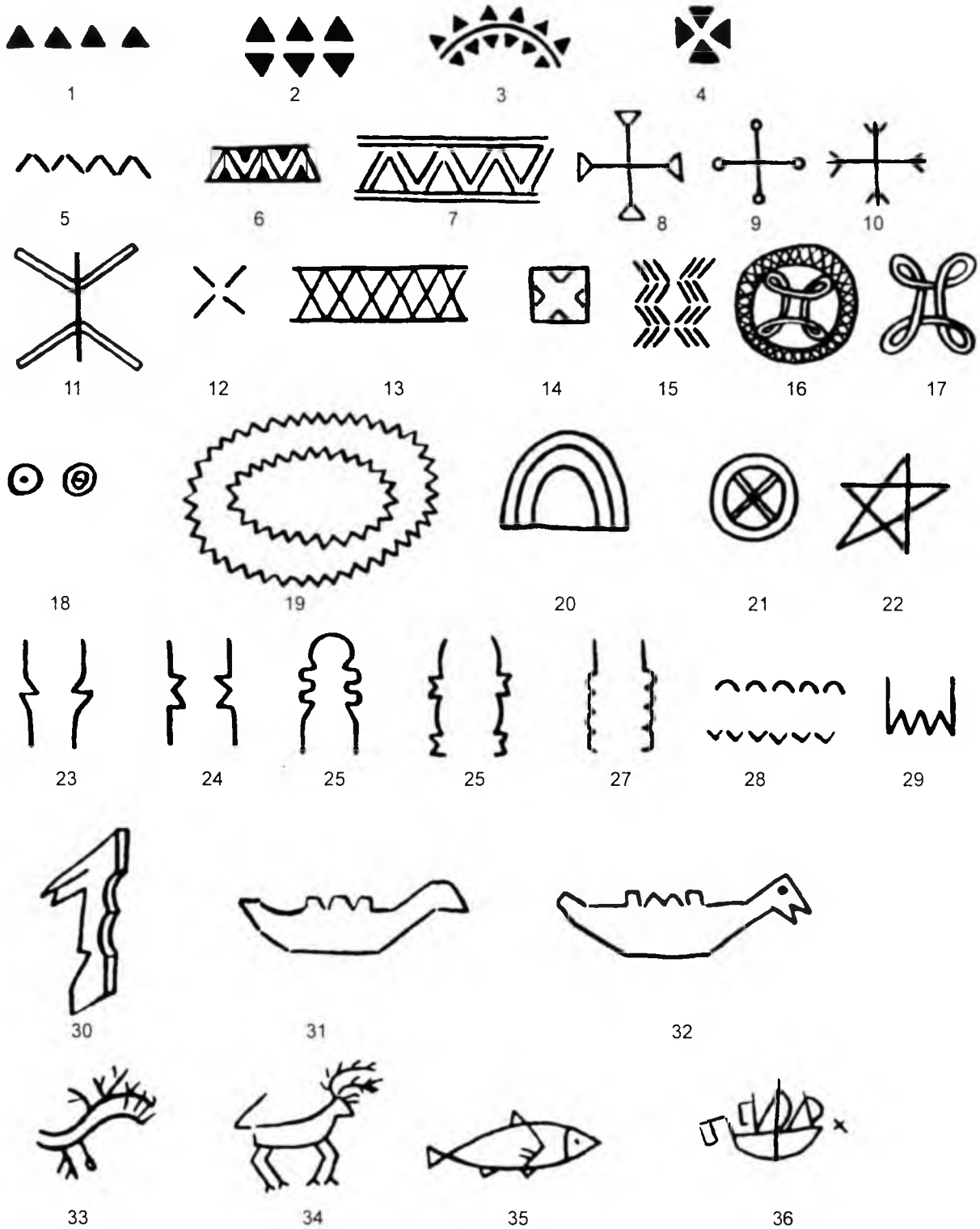


Рис. 75. Основные мотивы и виды техники саамского орнамента в резьбе по бересте и дереву:

1–4 – трехгранно-выемчатая, 5–18, 20–22, 33–36 – контурная, 19, 23–29 – профилированная, 30–32 – объемная резьба

треугольников и других, сплошь покрывающих лопасти, ножки и боковые части изделия. Так, декор корневой прялки из д. Сонгельск – это целое «полотно» различных геометрических знаков, частично, видимо, астрального содержания (рис. 49: *1*). Такое же необычное расположение узоров, т. е. без определенного порядка на плоскостях изделий, наблюдается у кольских саамов и в резьбе по кости. Подобные орнаменты, но из кружково-глазковых мотивов есть на костяных изделиях обских угров (Иванов, 1963, с. 64, рис. 26).

Виды 3 и 4 композиций (бордюрные и зональные) характеризуются крайней простотой состава орнаментов. Они состоят из зубчатых узоров, образованных выемчатыми треугольниками, а также зигзагообразных

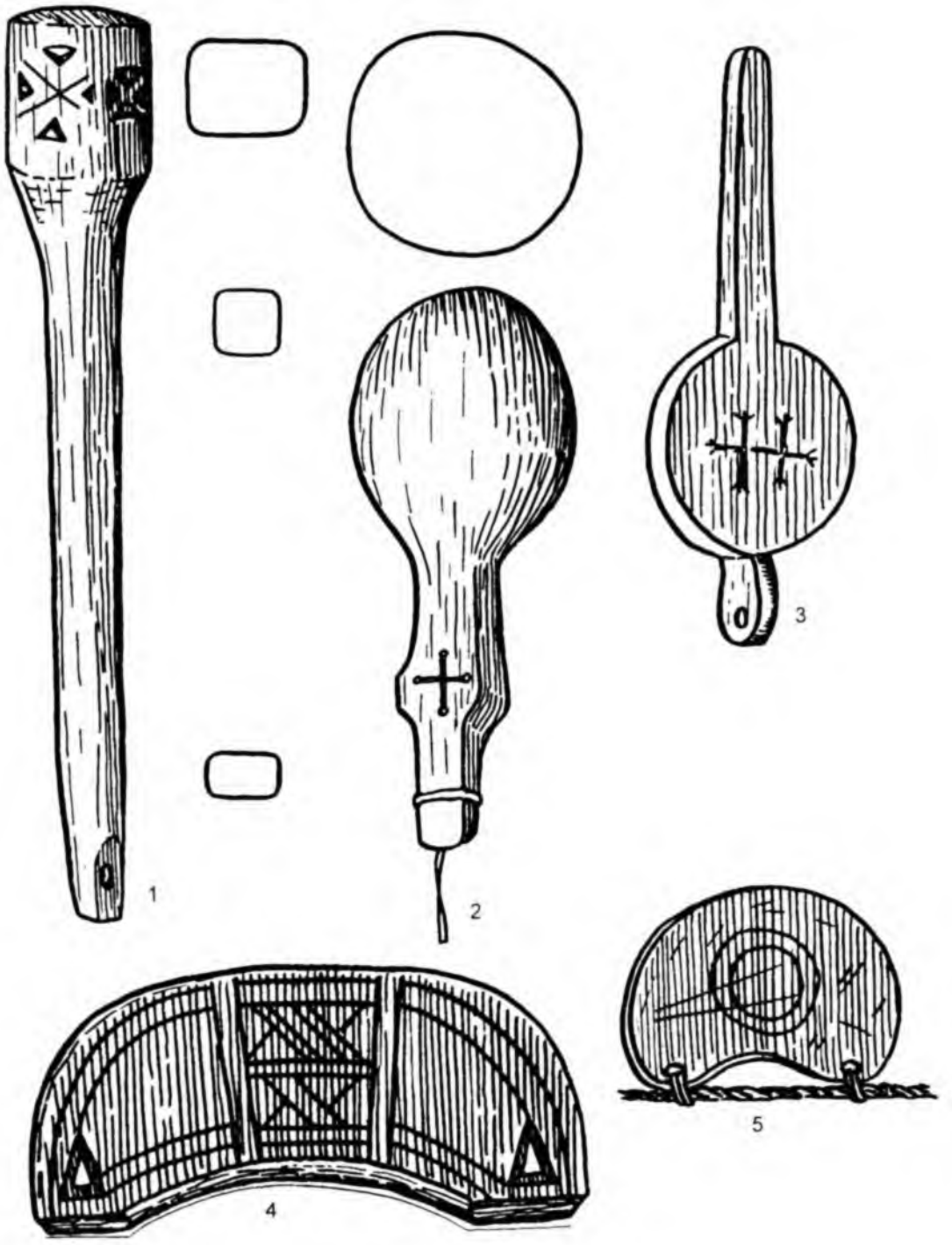


Рис. 76. Предметы хозяйственного назначения. Контурная и трехгранно-выемчатая резьба (д. Сонгельск) (по Т. И. Итконену)

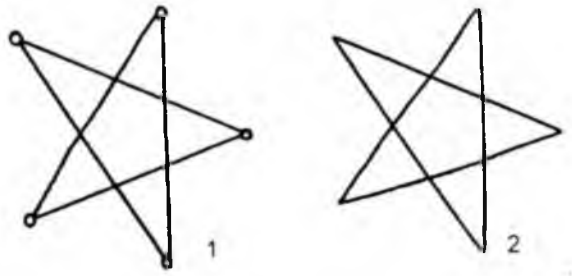


Рис. 77. Пятиконечные звезды на дощечках-«метках» для оленей (по Т. И. Итконену)

контурных полос или лент (рис. 74: *1*). Этими узорами наиболее часто обрамлены края изделий. Нередко поверхность украшена несколькими горизонтальными зубчатыми полосами. Иногда плотные ряды параллельных зигзагов, выполненных в контурной или выемчатой технике, полностью покрывают плоскость изделия, обычно прялки или валька.

Особенностью двух последних разновидностей симметрических композиций, выполнявшихся в технике трехгранно-выемчатой резьбы, является то, что они совсем не содержат сложных узоров – вихревых, многолепестковых розеток, квадратов сложного



Рис. 78. Поплавок для невода. Трехгранно-выемчатая резьба с элементами контурной (д. Сонгельск) (по Т. И. Итконену)



Рис. 79. Ковш («кукша») из корня березы. Объемная и уголковая резьба. РЭМ



Рис. 80. Веретено. Трехгранно-выемчатая и контурная резьба (по Т. И. Итконену)

строения, столь характерных для резьбы по дереву более южных славянских и поволжских народов (Василенко, 1974, с. 171). Не распространены эти мотивы в орнаментации дерева и у зарубежных саамов, кроме единичных случаев (Manker, 1971, s. 92).

Таким образом, по всем основным признакам (мотивам, композициям, технике) саамская резьба по дереву и бересте характеризуется как явление глубоко архаичное на Европейском Севере. Несомненный интерес представляют и аналогии, которые наблюдаются в технических приемах резьбы саамов, а также в особенностях форм некоторых категорий деревянных изделий с изделиями не только прибалтийско-финских, но и народов Урала и Сибири.

РЕЗЬБА ПО КОСТИ

Некогда распространенная у саамов Кольского полуострова резьба по кости давно не имеет былого значения. В быту такие изделия почти не сохранились. Мало их и в музейных коллекциях. В публикациях прошлых лет о данном виде занятий имеются лишь разрозненные материалы. Поэтому резьба по кости у кольских саамов характеризуется лишь в общих чертах.

Предметы. Резьбой по кости украшались кожаные ремни для верхней одежды и различные хозяйственно-бытовые изделия, сделанные преимущественно из оленьего рога. Это костяные затворы женских сумок, пряслица для веретен, игольники для игл и вязальных спиц, вырезанные из трубчатой кости ног оленя, ручки для подвешивания люлек, ножи и ножны стационарного и походного пользования, ножевидные орудия для обработки коры, пороховницы, костяные принадлежности арканов («имальниц») для отлавливания оленей и др.

Несколько слов нужно сказать о декорировании кожаных ремней бляшками. Такие ремни («тасма») и поныне являются обязательной принадлежностью меховых костюмов (малиц) саамских оленеводов. Но в настоящее время они носят преимущественно ремни коми-ижемского образца, украшенные характерными для этих изделий металлическими импортными бляшками. Ремни, декорированные костяными накладками собственного изготовления, являются у них уже редкостью. Они встречались в основном в восточных районах ареала саамов, где влияние коми-ижемской культуры в XX в. было не настолько всеобъемлющим, как в центральной части Кольского полуострова.

В восточных селениях удалось зафиксировать следующие разновидности ременных наборов с костяными бляшками. Во-первых, это ремни с накладками, вырезанными в виде квадратиков, окружностей, напоминающих большие пуговицы, а также треугольных фигурок с сердцевидной сквозной прорезью в центре и многочисленными шиповидными выступами на внешних краях. Экземпляр из с. Сосновка орнаментирован квадратными бляшками, пришитыми к ремню зигзагообразной полосой (рис. 81). Накладки квадратной формы сочетаются с единичными округло-выпуклыми и шиповидными бляшками. От широкого ремня свисают вниз узкие ремешки, также украшенные рядами квадратных костяных накладок. К ремешкам прикреплены нож в



Рис. 81. «Тасма» – мужской ремень. Декорирован костяными бляшками (с. Сосновка, 1984)

деревянных ножнах и брусок в чехле. Ремень застегивается двумя металлическими пряжками-захватами со сквозной прорезью, напоминающей личины. Во-вторых, есть ремни, декорированные только несколькими круглыми костяными фигурками, которые сочетаются с металлическими бляшками, имеющими отдаленное сходство с личиной зверя, возможно медведя (рис. 82). Но эти металлические накладки, как и пряжки-захваты, не местного производства. К ремням с костяными или металлическими накладками прикреплен амулет из медвежьего клыка, аналогично тканым поясам.

Декорирование ремней костяными и металлическими накладками в прошлом было широко распространено и у зарубежных саамов. Однако кольские саамы костяные бляшки на ремнях практически не украшали плоскостным орнаментом за исключением редко встречающихся точечных наколов. Напротив, у финляндских саамов ременные накладки декорировались богатой геометрической резьбой, с растительными элементами (Itkonen, 1948, s. 528, fig. 314: *1–5*). Кольские фигурные бляшки среди прочих саамских выглядят исключительно архаично. Они почти полностью повторяют костяные ременные накладки эпохи железа из северо-восточной Норвегии (Solberg, 1909, fig. 119, 156) (ср. рис. 81, 82, 83).

Техника орнаментальной резьбы на хозяйственно-бытовых изделиях. На различных бытовых предметах из кости у кольских саамов выявляется существенная деталь: технические приемы резьбы по кости у них по преимуществу те же, что приемы художественной обработки дерева и бересты. Края разных изделий – костяных затворов женских сумок, ножей для обработки коры, ложек – вырезались двух-четырех-



Рис. 82. «Тасма» – ремень лопарского оленевода. Украшен металлическими и костяными бляшками. С ремня свисает амулет из медвежьего зуба (с. Сосновка, 1984)

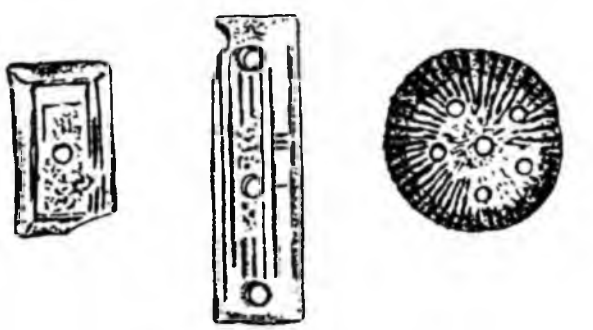


Рис. 83. Древние костяные бляшки. Эпоха железа. Археологические материалы из северо-восточной Норвегии (по О. Сольбергу)

гранной выемчатой резьбой, полуовалами и другими простейшими фигурами, совершенно аналогичными разновидностям профилирования деревянных предметов (рис. 84). В целом у кольских саамов профилировка костяных изделий выглядит значительно беднее и архаичнее, чем у финляндских и скандинавских (рис. 84: *2*; 85). У последних даже костяные ложки настолько сложно профилированы, что их черенки подчас напоминают замысловатые миниатюрные скульптурки, обрамленные по краям многочисленными объемными кружками со сквозной прорезью в центре, похожими на сережки (Itkonen, 1948, s. 526, fig. 312; Manker, 1971, s. 78, fig. 111–114; Vorren, Manker, 1976, s. 144).

Кроме профилирования краев, плоскости костяных, как и деревянных, изделий украшались контурной (рис. 86, 87) и трехгранно-выемчатой резьбой рис. 88). Последняя техника повторяет обе разновидности древнейшей выемчатой резьбы, свойственной декорированию дерева. Один тип узоров состоит из крупных выемчатых треугольников, другой – из мелких, уголковых фигурок. Однако на костяных изделиях трехгранно-выемчатая техника встречена значительно реже, чем на деревянных.

Наконец, часто встречающимся приемом, более свойственным орнаментации кости, являются точечные и ямочно-выемчатые наколы (круглые мелкие углубления). Они могут быть единственными узорами, но чаще являются либо фоном геометрического орнамента, либо дополнительными элементами отдельных мотивов (рис. 84, 86–90).

Указанные виды техники (профилировка, контурная, выемчатая и др.) в резьбе по кости, как и по дереву, на одном изделии часто дополняют друг друга. Поэтому при структурной простоте орнамента они значительно обогащают внешний вид вещи. Различные приемы резьбы выполнены кончиком ножа (Itkonen, 1948, s. 522). Следует отметить еще одну черту саамской резьбы по кости, которую С. В. Иванов (1975, с. 130) определил, как специфическую: в данной технике контуры узоров часто имеют черный цвет (рис. 91). По описанию Т. И. Итконена (Itkonen, 1948, s. 527), саамские резчики «закрашивали» контурные резные линии грязным пальцем, смоченным слюной, или в узоры втиралась прожеванная берестяная зола (рис. 91).

Мотивы. Композиции. Относительная хронология. Узоры, характерные для резьбы по кости, представлены геометрическими фигурами. Однако на некоторых изделиях (костяные ножны ножей, трубчатые игольники) наблюдаются изобразительные мотивы реалистического стиля. Они включают мотивы лиственных веток и пышных деревьев, иногда цветов с

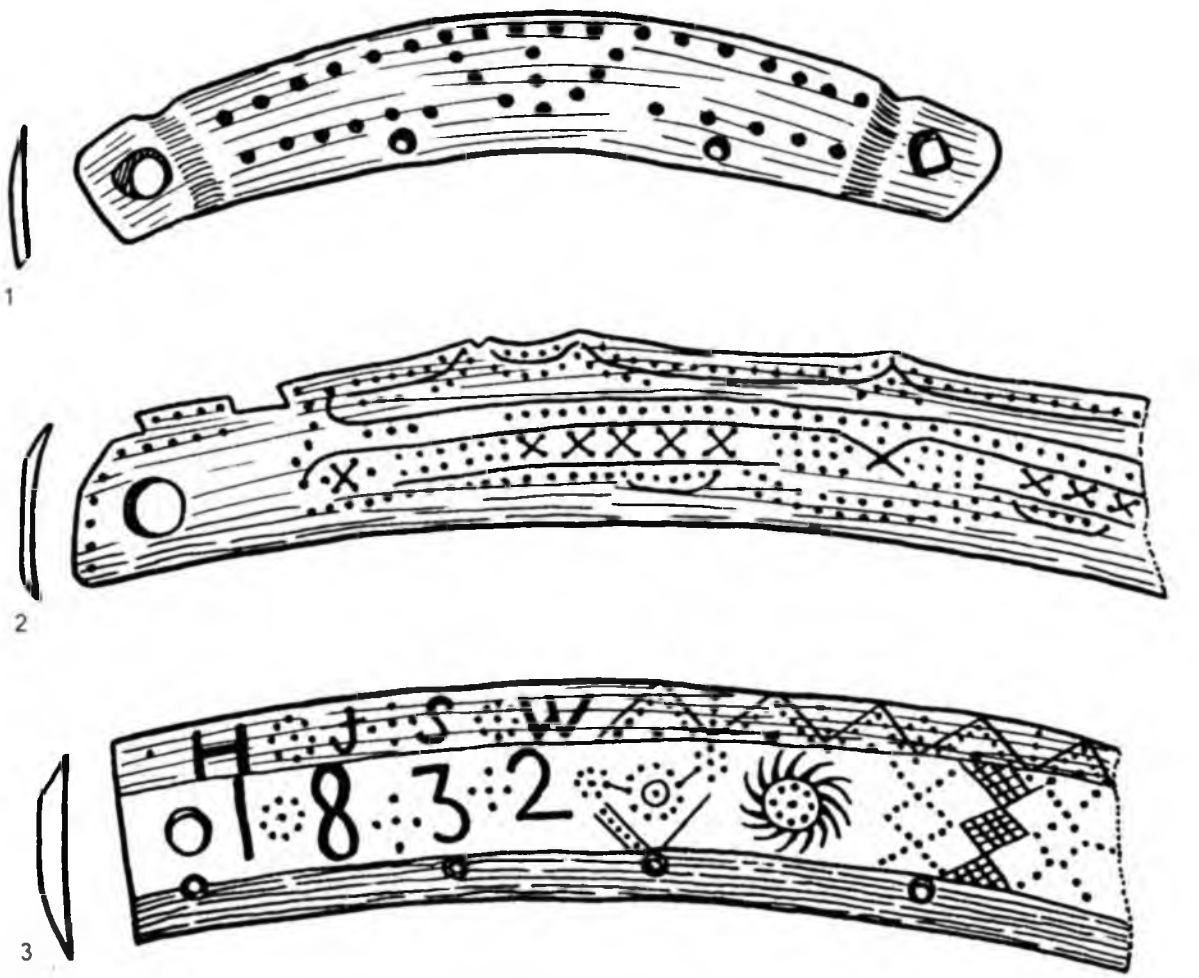


Рис. 84. Затворы для сумок. Кость. Контурная и кружково-«ямчатая» профилированная резьба (по Т. И. Итконену)

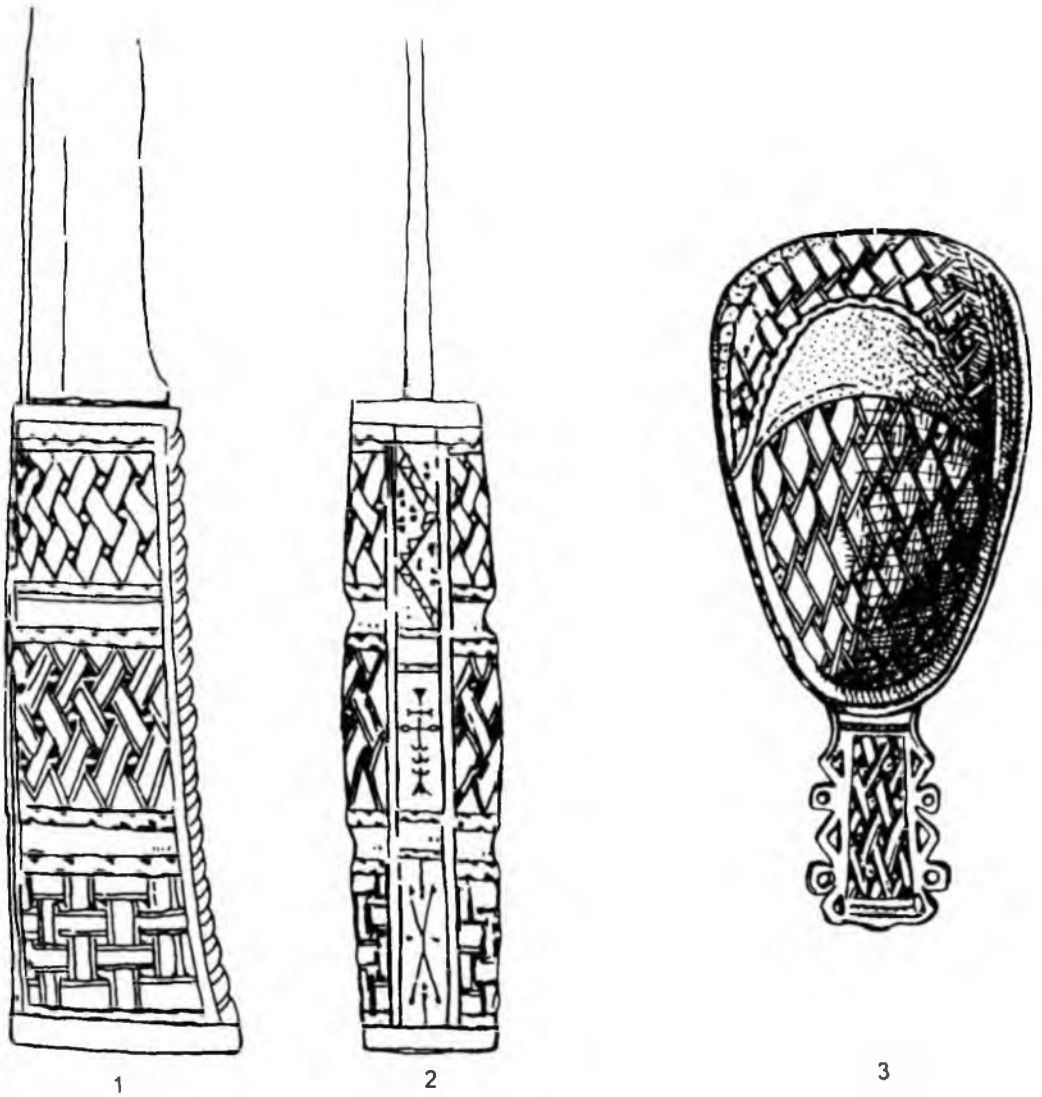


Рис. 85. Костяные изделия скандинавских саамов (по К. Никкулю)

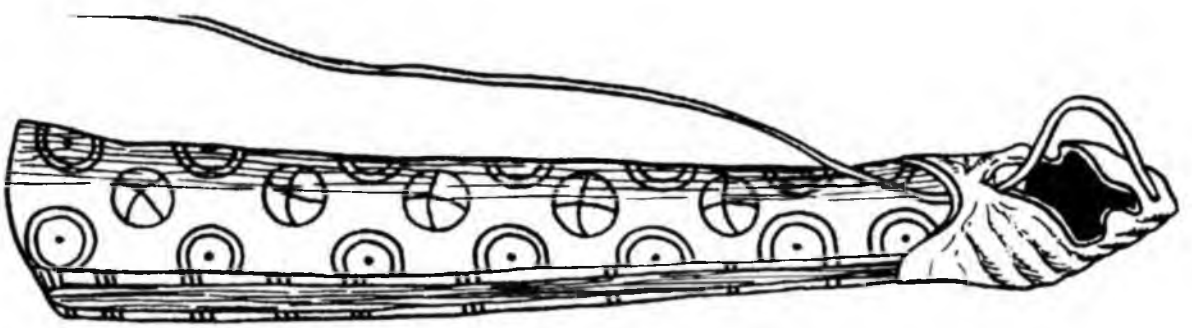


Рис. 86. Футляр для спиц. Кость. Контурная резьба (д. Сонгельск) (по Т. И. Итконену)



Рис. 87. Затвор для сумки. Кость. Контурная резьба. МАЭ

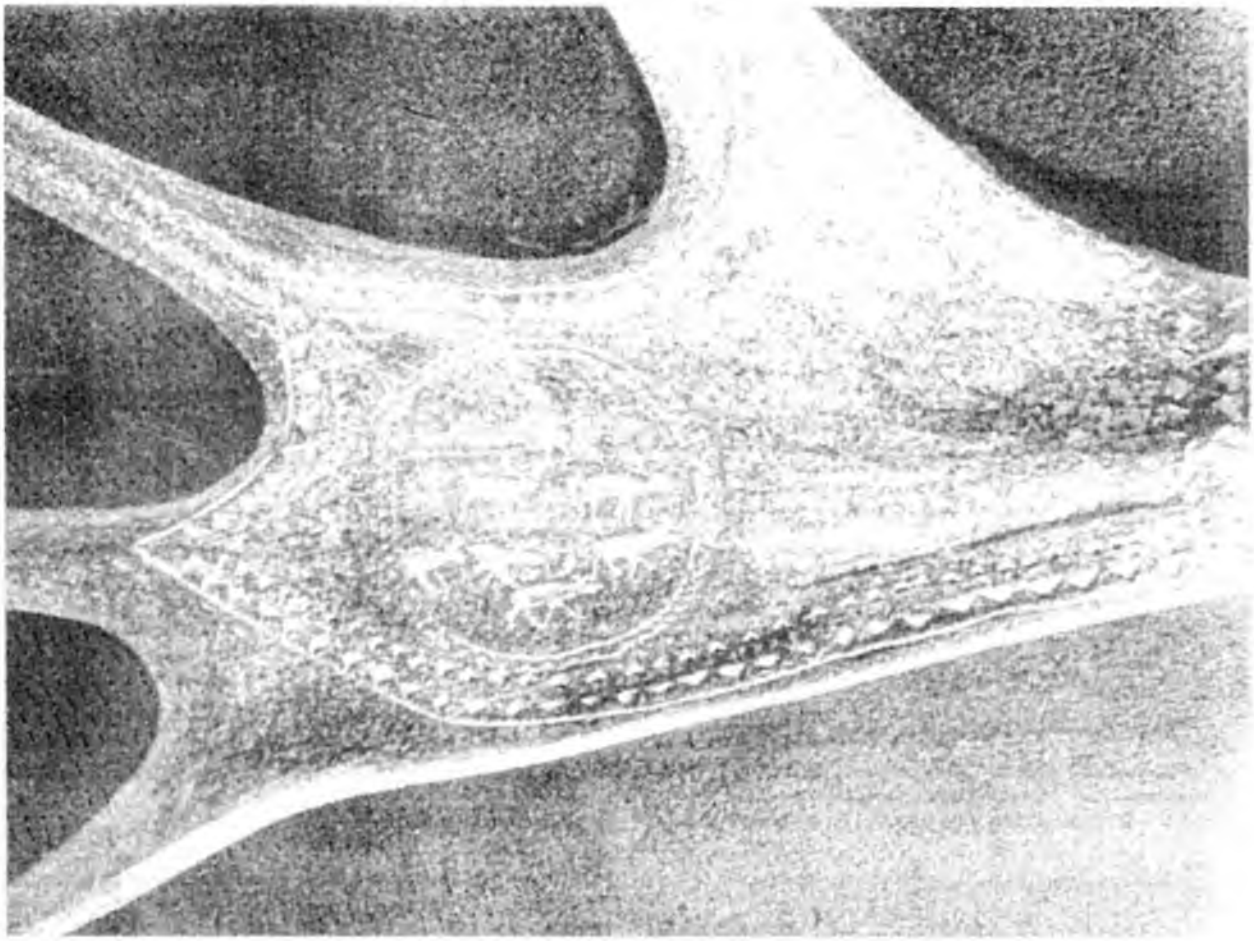


Рис. 88. Фрагмент ножен. Рог лося. Трехгранно-выемчатая и уголковая резьба. ГМЭ

овальными лепестками и детальной прорисовкой элементов. Сюжетные сцены состоят из едущего на олене и в кереже лопаря, подчас в сопровождении собаки (рис. 92). Иногда на ножнах, изготовленных из оленьего или лосиного рога, вырезано стадо бегущих или идущих оленей. Фигуры обрамлены зубчатыми или шиповидными кругами, обозначающими, очевидно, загон для оленей (рис. 88). Сцены выполнены в условно-реалистическом стиле. Сходные изобразительные мотивы есть на костяных изделиях (ножнах, ложках и др.) скандинавских и финляндских саамов (Itkonen, 1948, s. 527, fig. 313; Manker, 1971, s. 78, fig. 109–110, 114). Изобразительные узоры, наделенные бытовыми чертами, хотя и были общими для всех саамских групп, но появились совсем недавно. Это предположение основано на том, что на бубнах XVII–XVIII вв. нет ни целостных сюжетов, ни мотивов растений с элементами реализма.

Остальные резные узоры на костяных изделиях относятся к геометрическим (рис. 93). Они разделяются на *две группы мотивов*, различающихся стилевыми чертами. *Группа 1* геометрических узоров характерна для затворов женских сумок. Она состоит из ленточно-плетеночных орнаментов (рис. 93: *21*, *23*, *25*). Эти узоры не отличаются сложностью и состоят из одной вьющейся или двух переплетающихся крупных лент, наделенных большими узлами или петлями. Плоскости костяных изделий с ленточно-плетеночными фигурами полностью заполнены точечными наколами или косыми параллельными линиями. Интересно, что кольские резчики старались переработать ленточно-плетеночные орнаменты в привычные для них прямолинейно-геометрические фигуры, сохраняя только основу этого типа резьбы – ленту (рис. 93: *21*, *23*). В XIX – начале XX в. различные варианты классических плетенок (узоры типа «перевитой веревки», рисунки, имитировавшие корзиночное плетение, замысловатые ленточные узлы и др.) характерны для резьбы по кости финляндских, особенно скандинавских саамов (Itkonen, 1948, s. 525, fig. 311: *5*, *7*, *8*, *12*; Manker, 1971, s. 78–83, 90, 93; Vorren, Manker, 1976, s. 144). Данная разновидность художественной резьбы фиксируется на костяных изделиях этих групп (ложки, затворы сумок), начиная с эпохи

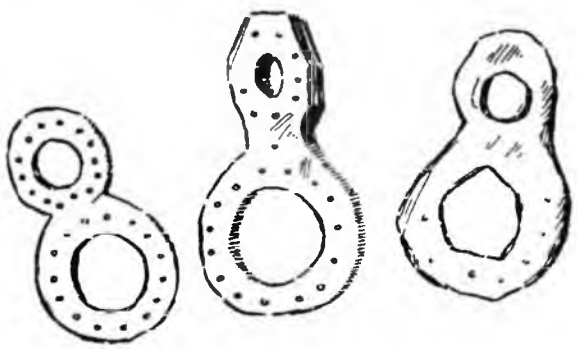


Рис. 89. Кольца для «имальниц». Кость. Контурная резьба (по С. Паулахарью)

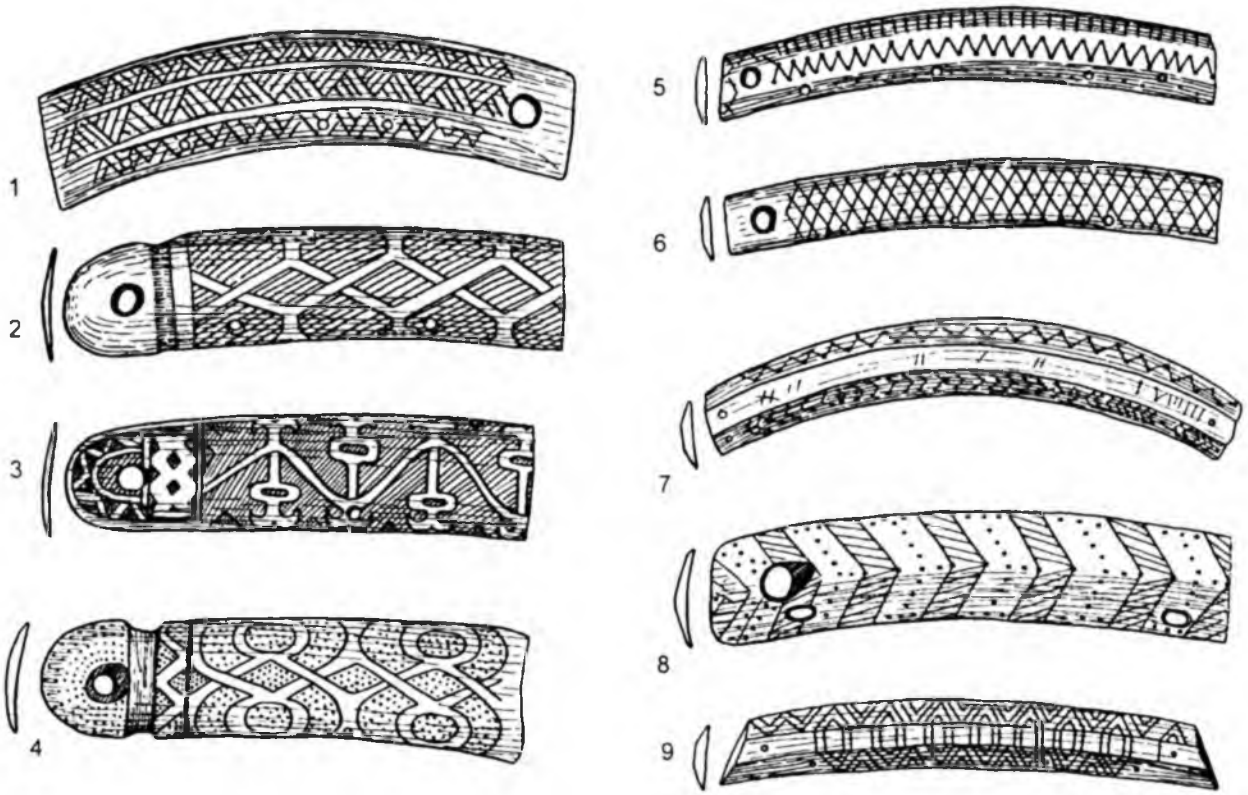


Рис. 90. Затворы для сумок. Кость. Плетеночная резьба (1–4), контурная резьба (5–9) (по Т. И. Итконену)



Рис. 91. Игольница. Кость. Контурная резьба с элементами трехгранно-выемчатой резьбы. МАЭ

раннего средневековья, как и на древних предметах из дерева и бересты (Itkonen, 1948, s. 517; Zachrisson, 1984, s. 87, fig. 51). Уже отмечалось, что истоки этой традиции в саамской культуре связаны, вероятнее всего, с древнескандинавской художественной традицией с ее развитым плетеночным орнаментом. В резьбе по кости она сохранилась у всех саамских групп вплоть до современности. Следует отметить, что кольская плетеночная резьба с ее упрощенными, по сравнению с западнолопарскими, узорами является уже периферийной территорией. У более восточных народов ни на одном декоративном материале данная разновидность узоров не отмечается.



Рис. 92. Ножны из рога оленя. Контурная резьба. МАЭ

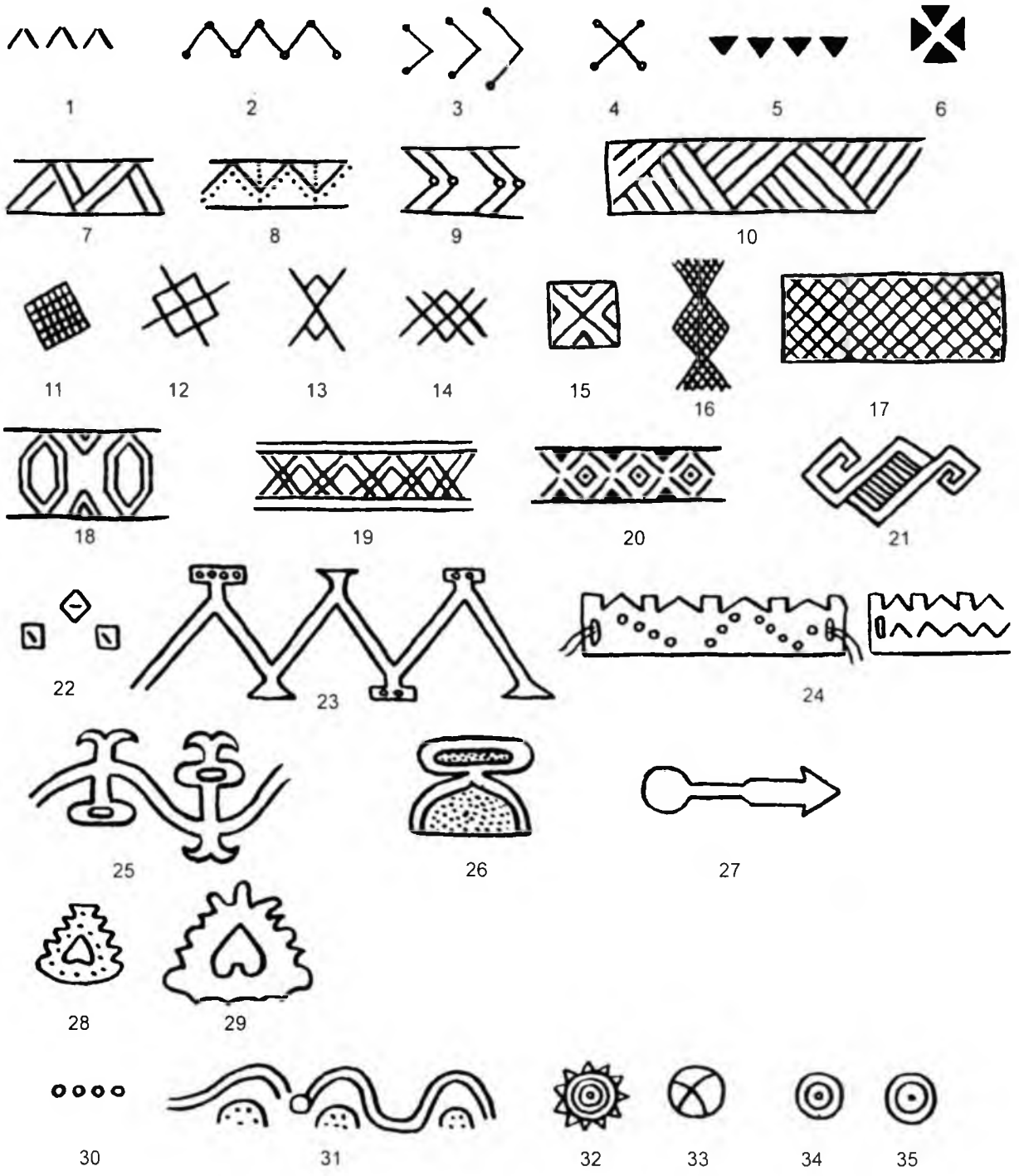


Рис. 93. Основные мотивы резьбы по кости

Группа 2 геометрических узоров, наиболее распространенная на костяных изделиях кольских саамов, состоит из простейших кружковых (рис. 93: *24, 30–35*) и прямолинейно-геометрических мотивов. К последним относятся: прямая линия, уголок (шеврон), зигзаг, крест, треугольник, прямоугольник, ромб, шестигранник (рис. 93: *1–20*). Подобные орнаменты, основу которых составляют мотивы несложной структуры, отличаются в резьбе по кости таким богатством индивидуальных вариаций, что при первом рассмотрении они не поддавались классификации. При более внимательном изучении выяснилось, что исключительное разнообразие резных орнаментов достигалось за счет простых средств – увеличения или уменьшения фигур, наделения их различными дополнительными элементами, исполнения одних и тех же мотивов разными видами техники, а также за счет широкой композиционной вариативности.

Композиции узоров в резьбе по кости во многом повторяют резные орнаменты по дереву, но более разнообразны. Здесь наблюдаются обычные для всех видов саамской орнаментации бордюрные и зональные композиции. Однако в резьбе по кости встречены нехарактерные сетчатые композиции из простейших

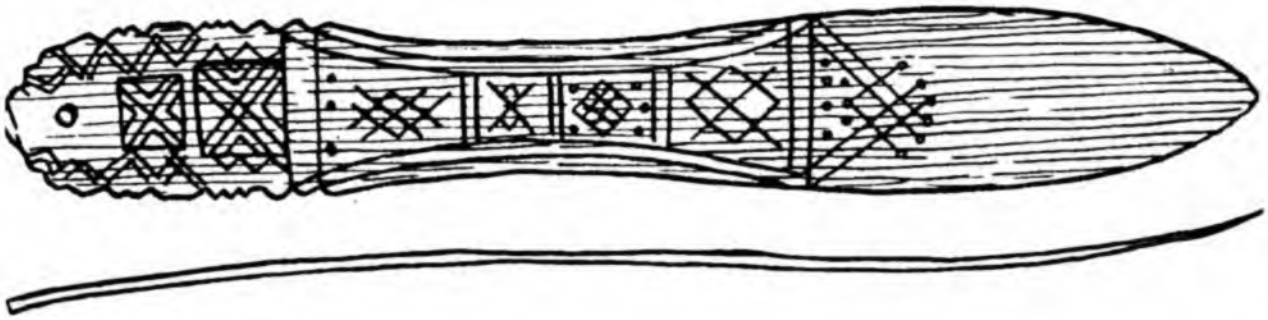


Рис. 94. Орудие для снятия древесного луба. Кость. Контурная резьба с элементами «ямчатой» резьбы (д. Сонгельск) (по Т. И. Итконену)

ромбических сеток (рис. 93: *17*). Есть и одиночные мотивы, включенные, как и в резьбе по дереву, в симметричные бордюры. Кроме того, в этом виде орнаментации встречены уникальные построения. Имеется образец, где горизонтальная рамка разделена вертикальными линиями на симметричные участки – в каждый из них включена особая геометрическая фигура (рис. 94).

Наконец, следует отметить еще одну композиционную особенность, знакомую по орнаментации дерева, но чаще встреченную в резьбе по кости. Это беспорядочное расположение узоров с элементами симметричных построений. Такие композиции, как и на деревянных предметах, порой включают множество разных геометрических мотивов – крестов, зигзагов, уголков, окружностей, ромбов, рассеянных на горизонтальной плоскости.

Кратко рассмотрим основные варианты, объединенные в группу простейших геометрических мотивов. В отличие от предыдущих групп резных орнаментов – изобразительных и плетеночных, они характеризуются чертами глубочайшей архаики. Истоки данной группы мотивов в резьбе по кости ведут в первобытное искусство, включая предков саамов.

Наиболее распространенными на самых различных изделиях (пряслицах, катушках для нитей, кольцах имальниц, трубчатых игольниках, затворах сумок и др.) являются точечно-ямочно-кружковые узоры. Их назначение было различным. В орнаментах одних изделий они явно представляют собой технический прием. Выемчатыми ямками, к примеру, исполнены бордюрные и зональные линии, уголковые фигуры, прямые кресты и другие мотивы, которые внешне выглядели по-иному, чем аналогичные фигуры, исполненные контурной или трехгранно-выемчатой резьбой. На других изделиях кружково-ямчатые элементы из технического приема превращены в декоративные. Так, главные геометрические фигуры орнамента, в том числе и прямолинейно-геометрические, снабжены мелкими кружками на концах и углах крестов, зигзагов, веткообразных фигур, ромбов и т. д. Кружковые элементы являются почти обязательными атрибутами резных мотивов на кости. Далее, на некоторых изделиях из мелких точечно-ямочных узоров, разбросанных на поверхности без определенного порядка, созданы совершенно самостоятельные орнаменты.

Наконец, отдельную группу кружковых узоров составили различные варианты крупных кругов: концентрических с точкой или мелким кружком в центре; окружностей с большим прямым крестом внутри них; кругов с многочисленными треугольничками-«лучами» или длинными диагональными линиями (лучами) на внешних краях; окружностей с «ожерельями» мелких выемчатых ямок (рис. 93: *30–35*). К этой группе мотивов отнесены и полукружья с точкой в центре или заполненные многочисленными точками. Большие круги изображены на костяных изделиях либо в виде одной фигуры, либо зональными композициями, либо являются составной частью беспорядочных композиций.

Прочие варианты простейших орнаментальных фигур на костяных изделиях отнесены к прямолинейным. Обычно это одномотивные бордюры в виде раппортов из крупных и мелких шевронов, зигзагообразных фигур, косых крестиков, веткообразных элементов (рис. 93: *1–16*). Есть в резьбе по кости и бордюры из сложных треугольников или зигзагов, заштрихованных внутри параллельными линиями, также ведущие в первобытное искусство и почти не изменившиеся за несколько тысячелетий.

Наибольшее распространение среди прямолинейных фигур в резьбе по кости получили ромбы различного вида. Известные варианты этого мотива – ромб с внутренним косым крестом и точкой на каждом из четырех участков, ромб с длинным выступающим из фигуры косым крестом, решетчатый ромб и ромб с треугольниками на углах (рис. 93: *11–16, 18, 20*). Из-за ограниченности материалов здесь перечислены не все варианты некогда бытовавших в резьбе по кости ромбических мотивов. Есть мотив крупного квадрата с рамочным косым крестом внутри него. На единичных предметах отмечены бордюры из больших шестигранников. В других видах саамского орнамента подобные мотивы не встречены.

Подведем некоторые итоги хронологической классификации узоров в резьбе по кости. Выделенные по формальным признакам группы узоров различаются в количественном отношении. Это связано, очевидно, с реальным соотношением этих орнаментов в прошлом. В современной резьбе кольских саамов хронологически наиболее поздней группой следует считать изобразительные мотивы реалистического стиля. К более древнему, раннесредневековому слою относятся, несомненно, ленточно-плетеночные узоры, которые немногочисленны, как и предыдущая группа мотивов. Эти два пласта сосуществуют с наиболее распространенной группой простейших кружковых и прямолинейно-геометрических узоров, имеющих многочисленные параллели в резьбе по дереву и отчасти по бересте. Своими истоками они связаны с первобытным искусством.

Здесь уместно отметить, что данная группа узоров содержит многочисленные типологические параллели с резьбой по кости народов сибирского Севера, включая палеазиатские. Их орнаментика, как отмечал С. В. Иванов (1963, с. 175–176 и след.; рис. 104–105), за тысячелетия почти не претерпела изменений.

В предыдущих разделах орнамент на бытовых изделиях кольских саамов рассматривался по видам искусства с учетом исходных материалов и техники исполнения узоров. Анализ орнамента по данным признакам показал, что видовой состав искусства кольских саамов тот же, что и у зарубежных саамов. Однако полной идентичности с искусством финляндских и скандинавских групп все же нет. Орнаментика зарубежных саамов отличается от кольских прежде всего редкостью бисерного шитья. В отличие от русских и финляндских, скандинавские саамы не знали и меховой мозаики. Эти различительные черты лишний раз подтверждают предположение, что последние два приема орнаментации изделий у саамов Кольского полуострова распространились в исторически недавнее время. Остальные особенности техники и декоративных материалов не столь существенны. Можно указать на сохранение у русских лопарей некоторых более архаичных, чем у западных саамов, приемов орнаментации. Так, если у последних была распространена в основном аппликация сукном по сукну, то у кольских саамов еще на рубеже XIX–XX вв. бытовали разные, в том числе древние виды – аппликации кожей по коже, кожей по бересте и др.

Обратимся к более восточным народам. Сравнение искусства кольских лопарей с бытовым искусством народов Сибири и европейской части Крайнего Севера показало следующее. У саамов Кольского полуострова на рубеже XIX–XX вв. бытовали почти все те технические приемы орнаментации изделий, что и у населения северо-западной части Сибири, в частности, у северных угров и различных самодийских групп, включая европейских канинских ненцев. Это меховая мозаика, росписи по оленьей коже, различные виды аппликаций, втачивание суконных полос в конструктивные швы изделий, шитье бисером, а также сходные приемы резьбы по дереву, бересте и кости. Однако степень распространения у сравниваемых народов видов декорирования изделий была различной. У самодийцев, по сравнению с саамами, резьба по дереву и кости была развита слабо. Некоторые общие с сибирскими народами способы украшения бытовых изделий (резьба по кости, бересте и дереву) имеют у саамов очень глубокие исторические корни. На это указывают археологические материалы из восточной Фенноскандии, которые исследователями определены как древности предков лопарей и отнесены к эпохам железа и раннего средневековья (рис. 95). Другие технические приемы, связанные с северносибирскими традициями, в частности, меховая мозаика, аппликации сукном, шитье бисером, втачивание суконных полос в конструктивные швы изделий распространились среди саамов, очевидно, только в средневековье. Проводниками технических приемов могли быть наиболее близкие соседи – канинские ненцы. Однако отдельные черты в технике декорирования, общие для канинской и кольской групп (например, треугольные суконные привески на капорах), свидетельствуют о саамском художественном элементе в одежде европейских самодийцев.

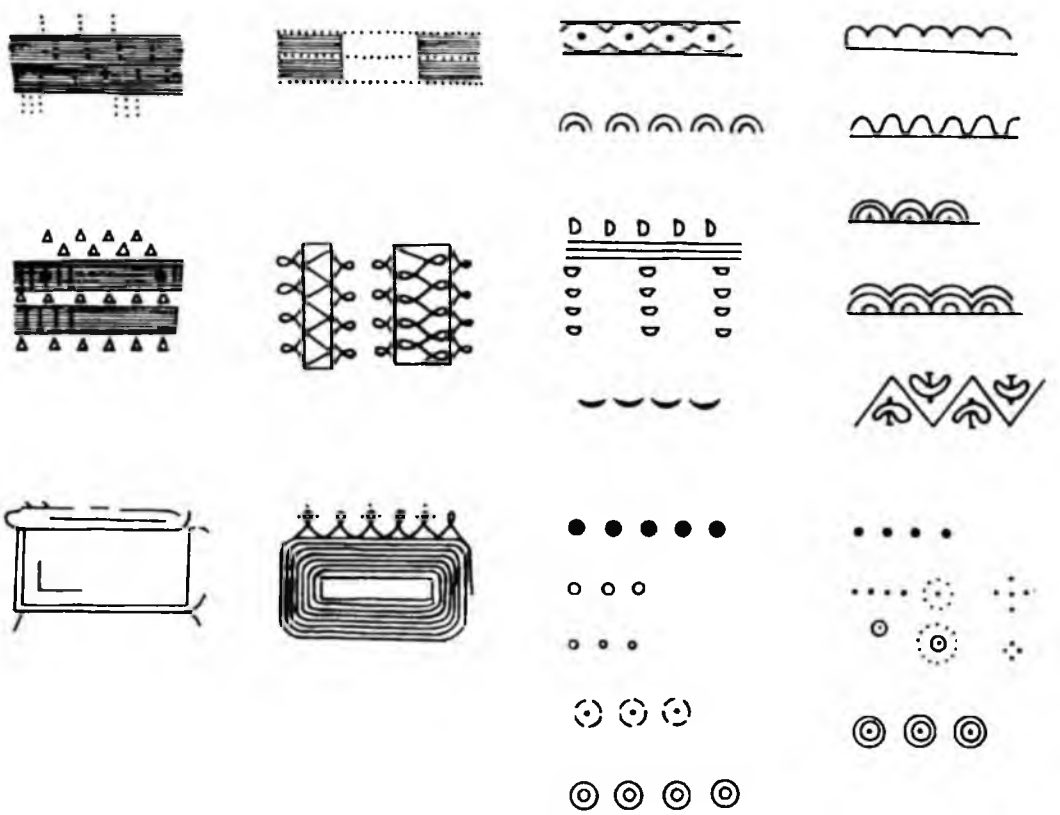


Рис. 95. Древнесаамские узоры с территории восточной Фенноскандии и Карелии (слева), современные саамские орнаменты (справа) (см. с. 74–77)

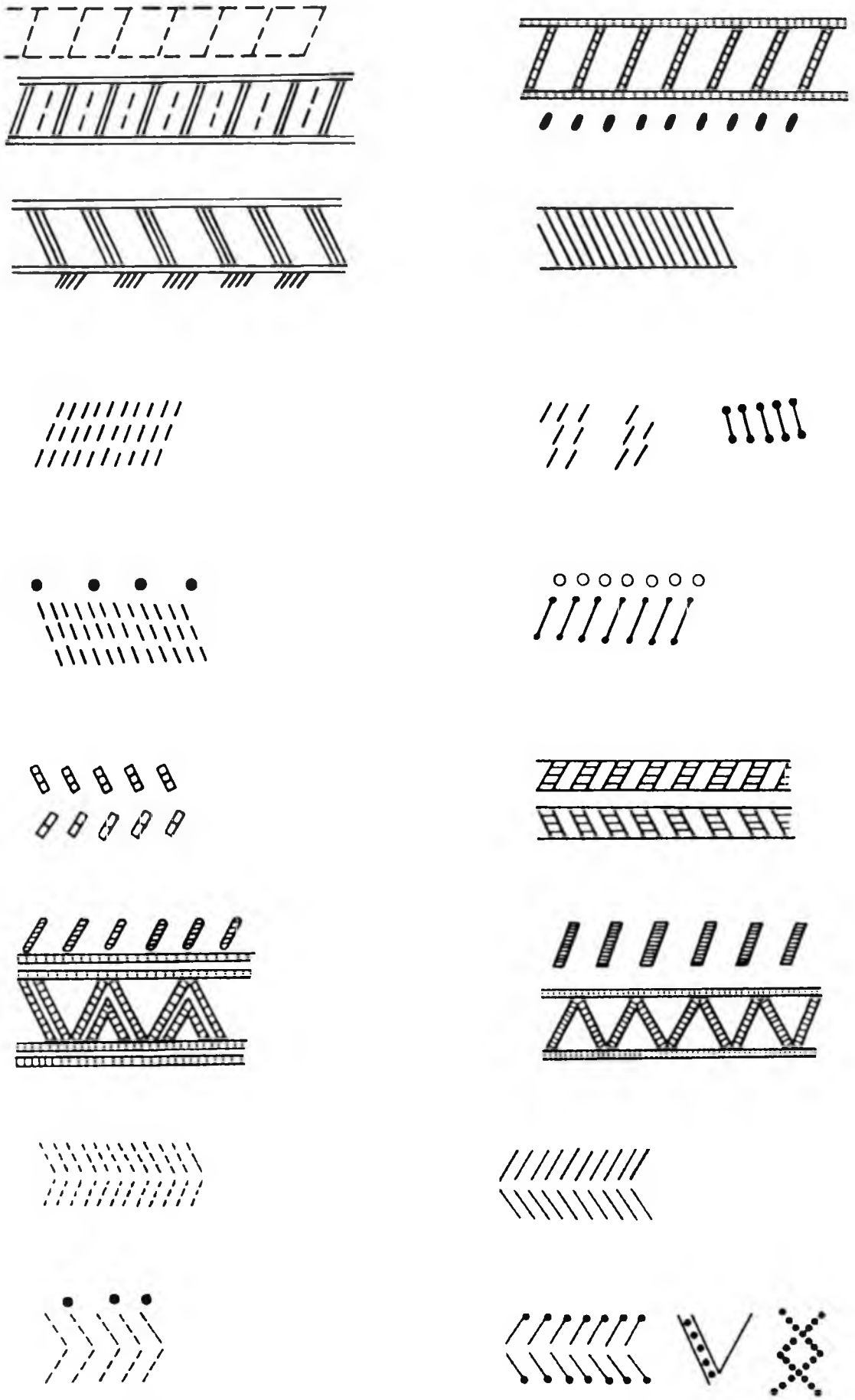


Рис. 95. Продолжение

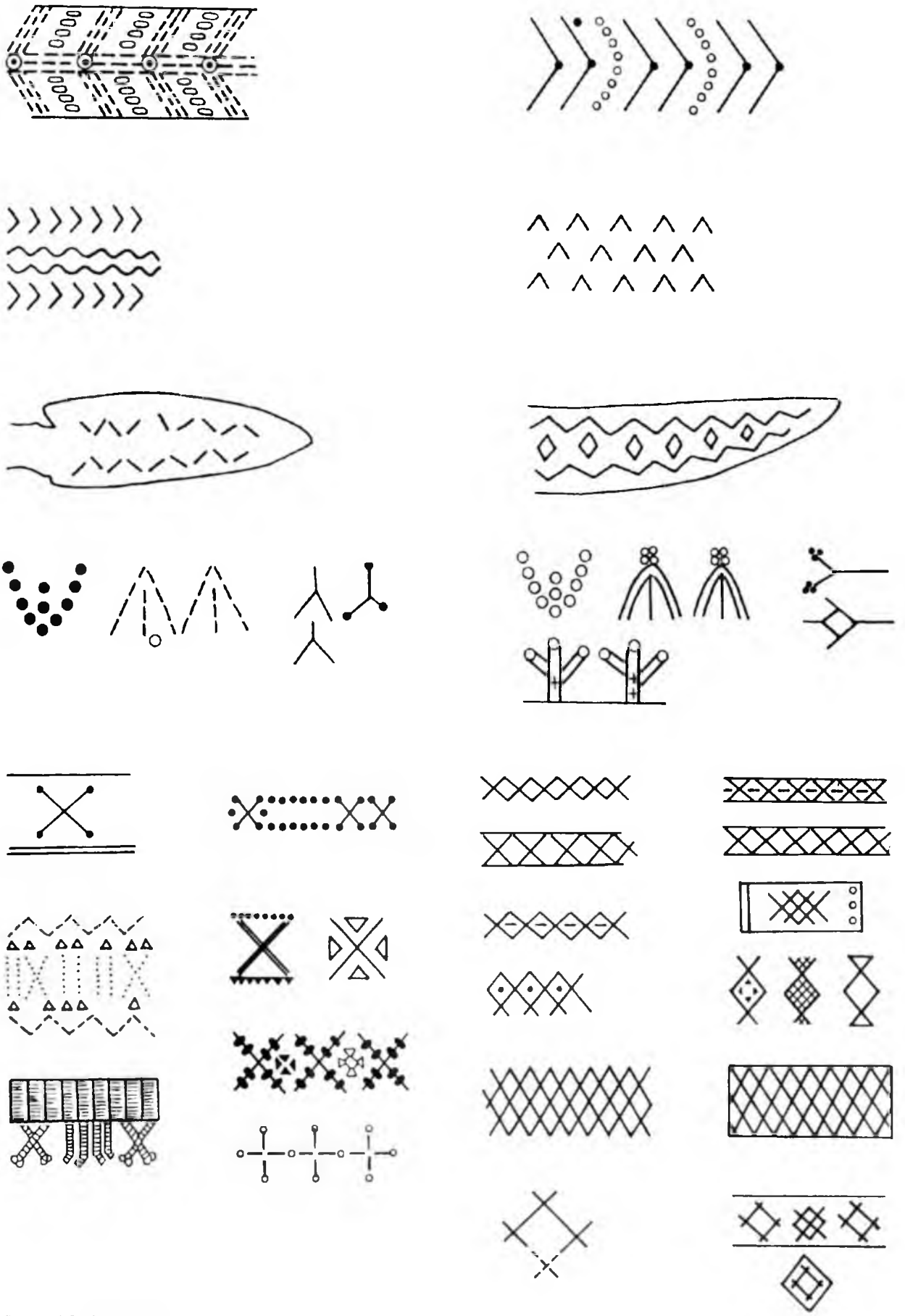


Рис. 95. Продолжение

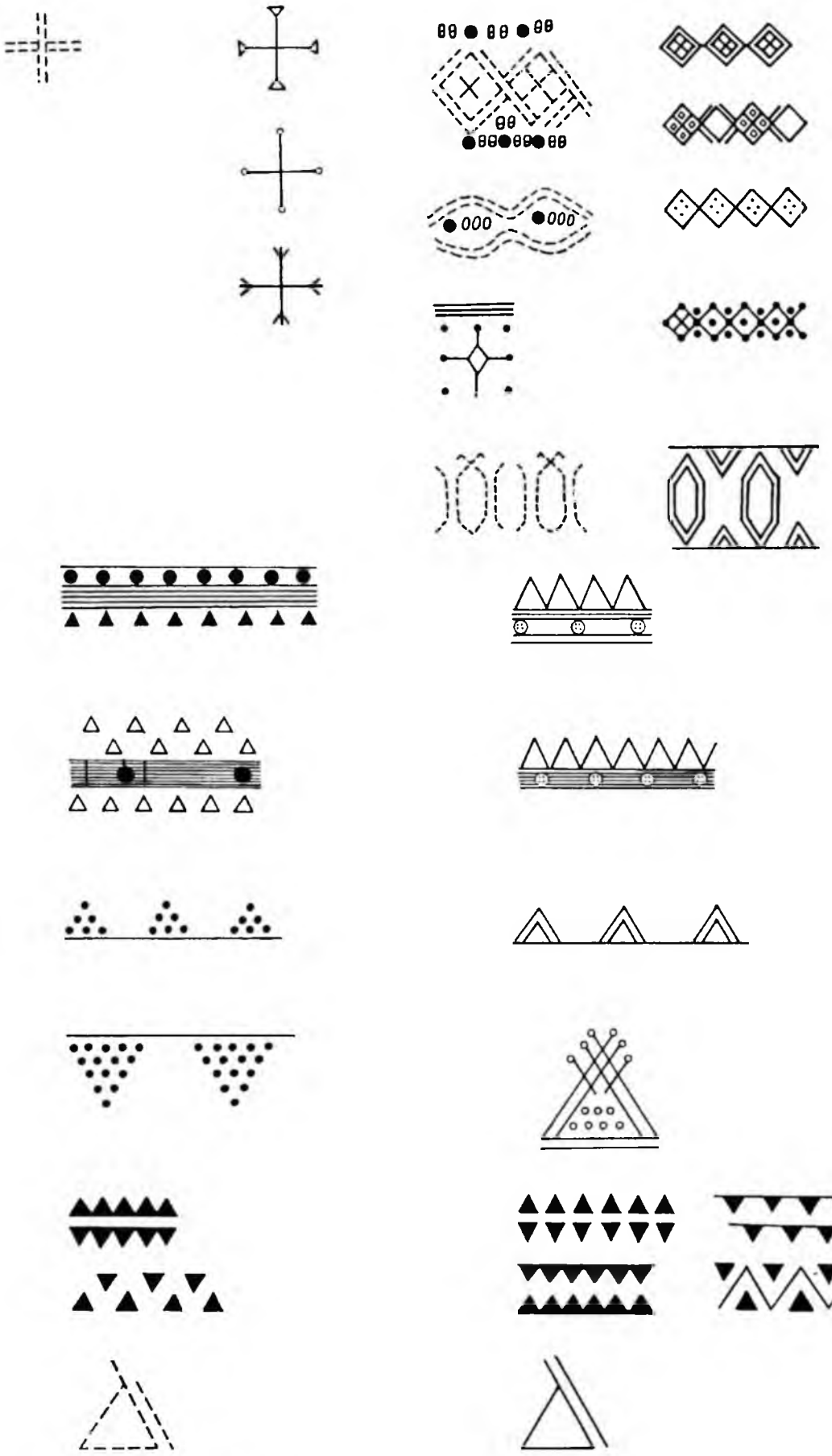


Рис. 95. Продолжение

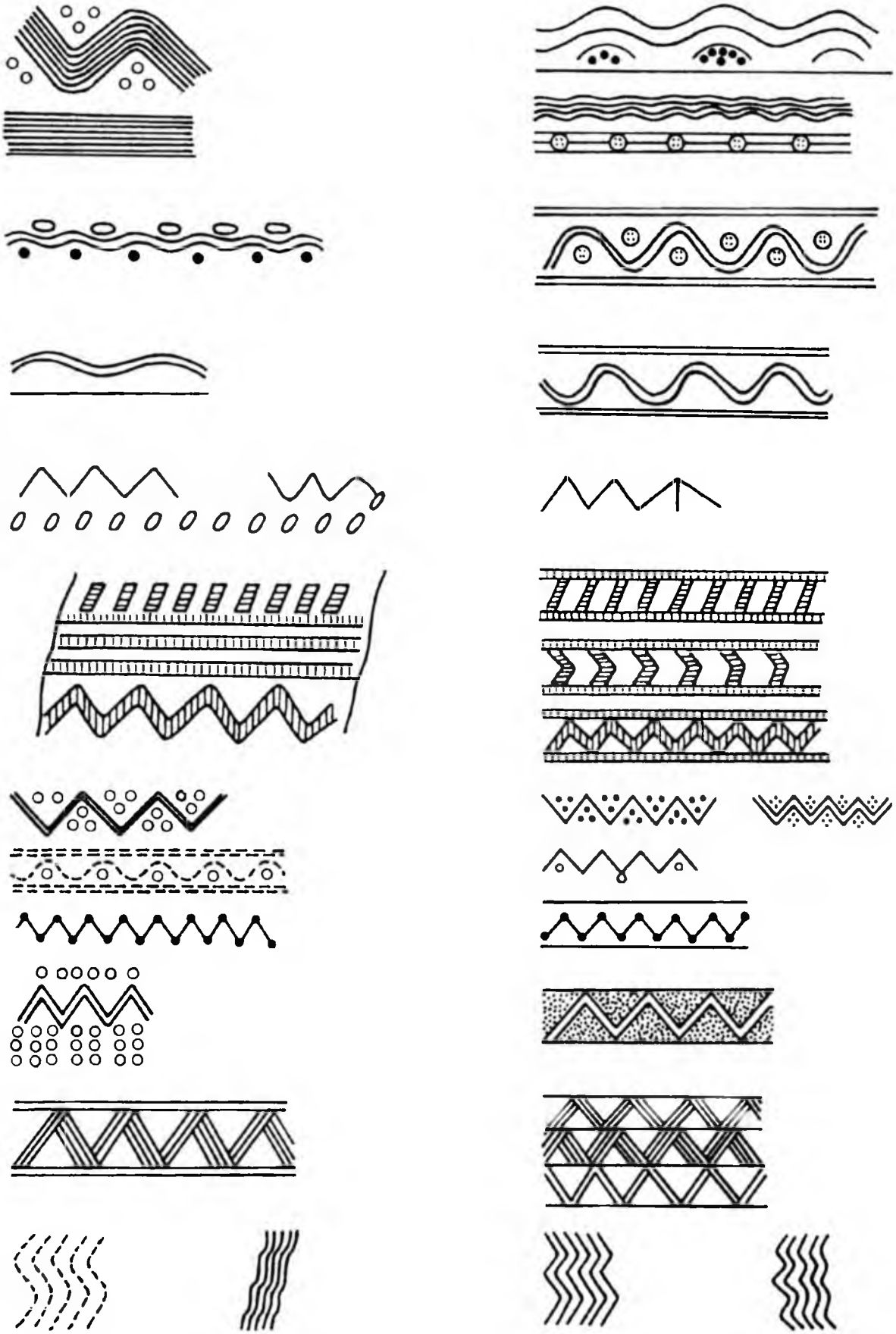


Рис. 95. Окончание

Наконец, следует отметить и роль в искусстве кольских саамов современных традиций коми-ижемцев – носителей «ненецко-сибирской» художественной культуры. Роль коми-ижемцев в усовершенствовании современными саамами техники меховой мозаики и распространении в ней нехарактерных мотивов головок оленей и других представляется несомненной.

Искусство саамов имеет параллели и с более южными народами, но они более слабые, чем с сибирскими. К наиболее существенным относятся общие элементы в традициях достаночного тканья, плетения и вязания, а также орудиях, которые применялись при прядении и изготовлении узорных изделий (прялки, бердечки и др.). Возможно, что и архаичной конструкции вертикальный стан является у кольских саамов одним из южных реликтов. На более южную среду обитания указывают и такие элементы, как использование шкурок лесных животных в шитье и декорировании одежды.

Следует обратить внимание и на широкое применение саамами разнообразных резных изделий из дерева и бересты, которые, очевидно, также являются отголосками былой таежно-лесной культуры приполярных саамов. Эти аналогии ведут в культуру не только более южных соседей, но и народов Поволжья, Приуралья и Зауралья.

ТИПОВОЙ СОСТАВ ОРНАМЕНТА

В предыдущих разделах орнамент кольских саамов был рассмотрен по видам искусства. Разнообразие декоративных материалов, технических средств, предметов, украшенных узорами, создают впечатление чрезвычайной мозаичности саамского орнамента. Тем не менее в узорах на различных предметах прослеживаются сходные структурные схемы и мотивы, что позволяет сделать *видовую и типологическую классификацию* орнамента. Она в обобщенном виде отражает реальное разнообразие строения и состава мотивов орнаментики кольских саамов. Классифицировано более 200 орнаментированных образцов.

В структурном отношении все многообразие известных орнаментальных композиций можно свести к *двум основным категориям*:

– композициям *неупорядоченной структуры*,

– композициям *упорядоченной структуры*.

Эти категории отражают степень организации мотивов узора на разных изделиях. Орнаменты *категории 1*, в свою очередь, состоят из *двух типов* орнаментальных композиций, представленных:

– *одиночными фигурами*,

– *беспорядочными узорами*.

В этой категории отсутствуют симметрия узора и повторяемость мотивов. Среди орнаментов *категории 2* выделены следующие *три типа* композиций, которые отличают и симметрия, и ритмическая повторяемость мотивов. *Тип 3* – это *бордюрные* (ленточные и рамочные бордюры), *тип 4 – зональные*, состоящие из чередующихся по горизонтали, реже по вертикали, лент из разных мотивов, и *тип 5 – сетчатые* построения, где мотивы обычно расположены в шахматном порядке.

Тип 1 – одиночные мотивы на различных изделиях – представлен геометрическими фигурами простого, изредка сложного строения – от креста и треугольника до окружностей сложных очертаний в бисерном шитье. Есть среди одиночных мотивов и изобразительные фигуры. Такие мотивы, изображенные на изделиях без ритмического повторения, видимо, имели различное символическое, в том числе магическое значение. В этом убеждают, например, рисунки на кожаных колыбелях, крышках и днищах берестяных коробов, деревянных поплавках неводов, которые явно не были чисто декоративными узорами.

Тип 2 композиций в орнаменте кольских саамов – это беспорядочное расположение орнаментальных мотивов на изделиях, с ограниченным присутствием элементов симметрии. Такие композиционные схемы характерны исключительно для резьбы по кости и дереву. Они встречены на небольшом количестве изделий, в частности, на костяных затворах женских сумок и деревянных прялках. Композиционные построения с беспорядочным расположением узоров для искусства других народов Севера вообще не характерны, исключая единичные костяные изделия обских угров (Иванов, 1963, с. 65, рис. 29: *3*). Композиции данного типа строго нельзя отнести к орнаментам с ритмической повторяемостью мотивов. Возможно, они были семантически значимыми рисунками, хотя четко выраженной сюжетной или смысловой связи между отдельными элементами проследить, как правило, не удается.

Наиболее распространенным в саамском орнаменте *типом 3* композиций являются бордюры, свойственные орнаментике многих народов. Среди них выделяются *две разновидности*: ленточные и рамочные бордюры. Последние состояли из раппортов 1–2 мотивов. Рамочные бордюры встречались чаще, чем ленточные, характерные в основном для аппликаций. Особенность саамских рамочных бордюров состоит в том, что повторяющиеся мотивы часто отделены друг от друга вертикальными столбцами. Эта декоративная деталь характерна для композиций в меховой мозаике, росписях по коже, бисерном шитье, резьбе по кости. Такие построения напоминают древние ременные наборы, и, возможно, эта традиция развилась на основе их имитации. Во всех видах техники бордюры и одиночные мотивы нередко сочетаются на одном изделии. Такие «смешанные» композиции архаично выглядят в резьбе по дереву, кости, особенно бересте. На берестяных коробах они перекликаются с орнаментацией керамических сосудов эпохи железа с территории Фенноскандии.

После бордюров и одиночных мотивов наибольшее распространение имели многополосные, или зональные, композиции *типа 4*. Они выполнялись всеми видами техники. Исключением были лишь росписи по коже и пояса бердечного тканья, где в силу специфики изделий зональные схемы не наблюдались.

Многополосные композиции обычно располагались на изделиях горизонтальными рядами. В мозаике и резьбе по дереву встречались также вертикальные композиционные схемы. В зональные композиции включались обычно простейшие узоры, причем роль орнаментальных мотивов часто играли различной ширины прямые полосы, расположенные на изделиях то горизонтально, то вертикально.

В отличие от кольских, у скандинавских саамов встречаются исключительно сложные зональные орнаменты. В частности, в резьбе по кости чередуются не только различные геометрические узоры, но включены и растительные мотивы. Все они, даже на одном изделии, плотно прилегают друг к другу горизонтальными или вертикальными полосами (Vorren, Manker, 1976, s. 146). Среди народов Севера зональные орнаменты наиболее характерны для саамов. У карел и вепсов они встречаются реже прочих. Не характерны зональные узоры и для искусства западносибирских народов.

В отличие от перечисленных типов композиций, орнаменты *типа 5*, построенные по схеме сетки, редки у кольских саамов. Они присутствуют главным образом в меховой мозаике, изредка в резьбе по кости. В мозаике встречены только прямые (шахматные) сетки, состоящие из крупных квадратов и прямоугольников. В резьбе по кости, сетки, напротив, мелкоячеистые. Подобные орнаменты, видимо, очень архаичны. У зарубежных саамов бытовали эти же простейшие виды сеток. Однако, в отличие от кольской группы, у них в резьбе по кости распространены сетчатые орнаменты из ленточных полос, имитирующие прямое или косое корзиночное плетение. Сложные сетчатые композиции были, наряду с бордюрами и одиночными мотивами (розетками), наиболее распространенным видом композиций у обских угров (Иванов, 1963, с. 151–153). Различные вариации сеток широко отражены в материалах более южных народов Европейского Севера – карел, вепсов, ижоры, русских и др.

Комплекс перечисленных типов орнаментальных композиций на севере Европы и в северо-западной Сибири характерен только для саамов. У других народов этого ареала, даже по приблизительным данным, иное количественное соотношение типов композиций. При наибольшем, как и у саамов, распространении бордюров и одиночных мотивов за ними следуют не зональные, а различные сетчатые орнаменты (Иванов, 1963, с. 150–154). Композиций с беспорядочными узорами вообще или почти нет. Возможно, эти орнаменты – явление типично саамское и достаточно древнее.

Состав мотивов орнамента. Как и у многих других народов, они представлены *двумя видовыми группами – изобразительными* и *геометрическими мотивами*. Уже показано, что во всех видах техники доминируют геометрические узоры. По стилистическим признакам они разделяются на несколько *типов* разновременного происхождения, сохранившихся в современном орнаменте. Такая классификация отражает не структуру орнамента, а разнообразие составляющих его узоров. У саамов наблюдается оригинальный состав мотивов по сравнению с соседними народами.

Видовая группа 1. Изобразительные мотивы представляют собой более или менее стилизованные изображения людей, разных *видов* животных и растений. Они малочисленны по сравнению с геометрическими – около 15% общего числа зафиксированных мотивов. В отличие от геометрических, эти узоры распространены не во всех видах техники. В меховой мозаике они единичны, более многочисленны в резьбе по дереву и кости. Наибольшее их число отмечено в шитье бисером (около 27% узоров). Среди изобразительных мотивов выделены *три типа*, различающиеся по особенностям стиля и иконографии, и несколько более мелких групп узоров. Спектр типов отражает степень схематизации реалистических образов.

Мотивов *типа 1* немного. Они зафиксированы в меховой мозаике, резьбе по дереву и кости. Это *реалистические* изображения человека, животного (оленя, собаки и др.), растений и предметов, например, кережи. Такие мотивы делятся на *два варианта*. Узоры *варианта 1* имеют элементы *натуралистического* стиля. Они отражают бытовые реалии, порой включая элементы сюжетности. Это изображенные на костяных изделиях (ножах и игольницах) сцены едущего на олене и в кереже саама, стадо бегущих оленей, где в виде зубчатого круга показана, видимо, загородка. В подобные рисунки включены не свойственные саамам, как и другим охотничье-рыболовецким народам, мотивы пышных лиственных растений, ветвей и многолепестковых цветов. Аналогичные орнаменты с элементами бытовых реалий встречаются также в резьбе по кости у финляндских и скандинавских саамов. Здесь они распространены больше, чем в кольской группе (Itkonen, 1948, fig. 321: *7*; 313; 314: *10, 11*; Manker, 1971, fig. 109, 110). Узоры этого варианта, вероятно, очень поздние. Рисунки лиственных растений, несомненно, заимствованы у земледельческих народов.

Изобразительные мотивы реалистического стиля *варианта 2* состоят из одиночных фигур человека, оленя, рыбы, лодки и др. Они встречены на поплавках и в меховой мозаике. При всей реалистичности трактовки эти мотивы представляют уже символические узоры. В частности, на меховых хозяйственных сумках у натуралистично изображенных человечков руки показаны в виде разветвленных роговидных отростков, аналогичных рогам оленя. Подобных легко узнаваемых изображений оленя, рыбы, лодки, человеческих фигур много среди символических рисунков на шаманских бубнах (Manker, 1951, s. 15–20).

Сравнение вариантов изобразительных узоров типа 1 показывает, что их содержание сильно зависит от конкретного контекста, в том числе функций изделий. Одинаково трактованные реалистические мотивы в зависимости от того, на каких предметах они изображены, могли превращаться из чисто декоративных в символические и наоборот. Такой же вывод можно сделать относительно некоторых геометрических узоров. Например, изображение одного креста на днище сосуда имело символическое, оберегательное значение. Те же кресты, трактованные раппортом фигур на упряжных деталях оленей, являются уже элементами «чистого» декора.

Изобразительные мотивы *типа 2* отличают сильно *геометризованные* контуры. В него входят геометризованные фигурки, символизирующие человека. Они характерны для бисерного шитья и значительно более многочисленны, чем реалистические рисунки типа 1 По иконографии эти мотивы представляют небольших человечков с раскинутыми руками. Туловище обычно треугольной формы, реже столбовидное. Узоры передают, вероятнее всего, стилизованные женские фигуры. Этот тип изобразительных мотивов характерен исключительно для декора мужских и женских головных уборов. Внешние особенности данного типа мотивов имеют большое сходство с группой сильно геометризованных человеческих фигурок с раскинутыми по сторонам руками и треугольным или столбовидным туловищем, изображенных на бубнах. Этот тип антропоморфных изображений символизировал различных духов (Manker, 1951, бубны № 1: *37*; 32: *4*; 38: *44*; 60: *23* и след.).

Мотивы *типа 3*, встреченные во всех видах техники, с еще большей условностью можно отнести к изобразительным. Внешне они представляют почти *геометрические* фигуры, но их прототипами были люди, животные, растения. К ним относятся изображения отдельных частей животного, птицы, дерева. Это фигуры стилизованной лапы водоплавающей птицы, узоры типа «рога оленя» и «оленьего лобика», веткообразные мотивы. В данный тип узоров включены и геометрические элементы, изображающие след животного («лисий след»), а также кружковые мотивы с точкой в центре («бычий глаз»). К ним мы отнесли различные варианты окружностей, имевших, видимо, отношение к астральным знакам. Это перекрещенные круги, а также окружности, обрамленные косыми линиями-«лучами», стилизованными фигурками человека и треугольничками. Большинство таких вариантов кругов есть на бубнах. Они олицетворяли солнце, реже луну (Manker, 1951, бубны № 16; 42: *1*; 48: *15*; 53: *12*; 55: *27* и след.).

В целом изобразительные мотивы этого типа уже сложно отделить от абстрактно-геометрических фигур. Не случайно Н. Волков (1939, с. 50) писал: «Элементы этого (саамского. – *А. К.*) орнамента столь сильно геометризованы, что ни по одному из известных нам рисунков нет возможности судить, какие предметы послужили основой для подражания». Тем не менее ему удалось выявить один вид изобразительных мотивов, отнесенных нами к типу 2, – «символ человека с распростертыми руками».

Видовая группа 2 абстрактно-геометрических мотивов содержит *три типа* узоров, различающихся стилистикой. Мотивы *типа 1* состоят из серии простейших обычных *видов* геометрических фигур: прямых и косых линий, уголков, зигзагов, треугольников, прямоугольников, ромбов, крестов. Они включают и простейшие точечно-кружковые элементы и дугообразные мотивы несложных очертаний. Мотивы этого типа составляют основу всех перечисленных композиционных построений во всех видах техники. Известно, что этот тип мотивов в искусстве разных народов является одним из наиболее архаических, и в силу простоты входивших в его состав видов узоров он не обязательно связан с культурными взаимовлияниями. Так, в искусстве сибирских народов С. В. Иванов (1963, с. 154–155) выделил его (разделив на три типа) в древнейший пласт орнамента, который в этом регионе сохранился с разной степенью полноты вплоть до современности: в наиболее «чистом» виде в северо-восточном ареале и наименее – в западной части. В частности, у угорских народов этот малохарактерный для них комплекс простейших геометрических мотивов сочетается с мощным пластом роговидных меандроидных и иных орнаментов, распространенных в различных видах техники (Иванов, 1952, с. 88–99, т. II–IV, VI; 1963, с. 154–158). У кольских саамов, как и у восточносибирских народов, он является основным, что свидетельствует о его глубокой типологической и исторической архаике.

Следует указать и на характерную стилистическую деталь, благодаря которой эти древние «международные» мотивы получили у саамов типично местную «окраску». В разных видах техники узоры типа 1 наделены специфическими элементами. У скандинавских саамов такими элементами являются маленькие треугольнички, которые, подобно ожерельям, обрамляли любые геометрические фигуры – ромбы, кресты, дуги и др. (Vorren, Manker, 1976, s. 145, tabl.). У кольских саамов декоративное обрамление простейших фигур более разнообразно. Это упомянутые треугольнички, веткообразные фигуры типа развилок, а также шиповидные обрамления, в том числе кружки. Наиболее часто встречающимися деталями обрамления геометрических фигур являются не треугольнички, как у западных саамов, хотя и они имеют место, а развилки, особенно кружки. К примеру, у распространенного в разных видах техники мотива – прямого креста, концы фигуры обрамлены либо кружками, либо веткообразными развилками, либо треугольничками (рис. 93, 94). Благодаря этим элементам, даже такие простейшие мотивы, как прямые линии, в разных видах техники – резьбе по дереву и кости, шитье бисером, аппликациях – имеют черты линейных узоров, характерных именно для саамов. Подобные обрамления геометрических мотивов отсутствуют в мозаике и вязании, в отличие от резьбы по дереву, кости и бисерного шитья.

Сравнительный анализ с более древними материалами показал, что выделенный тип простейших геометрических мотивов с присущими для них декоративными обрамлениями имеет большое сходство с декором костяных изделий эпохи железа северной и восточной Фенноскандии. Черты сходства с выделенным типом позднесаамских геометрических орнаментов прослеживаются в материалах, относящихся к разным археологическим культурам этого периода – позднебеломорской, позднекаргопольской, лууконсаари, особенно, «арктической» (Кьельмо) северной Норвегии, Швеции и Кольского полуострова.

Тип 2 геометрических мотивов стилистически значительно отличается от типа 1. Это ленточно-плетеночные узоры. По сравнению с предыдущим типом мотивов, они немногочисленны, встречаясь в основном в резьбе по кости. Такие узоры более характерны для зарубежных саамов, чем кольских. У последних плетеночные орнаменты представляют собой восточную периферию ареала этого типа геометрических мотивов. В отличие от типа 1, который имеет параллели с орнаментацией керамических и

костяных изделий охотничье-рыболовецких культур эпохи железа Фенноскандии и северо-западной России, этот тип мотивов своими истоками уходит в раннесредневековый плетеночный орнамент, вероятнее всего, древнескандинавский.

Тип 3 геометрических мотивов включает признаки узоров типов 1 и 2. Эти мотивы, характерные в основном для бисерного шитья и частично резьбы по дереву, наиболее многочисленны. Узоры состоят из присущих мотивам типа 1 простых прямолинейно-геометрических и криволинейных фигур, но они наделены элементами раннесредневекового плетеночного орнамента типа 2. Это петлевидные фигурки, которыми обрамлялись углы и внешние края основных мотивов – зигзагов, треугольников, ромбов, кругов и др. Подобные атрибуты придавали геометрическим мотивам саамского бисерного шитья совершенно оригинальный внешний вид, отличный от бисерных узоров других народов Севера (ИЭАС, 1961, гл. «Орнамент»). В северо-западной Европе традиция наделения геометрических узоров петлевидными элементами прослеживается и в более древних материалах, чем бисерное шитье XIX в. Она свойственна оловянной вышивке зарубежных саамов (XVII–XVIII вв.), наблюдается в орнаментах, исполненных бронзовыми спиральками на одежде эстонцев (XVIII в.) и древних карел (XII–XIV вв.). Геометрические орнаменты подобного стиля не древнее раннесредневекового периода. Приблизительно этим же периодом датируется и распространение на Северо-Западе плетеночных узоров, что также косвенно свидетельствует о заимствовании древним разноэтничным населением элементов этого орнамента в прямолинейно-геометрических и иных видах узоров. Кольские саамы донесли данную раннесредневековую художественную традицию до XX в. Она стала выглядеть уже как специфическая «этническая» особенность их искусства.

ГЛАВА III

ТРАДИЦИОННЫЙ ОРНАМЕНТ ВЕПСОВ

ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Традиционное искусство вепсов, в отличие от искусства саамов, упоминания об орнаменте которых появились еще в конце XVIII в., стало привлекать к себе внимание исследователей относительно поздно. В литературе XIX – начала XX в. сведений о нем практически нет. В это время интерес к вепсскому искусству проявился в основном в сборе музейных материалов. В Национальном музее Финляндии хранятся коллекции вышивки, собранные в 1903 г. финским этнографом А. О. Гейкелем среди оятских вепсов. В эти же годы было положено начало сбора музейных материалов по искусству вепсов и русскими исследователями. Наиболее полные коллекции хранятся в Российском этнографическом музее, но они большей частью не опубликованы. Некоторое представление о них дает каталог выставки по народному искусству и художественным промыслам Ленинградской обл. (Горб, Шангина, 1984). Фондовые материалы по искусству вепсов, хранящиеся в остальных музеях (ЭЭМ, ВОКМ, КМИИ, КГКМ), собраны преимущественно в послевоенный период.

В литературе сведения о традиционном искусстве вепсов стали появляться лишь в 1930-х гг. Первой публикацией стала статья С. Макарьева «Береста в вепсском быту» (1931, с. 29–42). Характеризуя чрезвычайно широкое применение берестяных изделий в обиходе вепсов, исследователь справедливо отметил, что, по сравнению с аналогичными изделиями других народов Севера, они имели существенную особенность – полное отсутствие орнамента (там же, с. 31).

Другие публикации по искусству вепсов принадлежали в основном искусствоведу Л. А. Динцесу (Динцес, Большева, 1939, с. 104–148; Динцес, 1946, с. 93–112; 1976, с. 111–189). Однако традиционный орнамент вепсов им не был подвергнут систематическому анализу. Сопоставляя отдельные образцы вепсских вышивок с севернорусскими, исследователь фактически лишил искусство вепсов каких-либо черт самостоятельности. По его мнению, вепсы, почти полностью ассимилированные русским населением, «целиком восприняли его культуру, в том числе искусство» (Динцес, Большева, 1939, с. 113), но уже при анализе конкретных образцов вепсских вышивок, а также резьбы по дереву и набойки эти материалы стали вступать в явное противоречие с мнением исследователя. Характеризуя мотивы орнамента, Л. А. Динцес был вынужден отметить древность этих узоров, связь с языческим мировоззрением и даже сходство с керамикой эпохи неолита Европейского Севера (там же, с. 114–116). Позже он признал, что «вепсы, ижоры и т. п.» не только многое использовали из русского народного искусства, но и «органически вошли в число его созидателей, ... обогатив последнее» (Динцес, 1976, с. 181).

Сходной точки зрения придерживалась и Г. С. Маслова. По ее мнению, так называемые архаические изобразительные мотивы русской вышивки (антропо-, зооморфные, всадники и др.) распространились в двустороннее шитье вепсов, ижоры и других прибалтийско-финских народов вследствие раннего вхождения «в орбиту новгородского культурного влияния» (Маслова, 1978, с. 118; 1979, с. 249). Лишь мотивы водоплавающих птиц, а также оленя (лося) в русском орнаменте связаны с древним «чудским» наследием (Маслова, 1978, с. 193; 1979, с. 250).

Наряду с упомянутыми мнениями о происхождении вепсского искусства, которые среди этнографов и искусствоведов господствуют и ныне, уже в 1960-е гг. наметился иной подход к его изучению, изложенный в статьях В. В. Пименова (1968) и И. П. Работновой (1968). В них содержится мысль, что исторические истоки ряда образов современного вепсского искусства связаны с раннесредневековыми художественными традициями. Рассматривая вепсскую керамическую посуду и глиняную детскую игрушку, В. В. Пименов (1968, с. 161) пришел к выводу, что если глиняная посуда рассматриваемого народа «приближается к традиционной русской», то современные орнитоморфные

статуэтки «по своим контурам чрезвычайно сходны с бронзовыми птичьими подвесками» – женскими украшениями древней Веси X–XI вв., т. е. предков вепсов. Заметим, что необходимость сравнения образов современного вепсского искусства, в частности орнамента, с археологическими материалами древней Веси обоснована им ранее, в обобщающей монографии о вепсах, хотя там он подробно не касался данной темы (Пименов, 1965, с. 84 и след.). Приблизительно к таким же выводам, но на иных материалах пришла И. П. Работнова. Она проследила географию распространения на Европейском Севере одного из наиболее популярных в двусторонних вышивках мотивов – двуглавых коней и птиц. По ее мнению, эти узоры были сконцентрированы в шитье Белоозера, Каргополья, Прионежья, а также населения Заонежья и вепсов (Работнова, 1968, с. 88). Это подтвердилось и нашими материалами: среди различных мотивов вепсской вышивки они, действительно, оказались сравнительно многочисленными. «Поиски истоков таких мотивов приводят нас к двуглавым подвескам-амулетам, часто находимым в русских, а особенно финно-угорских могильниках X–XIII вв.» (Работнова, 1968, с. 88). Этой немногочисленной литературой до недавнего времени практически ограничивались сведения о народном искусстве вепсов. За исключением статьи В. В. Пименова, посвященной анализу вепсской керамики, во всех прочих работах их искусство затрагивалось попутно, при рассмотрении орнамента других народов Северо-Запада.

Во второй половине 1970 – начале 1980-х гг. автором было проведено детальное изучение традиционного изобразительного искусства вепсского населения, включавшее полевые работы среди всех трех этнолингвистических групп вепсов (северных, средних и южных). Обследование сопровождалось изучением коллекционных материалов в музеях страны и за рубежом. Итоги были изложены в монографии (Косменко, 1984). Учитывая противоречивые объяснения происхождения вепсского искусства, в данной работе была поставлена задача исследования не только системы искусства вепсов XIX – начала XX в., но и исторической глубины изобразительных традиций. Для этого были привлечены археологические материалы древней Веси и сопредельных культур эпохи раннего средневековья и более раннего времени. Автор разделяет точку зрения, которая была высказана В. В. Пименовым и И. П. Работновой, причем на более широких материалах.

КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОРНАМЕНТА

Прежде чем приступить к описанию вепсского орнамента рубежа XIX–XX вв., целесообразно в общих чертах определить его место среди искусства других народов Европейского Севера. Следует заметить, что орнамент вепсов обнаруживает слабое сходство с искусством саамов Кольского полуострова. У вепсов почти вся система орнаментации, начиная от набора декорированных предметов и кончая мотивами, иная, чем у лопарей. Вепсы, как и сопредельные народы (карелы, русские и др.), декорировали более узкий круг предметов, чем саамы, у которых художественно оформлялось почти каждое бытовое изделие, независимо от его функционального назначения. Кроме того, если саамы при декорировании предметов использовали чрезвычайно разнообразные технические приемы и материалы, то у вепсов наблюдалась другая картина. Они орнаментировали в основном текстиль, изделия из дерева и частично керамику. Элементы сходства у этих народов наблюдаются лишь в отдельных технических приемах декорирования дерева. Общие черты прослеживаются и в древней технике изготовления поясов — плетении на пальцах. Остальные приемы орнаментации изделий у них разные. Для вепсов не характерны многие саамские виды техники: меховая мозаика, аппликации, росписи по коже, шитье бисером, резьба по кости и т. д. Различен и орнамент: если саамские изделия декорированы преимущественно геометрическими узорами, то вепсские, напротив, – изобразительными. Сходные элементы наблюдались только в отдельных мотивах и композиционных приемах, относившихся к древнему пласту орнамента.

Кардинально отличаясь от орнамента саамов, искусство вепсов XIX – начала XX в. по всем основным характеристикам относится к иному этнохудожественному ареалу. Он охватывает также орнаментальное творчество карел, особенно южной и средней Карелии, ижоры, води и русских сопредельных северо-западных губерний: Олонецкой, западной части Архангельской и Вологодской, Петербургской, Псковской, Ярославской и Новгородской. С более удаленными территориями – северо-восточными, восточными, южными – степень сходства уменьшается, доходя до единичных параллелей. В вепсском искусстве есть, конечно, и свои специфические черты. Однако они имеют достаточно условный характер: по отношению к одним народам эти элементы выступают как отличительные, по отношению же к другим, наоборот, как сближающие их искусство.

Вепсский орнамент рубежа XIX–XX вв. получил развитие в следующих видах техники: вышивании, узорном ткачестве, резьбе и росписи по дереву, частично в керамическом производстве. Наибольшим предпочтением пользовалось вышивание. Это отразилось и в зафиксированных автором материалах, где образцы вышивок составили 67,2% от общего числа орнаментированных изделий. Этой особенностью вепсское искусство, с одной стороны, отличается от искусства карел и русских, у которых наряду с вышивками было сильно развито узорное ткачество, в ряде мест даже преобладавшее над шитьем. С другой стороны, оно сближается с ижорским, где вышивание также доминировало. Узорное ткачество, хотя и встречалось среди разных групп вепсов, но у них слабо развито браное красное тканье – вид техники, характерный для русских и карел.

В орнаментации дерева у вепсов наблюдался процесс, который интенсивно шел и у карельского населения — вытеснение архаической резьбы росписями. Однако и резьба, и росписи у них все же менее распространены, чем у карел. Это отразилось в слабом декорировании как жилищ (за исключением северновепсских), так и обиходных изделий. Хотя рассмотрение деревянной скульптуры выходит за пределы нашей темы, тем не менее, надо отметить широкое распространение у всех групп вепсов зоо-, орнито-, антропоморфной пластики. Она получила воплощение во внешнем оформлении домов, а из бытовых изделий – в резьбе деревянных ковшей, имевших сначала обрядовое, позднее утилитарное назначение. Эта традиция не характерна для карел, зато распространена в архитектурной и обиходной резьбе по дереву у русских Севера, коми и других народов.

Во всех видах вепсского орнаментального творчества, за исключением узорного ткачества и орнаментальной резьбы по дереву, доминировали изобразительные мотивы. Особенно они характерны для вышивок. Распространены и геометрические узоры, но количественно они уступают изобразительным. Кроме того, орнаментика вепсов неоднородна в территориальном отношении. Наиболее четкие различия наблюдались между художественными традициями северных и южных вепсов.

ВЫШИВКА

Наиболее ранние образцы изделий с художественным шитьем, которые, по мнению исследователей, принадлежали древним вепсам, найдены в двух курганах XI–XII вв. из юго-восточного Приладожья – Кургино и Кяргино – Круглицы (Кочкуркина, Линевский, 1985, с. 108, 148–149; Фехнер, 1985, с. 204–207). Это остатки двух шелковых женских воротников фиолетового цвета, украшенных золотошвейным шитьем и дополненных пастовыми бисеринками, а также голубыми стеклянными бусами. Оба золотошвейных фрагмента орнаментированы однотипно – в виде бордюра из плотного ряда арок, в каждую из которых включено профильное изображение грифона (орлальва) с мощным клювом и сильно выпяченной грудью. На звериную ипостась намекает изогнутый над спиной хищной птицы крайне стилизованный хвост животного (Фехнер, 1985, с. 205, 206, рис. 1, 2). На каждом из воротников ряд грифонов с одной стороны обрамлен мотивом дерева с крупными спиралевидными ветками, попарно отходящими от ствола. Деревья, как и птицы, заключены в арки. Орнаментальные фигуры на образцах сильно стилизованы и выполнены в плавных, криволинейных контурах. М. В. Фехнер указала на их технологическое сходство с золотошвейными вышивками Древней Руси, Византии и стран Западной Европы, но отметила, что в древнерусском золотошвейном шитье не встречались мотивы грифонов. Поэтому данные изделия, как она считает, «несомненно, сделаны местными вышивальщицами» (Фехнер, 1985, с. 205). На этот счет трудно сказать что-либо определенное. В XIX в. золотошвейная вышивка у вепсов вообще не встречена. Бордюрные композиции из арок им неизвестны, как и другим народам Северо-Запада. Более того, мотивы грифонов вообще не характерны для искусства крестьян Севера.

Кроме золотошвейных вышивок, в курганах юго-восточного Приладожья, древнем Белоозере и поселении Крутик, которые археологи связывают с носителями древневепсской культуры, не обнаружено остатков, указывающих на существование в тот период традиции вышивания растительными нитями. Впрочем, там найдены фрагменты текстиля, в том числе льняного (Голубева, 1973; Кочкуркина, 1973; Голубева, Кочкуркина, 1991). В раннесредневековых материалах Московской и Смоленской областей ткани, украшенные обычными вышивками, известны среди славянских древностей X–XIII вв. (Левинсон-Нечаева, 1959, с. 27). Вышивки выполнены в древней технике набора, близкой браному, красному тканью. Однако этот способ вышивания растительными нитями, широко известный у разных славянских племен, у вепсов распространен слабо (Маслова, 1978, с. 30).

У балтских племен – латгалов, селов, ливов – в период раннего средневековья одежда также не декорировалась обычными вышивками. У них наплечные покрывала, пояса, головные венки украшались преимущественно бронзовыми спиральками, оловом, бисером (Финно-угры и балты.., 1987, с. 354–370). Орнаменты из бронзовых спиралек были основным видом декорирования одежды в XII–XIV вв. и у древних карел, а у эстов даже в более поздний период (Schwindt, 1893; Эстонская народная одежда.., 1960, с. 18 и др.).

Сравнительные данные косвенно свидетельствуют о том, что в раннем средневековье древневепсскому населению, как и другим финским и балтским племенам, вышивание растительными нитями, видимо, не было известно. Это предположение ранее уже высказывалось автором (Косменко, 1984, с. 12). В настоящее время оно подтверждается новыми материалами, относящимися к древневепсской и другим раннесредневековым культурам Северо-Запада (Кочкуркина, Линевский, 1985; Финно-угры и балты.., 1987; Голубева, Кочкуркина, 1991). Видимо, вышивки волокнистыми нитями, которые были повсеместно распространены у вепсов и других народов Северо-Запада в XIX в. и которые в литературе принято называть «архаическими» (например, двусторонний шов), получили у них развитие позднее раннесредневекового периода, заменив металлические украшения. Для сравнения можно отметить, что в декорировании средневекового костюма народов Поволжья (марийцев и удмуртов) шел сходный процесс: металлические подвески, накладки, спиральные пронизки на одежде стали заменяться вышивками из волокнистых нитей только в XVII в. (Семенов, 1964, с. 4; Архипов, 1973, с. 109). К XVII в. относятся наиболее древние вышивки и у эстонцев (Эстонская народная одежда.., 1960, с. 19).

В XIX – начале XX в. начался процесс исчезновения традиции вышивания, что проявилось главным образом в сокращении ассортимента вышитых изделий. В первой половине XX в. эта традиция практически исчезла.

Предметы. На рубеже XIX–XX вв. вышивками (kirg, kirj, kird, ombluz) вепсы орнаментировали узкий круг предметов – обрядовые, праздничные полотенца и женские рубахи. Вышитые подзоры к кроватям, в отличие от русских или карел, встречались редко. Однако в XIX в. узорным шитьем орнаментировали значительно более широкий круг предметов. В частности, по воспоминаниям местных жителей, в этот период у них вышивались свадебные простыни для накрывания экипажа молодых. Но такие изделия уже тогда были редкими. Для свадьбы их даже одалживали в деревне (с. Шондовичи, средние вепсы).

Вышитые изделия женской и мужской одежды в XIX в. были более разнообразными. Если в XX в. шитьем украшались только женские рубахи, то в предыдущем столетии помимо них декорировались льняные праздничные юбки (poutnasine jupk) молодух, венчальные рубахи (paid) и штаны жениха, женские головные уборы, охарактеризованные в коллекционных описаниях РЭМ как «повойники на кику» (кичка), а также, очевидно, сороки (sorok). Во время современных экспедиционных поездок такие изделия у вепсов зафиксировать уже не удалось Они в небольшом количестве хранятся в музеях (РЭМ и ЭЭМ). Упомянутые музейные изделия охарактеризованы собирателями начала XX в. как предметы, выходившие или уже вышедшие из вепсского обихода.

Поэтому, прежде чем перейти к характеристике основного материала по вышитым полотенцам и рубахам рубежа XIX–XX вв., необходимо дать описание более ранних, уникальных изделий. К последним, в частности, относится старинный головной убор из холста (сорока), поступивший в РЭМ в 1908 г. из Озерского «общества» (средние вепсы, РЭМ). Он состоит из двух частей – круглого верха, или «донышка», и пришитой к нему широкой полосы ткани, которая к затылку постепенно переходит в завязки. Очелье сороки вышито в виде прямоугольного узора, состоящего из пяти крестов. Орнаментальная полоса выполнена красными нитками в технике крестика. Фигуры крестов обведены синими нитками. Над вышивкой прямоугольной формы находится вторая, более короткая орнаментальная полоса с узором из двух столбиков. Интересно, что орнамент упомянутого вепсского убора почти повторяет вышивку на верхневолжской сороке, известной по публикации Г. С. Масловой (1951, табл. IX: 9). Другие экземпляры вепсских головных уборов из РЭМ, известные под названием «sorok», вышивками не орнаментированы.

Несомненно, к древним принадлежностям одежды относились и кичкообразные головные уборы из южновепсского селения Боброзеро, которые в коллекционных описаниях РЭМ названы как «повойники на кику» (поступление 1928 г.). Очелья этих уборов, как и упомянутой сороки, орнаментированы вышивками из разноцветных нитей. Один повойник вышит красными и синими нитями, второй – красными и зелеными нитями, третий – многоцветным шитьем, сочетавшим зеленые, красные, фиолетовые шерстяные нити, с включением розовых, шелковых. Последний убор был декорирован растительным узором, два первых – геометрическим.

Одним из реликтов вышитой архаической вепсской одежды являлись, очевидно, южновепсские юбки, которые в XIX в. носили молодухи по праздникам под шелковыми сарафанами. В одном из коллекционных описаний РЭМ о такой юбке, поступившей в музей в 1929 г. из д. Боброзеро, указано, что она уже вышла из употребления. Нижняя часть юбок декорировалась орнаментами, подобными декору обрядовых полотенец. Они вышиты красными нитками и двусторонним швом (РЭМ). Узоры на юбках состояли из узких бордюров (7 см), включавших профильных птиц, а также двуглавых орлов, схематичных деревьев, животных специфической трактовки – с повернутой назад головой. Такие узоры, как мы увидим далее, распространены и на более поздних обрядовых полотенцах. Аналогичные юбки, называвшиеся «подолами» и орнаментированные вышивками, а также другими видами декора, носили в XIX в. под сарафанами и русские крестьянки Олонецкой (Каргополье), Новгородской, Псковской и Костромской губерний (Крестьянская одежда.., 1971, с. 60; Маслова, 1978, с. 18–19). Для других финноязычных народов Северо-Запада юбки с вышитыми изобразительными узорами, насколько нам известно, не характерны.

К древним вышитым предметам относится, очевидно, хранящаяся в РЭМ венчальная рубаха жениха из д. Боброзеро. В коллекционной описи за 1929 г. указано: «Старики в таких рубахах венчались лет 60 назад, в настоящее время они сохранились единицами» (РЭМ). Рубаха украшена по подолу, устью рукавов и стоячему воротнику. Узоры выполнены красными нитками в технике крестика (по вороту) и двустороннего шва (по устью рукавов и подолу). Состав орнаментальных мотивов на этой рубахе различен: геометрическими узорами вышит воротник, изобразительными – подол и рукава. Последние мотивы состояли из профильных двуглавых птиц в сочетании с растительными узорами (на рукавах), а также раппорта стилизованных антропоморфных фигур с поднятыми вверх руками (на подоле). Традиция вышивания подвенечных рубах для жениха невестой или его матерью в прошлом была распространена и у соседних с вепсами народов. Г. С. Масловой (1989, с. 65) в своей публикации представлены русские венчальные рубахи жениха из Рязанской губернии, одна из которых имела кумачовые ластовицы и обшитый красной тканью прямой разрез ворота сбоку груди. Однако от вепсской рубахи ее отличала орнаментация: она украшена чисто геометрическими узорами по подолу, устью рукавов и плечевым вставкам.

Обращение к материалам других народов, несмотря на скудость сведений, показало, что вышивка на вепсской венчальной рубахе из д. Боброзеро более всего похожа на орнаментацию ижорских мужских рубах для венца, которые в конце XIX в. также вышли из употребления (Salminen, 1931, s. 116–121; Косменко, 1988, с. 46–47). Реконструкцию этого предмета ижорской обрядовой одежды, с привлечением фольклорных материалов, предпринял В. Салминен (Salminen, 1931, s. 116–121). Отмечая, что такая рубаха вышивалась по

всем швам, вороту, груди, рукавам, исследователь особо подчеркнул, что ее подол орнаментировался фигурами коней, т. е. архаическими изобразительными мотивами, как и у вепсской рубахи аналогичного назначения. Наконец, значительный интерес представляют сведения о том, что в составе венчальной одежды вепсского жениха, помимо вышитой рубахи, были штаны из белого тонкого холста, украшенные по низу штанин широким вышитым орнаментом (18,5 см) из стилизованных женских фигур, сочетавшихся с мотивами деревьев (Горб, 1992, с. 164).

Женские вышитые рубахи (räcin, rätsin) по покрою были те же, что и у сопредельных народов. Они состояли из двух частей: вышитой льняной станушки (ema) с пришитым к ней верхом-рукавами (hijamad) из фабричной ткани. Бордюрами различной ширины вышивали только подолы станушек – «räčirung» («вышитый стан»). В 1949 г. Г. С. Масловой удалось зафиксировать у северных, шелтозерских, вепсов древние по покрою туникообразные рубахи. По ее устному сообщению, такие рубахи были уже без украшений; их носили в качестве рабочей одежды.

Полотенца у вепсов имели разные названия. Они близки к терминам полотенец сопредельных народов, особенно карел. Общеупотребительными для всех групп вепсов были названия «käzipaik», «käzipeik», «käzipaik ombüutud» (последнее: «вышитое полотенце»). У северных вепсов они назывались «varnpaik», «varnikko», от слова «varn» – «вешалка». Это длинные «вешалочные» полотенца. Южные вепсы полотенца называли «pühkiruz», «pihkiruz». У всех групп вепсов встречались также названия «polotenč», «zavetoittu» – слова, заимствованные из русского языка. Наряду с ними, вепсские «käzipaik», «käzipeik», «käzipaik ombüutud» аналогичны названиям карельских полотенец – «käzipaikka», «käzpaikku», «käzpaikku ombeltu», которые у карел были общеупотребительными (Макаров, 1990, с. 441). Более отдаленные аналогии названиям вепсских и карельских полотенец наблюдаются в ижорских и водских материалах. У последних двух народов встречались близкородственные вепсско-карельским названия полотенец: «käzirapakka», «käzrieppu», а также «varnikko» (ижор.), «vaarnikka», «vaarnike» (водс.) (Lukkarinen, 1982, s. 4). Последние три названия относились у них к «вешалочным» полотенцам. Вместе с тем южновепсские названия полотенец «pühkiruz», «pihkiruz» не встречены у прочих финноязычных народов Северо-Запада.

Внешний вид вепсских полотенец следующий. Орнаменты различной ширины (до 0,5 м) вышивались горизонтально по обоим концам изделий. Декоративное оформление концов полотенец не ограничивалось вышивками, хотя таких изделий, имевших на концах только вышивку, обрамленную снизу узкой мережкой, в вепсской среде было много. Часто к вышитым концам полотенец пришивались белые кружева. Они вязались крючком либо плелись на пальцах. Плетеные кружева имели многочисленные кисточки на концах. Покупные кружева встречались редко. Иногда роль кружев выполняли вырезанные и вышитые фестоны, представлявшие собой, например, сетку-дырчатку, перевитую нитками. На концах полотенец между вышивками и белыми кружевами иногда пришивалась полоса кумачовой ткани. Но такие декоративные детали встречались в основном на изделиях средней и южновепсской групп. Для северновепсских полотенец, как и карельских, кумачовые прошивки не характерны. Для сравнения можно отметить, что кумачовые вставки были широко распространенными дополнениями декора на русских, ижорских, водских полотенцах и иных изделиях. На южновепсских полотенцах встречались также вставки из разноцветной шелковой ткани. Эту деталь южные вепсы, несомненно, заимствовали из более южных русских областей. В частности, в Тверской губернии к вышитым полотенцам было принято пришивать многочисленные куски разноцветной шелковой и иной ткани, благодаря которым декорированные концы имели ширину до 1,5 м (Маслова, 1951, с. 66). Концы южновепсских полотенец украшены значительно скромнее.

Вышивки у вепсов иногда встречались и на подзорах к кроватям. Такие изделия, не имевшие местного названия, в небольшом количестве отмечены у северных вепсов. Шитьем украшалась продольная часть изделия. Нижний край, как и на полотенцах, дополнительно оформлялся кружевными фестонами. Вышитые подзоры в вепсской среде появились, скорее всего, под влиянием русской крестьянской культуры. Интересные наблюдения были сделаны Г. С. Масловой (1978, с. 25–26), которая указала, что ареал этих изделий связан преимущественно с севернорусскими губерниями, а в крестьянские слои населения они распространились из помещичьей и купеческой культуры XVIII в.

Итак, внешний вид вышитых изделий вепсов – уникальных и массовых вещей – не имел каких-либо принципиальных отличий от изделий соседних разноэтнических групп – русских, карел, ижоры и води. Однако термины, например, названия полотенец, родственны большинству названий аналогичных изделий карел, реже ижоры и води. Есть среди этих названий и русские заимствования.

Декоративные материалы и техника вышивания. Вышивки исполнялись на белых, иногда серых, неотбеленных, льняных полотнах, из которых шились нижние части женских рубах и полотенца. Встречалось художественное шитье и на покупных кумачовых кусках, пришивавшихся к концам белых льняных полотенец. Однако вышивки на кумаче были редкими.

Вепсские женщины вышивали преимущественно красными либо белыми нитями, называвшимися: «bumag», «lang» («пряжа», «нить»). Термин «bumag» («нить») – русского происхождения. Наряду с покупными бумажными нитями, средне- и южновепсские женщины для вышивания нередко пользовались и домашними льняными нитями («püühaine, «lang»). В красный цвет их красили настоем ольховой коры. Подобные вышивки легко отличались от шитья покупными красными нитями, поскольку имели не чисто красный, а приглушенный красно-кирпичный цвет. Такую пряжу женщины всех вепсских групп применяли и в ткачестве.

Крашение пряжи ольховой корой в красновато-коричневый цвет в прошлом применялось и другими финноязычными народами Северо-Запада: карелами,

ижорой, эстонцами (Vahter, 1944, s. 212–239; Эстонская народная одежда.., 1960, с. 199; АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 962, л. 9). Ольховую краску использовали и саамы, но для дубления и росписи на коже. В то же время славянские и поволжские народы (марийцы) красные нити получали путем окрашивания их в растворе корней марены и подмаренника (Крюкова, 1956, с. 67; Шмелева, Тазихина, 1970, с. 92; Этнография.., 1987, с. 497). Русские северо-западных областей, в частности Заонежья, в конце XIX – начале XX в. для вышивания пользовались покупными крашеными нитями (Кнатц, 1927, с. 64). Эти сравнительные данные позволяют предполагать, что крашение нитей и иных материалов (кожи) ольховой корой являлось у финноязычных народов Северо-Запада общим наследием древней традиции, уходящей своими истоками в первобытные времена.

Вернемся к декоративным материалам вепсских вышивок. Женские рубахи декорировались исключительно красными нитями, полотенца – красными или белыми вышивками. Изредка в узорном шитье встречались нити синего, желтого, зеленого цветов, но они были лишь «вкраплениями» в основных (красных или белых) вышивках. Нити иных цветов, окрашенные, в частности, в полутона (розовые и др.), встречались как исключение.

Техника вышивания. Вепсские женщины, как и представительницы сопредельных народов (русские, карелы), при вышивании обычно пользовались самодельными пяльцами («pälad», русский термин) четырехугольной формы. На них при помощи длинных льняных нитей натягивалась гладкая основа полотна для вышивания. Этот способ в корне отличался от вышивания финноязычных народов Поволжья, которые использовали деревянную швейку (прямоугольной формы орудие, напоминавшее прялку) либо ткань для узорного шитья подкладывали под колено (Крюкова, 1956, с. 56; 1973, с. 60).

Во всех видах техники вепсы, как и другие народы, которым были известны вышивки на полотнах, пользовались одним приемом – отсчитыванием нитей холста при нанесении каждого стежка («счетное шитье»). Исключением были лишь исполнявшиеся крючком («kuuk'jeine») тамбурные вышивки («kuuk'jeine ombluz»). В последней технике, имевшей петлевидные стежки, нити не отсчитывались. Это поздний способ, по сравнению со «счетными» вышивками.

Счетные вышивки у вепсов следующие: двусторонний шов («kaks'čureine kird'; kaks'čureine ombluz; kakspol'ne ombluz»), крестик («ykspol'ne kird', ristikoita ombluz»), а также вышивки по заранее изготовленной сетке («nühteitud kird'»), в том числе счетная гладь и набор, которые не имели местных названий. Термины счетных вышивок родственны названиям карельских счетных вышивок, распространенных в прошлом в южной и средней Карелии. Видимо, данные виды шитья появились у них задолго до XIX в., поскольку у вепсов и карел исторически сложилась единая терминология, отличная от таких же вышивок соседнего русского населения. Наиболее распространенными видами техники были двусторонний шов и крестик, в отличие от набора и счетной глади, которые встречались редко.

Двустороннее шитье выполнялось исключительно красными нитями. В этой технике вышивали одинаковый с лицевой и изнаночной стороны узор, контуры которого имели геометризованные, часто ступенчатые очертания. Внутренняя поверхность орнаментальных фигур заполнялась различной декоративной разделкой: сеткой мелких квадратиков (нередко и контуры узора вышивались цепочкой квадратиков); решеткой квадратиков с прямыми крестами внутри них; ступенчатыми диагональными линиями.

Этот способ вышивания, по единодушному мнению исследователей, – один из наиболее древних. В XIX в. в России двустороннее шитье бытовало в вышивках всех или почти всех народов европейской части, а также южных угров в Сибири, где оно называлось «русская вышивка» (хант.: «руть-хонч») (Стасов, 1872, с. VI; Иванов, 1963, с. 79; Маслова, 1978, с. 42; Этнография.., 1987, с. 473 и др.). Однако если на русском Северо-Западе среди различных приемов шитья двусторонний шов был основной техникой, то в южных областях – у южнорусского населения, народов Поволжья, южных угров Сибири – лишь контурным швом к другим видам техники (Иванов, 1963, с. 18–19; Крюкова, 1973, с. 60; Маслова, 1978, с. 42). Но и в северо-западном регионе двусторонний шов на рубеже XIX–XX вв. распространен неравномерно: в ряде районов. Например, в Заонежье этот прием, известный под названием «досюльного», т. е. старинного или «русского» шва, интенсивно вытеснялся в это время поздними видами техники (Кнатц, 1927, с. 66 и след.; Маслова, 1978). Сказанное относится и к вепсам. У них двустороннее шитье – преобладающая техника в вышивках средней и южновепсской групп. У северных вепсов этот шов на рубеже XIX–XX вв. был уже реликтовым видом техники.

Шитье красным крестиком по счету нитей холста, в отличие от предыдущей техники, чаще встречалось в вышивках северной и средневепсской групп. Вышивали преимущественно односторонним крестом. Его особенность в том, что на изнанке изделия получались параллельные или уголковые стежки. Иногда мастерицы применяли технику двустороннего креста. Последним способом они вышивали полотенца, тогда как первым – подолы рубах. Вышивание крестиком, как и двусторонним швом, имело в прошлом международное распространение. Однако на Северо-Западе особенность этой техники состоит в том, что здесь в основном пользовались односторонним крестиком (Маслова, 1978, с. 50), который наиболее характерен и для вепсских вышивок.

Третий, весьма характерный прием – вышивание по сетке. По мнению некоторых исследователей, это более архаичный способ, чем вышивание двусторонним швом (Стасов, 1872, с. VI). У вепсов бытовали две разновидности этой техники. Обе основаны на том, что сначала надрезались края полотна, из которого выдергивалось разное количество нитей основы и утка. Затем оставшиеся нити перевивались в виде сетки. Первая разновидность этой техники, получившая в литературе название «строчки по сетке», заключалась в следующем. Узор на сетку настилался крупными стежками бумажной белой нити, напоминая штопку. Вторая разновидность вышивок по сетке, известная под названием «перевить», «по-перевити», состояла в том, что

белыми или красными нитями обвивались только края ячейки сетки. При помощи этого приема получали рисунки, наподобие «решеток» – «resetta», «resetta kazipeik» («полотенце, вышитое решеткой») (Зайцева, Муллонен, 1972, с. 469). Вышивки по сетке получили наибольшее распространение у средней и северной групп вепсов.

У других народов ареал вышивок по сетке более ограничен, чем предыдущих швов. Они неизвестны обским уграм и коми, слабо распространены у финноязычных народов Поволжья, а на Северо-Западе – у ижоры и води. В то же время обе разновидности техники широко использовались в вышивках карел южной и средней Карелии, а также русского населения северных, средних и южных губерний (Маслова, 1978, с. 50–53). У народов Северо-Запада преобладали белые вышивки по сетке, в отличие от средне- и южнорусских губерний, где получили распространение полихромные сетчатые узоры, исполнявшиеся преимущественно в технике перевити (там же).

Следующий (четвертый) прием вышивания – тамбур – наиболее часто встречен у северных вепсов, реже – у средней группы, а у южных вепсов вообще отсутствует. Уже упоминалось, что для тамбурной техники характерны петлевидные стежки, которые мастерицы получали при помощи специального тамбурного крючка. Этим швом выполнялись растительные узоры, имеющие иную стилистическую трактовку, чем орнаменты в других видах техники, для которых характерны геометризованные контуры. В тамбурной технике контуры фигур имели плавные, «пуганые» очертания. Обычно использовали красные нити для шитья по белому фону. Белый тамбур по кумачу – вид орнаментации, распространенный в сопредельных карельских и русских районах, они применяли сравнительно редко. Эта разновидность вепсской техники входила в ареал севернорусских монохромных тамбурных вышивок, получивших большое распространение в Заонежье и в Архангельской губернии (Кнатц, 1927, с. 66, 70). В южнорусских губерниях использовали полихромные шерстяные нити, которыми вышивали фабричные ткани (Маслова, 1978, с. 54).

Примечательно, что на Севере тамбурная техника была известна не всем народам. Она, в частности, не характерна для вышивок ижоры и води, где распространены старинные виды – двусторонний шов, меньше крестик и строчка по сетке (Lukkarinen, 1982, s. 86, t. 5). Тамбурный шов также редко встречался у народов коми, а в Сибири неизвестен обским уграм (Иванов, 1963; Грибова, 1980, с. 98). Эти сравнительные данные косвенно подтверждают мнение Г. С. Масловой, которая предположительно датировала распространение тамбура среди русского крестьянского населения Севера второй половиной XIX и даже началом XX в. (Маслова, 1978, с. 53). В это время он, очевидно, появился в вепсских и карельских вышивках, получив наибольшее распространение в шитье тех ареалов, где связи с культурой русского населения были наиболее тесными и многообразными (северные вепсы, карелы восточных районов). Тамбур как новый вид техники способствовал частичному исчезновению в этих ареалах архаичных, в частности, двусторонних вышивок.

Пятый прием техники – двусторонняя счетная гладь. В этом способе шитья узоры выполнялись плотными рядами горизонтальных стежков разной длины, которые не имели контурного шва. Он встречался на единичных изделиях у средне- и южновепсской групп. Надо отметить, что счетная гладь не только в вышивках вепсов, но и других народов Северо-Запада не имела такого широкого распространения, как, например, у коми или народов Поволжья (удмурты), где среди различных видов шитья этот прием являлся основным (Крюкова, 1973, с. 60; Грибова, 1980, с. 98).

Шестой способ вышивания близок к предыдущему. Это так называемая техника набора. Она отличается от гладьевой вышивки тем, что горизонтальные стежки делались то поверх, то с изнанки ткани, в результате на обратной стороне полотна получалось негативное изображение лицевого узора (Маслова, 1978, с. 41). На Северо-Западе существовали две разновидности данной техники. Узоры, сделанные первой, внешне не отличались от браного, красного тканья. Это древний способ шитья, который зафиксирован в древнеславянских археологических материалах. Помимо южнорусских областей, на Северо-Западе он был распространен в XIX в. у русского населения Пудожья и Каргополья, а также у северных карел. У вепсов он не встречался.

Вепсы применяли вторую разновидность техники набора. Она заключалась в следующем. Вышивали плавные криволинейные контуры узора, а его внутренняя поверхность заполнялась вертикальными столбцами плотных стежков, имевших внутри этих столбиков горизонтальное, вертикальное или диагональное расположение нитей. Данная разновидность техники имела совершенно иные узоры, отличные от предыдущей с ее строго геометрическими орнаментами. Здесь мотивы криволинейных очертаний как бы «растекались» на фоне полотна, напоминая «амебные» рисунки. Порой их трудно классифицировать по определенным тематическим группам – зооморфным, растительным и др., поскольку они включали черты разных мотивов, будучи, в сущности, гибридными. Эта разновидность техники с ее специфическими «амебными» орнаментами изредка встречалась только на средневепсских изделиях.

В вышивках XIX – начала XX в. второй способ наборной техники с характерными для нее «амебными» рисунками ограничен только Северо-Западом России. Однако и здесь такие вышивки не имели повсеместного распространения. Они не характерны для ижоры и води, редко встречались у карел – только в южной Карелии; зато широко распространены у русских Олонецкой (Заонежье, Пудожье, Каргополье) и западной части Архангельской губерний (Динцес, 1946, рис. 18, 19; Северные узоры.., 1989, рис. 91, 94–96 и след.; Дурасов, 1990, с. 103, 106, 120). Эти сравнительные данные являются косвенным показателем того, что у средних вепсов такого рода вышивки распространились, очевидно, из сопредельных северных и северо-восточных русских территорий. Происхождение и исторический возраст этой разновидности вышивок в указанных русских районах неясны. Для вышивок финноязычных народов не только Северо-Запада, но и других

территорий (Поволжья, Приуралья) данная техника с ее криволинейными, как бы растекающимися на фоне полотна узорами не характерна.

Наконец, последний способ вепсского художественного шитья сочетал на одном изделии разные виды техники – набор с двусторонней вышивкой, счетную гладь с двусторонним шитьем и т. д.

Примечательно, что разные декоративные швы были связаны с орнаментацией определенных видов изделий. Так, техникой крестика обычно вышивались женские рубахи, остальными приемами – полотенца. Иногда практиковалось вышивание женских рубах двусторонним швом, даже тамбуром, но эти виды техники на них встречались редко. Аналогичным образом украшались изделия в южной и средней Карелии. Вопрос о соотносимости тех или иных технических приемов с видами изделий среди русского населения в литературе специально не рассматривался.

Таким образом, вепсский комплекс декоративных швов, несмотря на локальные различия – доминирование у южной группы старинного двустороннего шва, а у средних и северных вепсов – сочетание архаических приемов с исторически поздними, в сущности тот же, что и у других народов Северо-Запада. Набор швов, свойственный вышивкам средне- и северновепсской групп, обнаружил одинаковую степень распространенности с декоративными швами карел южной и средней Карелии. У тех и других наибольшей популярностью пользовались двусторонний шов, крестик, вышивки по сетке, тамбур и наименьшей – счетная гладь и набор.

На втором месте по степени близости к вепсским техническим приемам был комплекс швов, характерный для русских северо-западных областей. Различия в этих комплексах касаются в основном техники набора, обе разновидности которой были распространены в сопредельных русских районах и не характерны для вепсских.

На третьем месте по степени сходства с вышивками вепсов был комплекс швов ижоры и води, которые, как и вепсы, пользовались преимущественно двусторонним шитьем и крестиком. В двустороннем шитье и крестике ижора чаще употребляла шерстяные полихромные нити, чем красные льняные (бумажные).

Иную картину дает сравнительный анализ наших материалов с вышивками более удаленных регионов и народов. У коми и русских северо-восточных областей вышивки в прошлом вообще распространены слабо (Белицер, 1958, с. 336; Грибова, 1980, с. 98). В комплексах декоративных швов финноязычных народов Поволжья и обских угров наибольшей популярностью пользовались, в отличие от вепсских и других северо-западных вышивок, гладьевое шитье и косой стежок с контурной обводкой фигур и без нее. Более того, они обычно исполнялись шелковыми разноцветными нитями (Крюкова, 1951; 1973, с. 60; Иванов, 1963, с. 78–80; Савельева, 1975, с. 92–95). Набор южнорусских швов в литературе не описан.

Сравнение данных позволяет сделать следующий вывод. Если отвлечься от вариаций на микролокальном уровне, то комплекс швов, характерный для вепсов, вместе с видами шитья других народов Северо-Запада выделяется в особый ареал, отличный от комплекса швов восточных и южных регионов России. Появление одинаковых технических приемов вышивания связано, вероятно, со временем возникновения, а затем и усиления контактов между разноэтничным населением данного региона. Это дает возможность приблизительно определить время формирования данного комплекса швов в северо-западных вышивках, в том числе и вепсских. Он сложился, очевидно, в средневековье (распространение двустороннего шва, крестика, вышивок по сетке), пополнившись затем, т. е. в конце XIX – начале XX в., еще одним техническим приемом – тамбуром.

ОБЩАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ОРНАМЕНТА ВЕПССКОЙ ВЫШИВКИ

Структура узора и виды композиций. Уже упоминалось, что вышитые узоры на вепсских изделиях располагались по нижнему краю рубах и на концах полотенец. Композиции на них представлены четырьмя разновидностями: *бордюрами, сетками, одиночными мотивами и зонами.* Два последних вида орнаментальных построений встречены сравнительно редко, в отличие от бордюрных композиций, преобладающих в вепсских вышивках.

Бордюры. Их внешний вид различается в зависимости от изделий. Наиболее простыми по структуре являются бордюры на подолах рубах. Обычно они имеют вид горизонтальной рамки шириной 7–14 см, с небольшими отклонениями в ту или иную сторону. На внешних сторонах рамки нередко расположены мелкие декоративные элементы. Внутри бордюра орнамент состоит из ритмического повторения одного, реже двух мотивов.

Бордюры на полотенцах чаще широкие и дополнительно обрамлены одним (снизу) или двумя (снизу и сверху) узкими декоративными полосами (фризами). Бордюрные построения близки к зональным орнаментам, но не идентичны им, поскольку в последних чередуются несколько или много полос. На полотенцах обрамляющие основной бордюр фризы состоят из раппортов мелких фигур (небольших птиц, деревьев и др. элементов). В центральной бордюрной полосе композиции различны. Это одномотивные (одна орнаментальная фигура или ее раппорт), двухмотивные (повторение двух разнохарактерных фигур), а также трехмотивные бордюры, состоящие из центрального мотива и двух «зеркальных» по бокам (например, профильный конь с двумя одинаковыми женскими фигурами по сторонам). Последнюю разновидность композиций принято называть также «трехчастной».

Зональные композиции составлены путем чередования разных полос. Они изредка присутствуют на южновепсских полотенцах, где вышитые полосы чередуются с полосами кумача или шелка.

Наконец, ***сетчатые композиции*** более распространены, чем зональные. В вепсских вышивках они представлены двумя разновидностями – *прямая* (шахматная) и *косая сетка*. В ячейки сетки иногда заключены геометрические фигуры, например, восьмиконечные звезды. Обе разновидности сетчатых композиций встречены на полотенцах всех вепсских групп.

Мотивы. Состав мотивов вепсской вышивки сильно отличается от саамского искусства обилием изобразительных мотивов, отражающих разнообразие мира животных и растений. Это, на первый взгляд, кажется странным, если принять во внимание высокую степень адаптации саамов к местной природной среде. Но нужно принять во внимание тот факт, что саамы не имели столь тесных контактов с такими южными иноязычными народами, как вепсы. Изобразительные мотивы вепсской вышивки находят параллели именно у соседей, в частности, южных и средних карел, а также русских. Это обстоятельство заставляет думать, что многие образы заимствованы вепсами в ходе исторического развития народного искусства данного этноса. В одних случаях, возможно, достаточно точно установить время и адрес заимствования, в других – ситуация остается не вполне ясной. Поэтому возникает необходимость кратко изложить общую концепцию классификации вепсского орнамента и наметить ее отношение к исторической типологии мотивов.

Орнаменты вепсских вышивок включают *две основные категории* мотивов – *изобразительные* (древесные, зооморфные и др.) и *геометрические* (звезды, розетки, треугольники, зигзаги и др.). Каждая из них связана с орнаментацией определенных изделий. Изобразительными узорами обычно декорировались полотенца, геометрическими – подолы рубах. Однако, если геометрическими мотивами вышивали концы полотенец, то их наделяли изобразительными элементами (ветками растений и т. д.). Напротив, редкие изобразительные мотивы в орнаментации рубах подвергались столь сильной схематизации, что они приобретали черты типично геометрических орнаментов. Поэтому выделена промежуточная, немногочисленная *третья категория* – узоры со *смешанными элементами*. Основные мотивы обеих категорий зачастую имеют крайне широкое, даже мировое распространение; следовательно, они определены нами как виды. Разумеется, мы в точности не придерживались принятой в биологии систематики животных и растений, виды которых порой трудно точно опознать. Далее надо заметить, что степень стилистической переработки реальных образов сильно зависит от их «возраста» в рамках традиции. Чем древнее образ, тем сильнее он переработан, удален от реального прототипа и фактически превращен в символ.

Отсюда ясно, что видовая классификация на нижних уровнях переплетается с типологической. Изобразительная трактовка базовых видов мотивов у различных групп населения, в том числе и этносов, со временем приобретала местные особенности, закрепленные в традиции. Выявление именно этих особенностей, отражающих локальные традиции, представляет собой одну из главных задач нашей работы. Нужно сказать, что локальные типы и их варианты выявляются на внутривидовом уровне, поэтому мы выделяем их в рамках видов орнаментальных мотивов. Впрочем, в группе растительных мотивов черты реальных видов деревьев практически утрачены, она состоит из типов, а изображения птиц и зверей еще сохранили видовые признаки, поэтому эти группы состоят из видов и иконографических типов. Рассмотрение материала начнем с наиболее распространенных изобразительных узоров.

Тематически изобразительные мотивы в вышивках вепсов те же, что и в шитье соседних прибалтийско-финских народов – карел, ижоры, води, а также соседнего русского населения. Они включают четыре основные группы видов образов: древесно-растительные, орнито-, зоо- и антропоморфные мотивы. В общем массиве орнаментов эти мотивы представлены неодинаково. Группа древесно-растительных узоров составила 47% от общего количества изобразительных мотивов, орнитоморфных – 30,5, антропоморфных – 12,7, зооморфных – 9,7%. Такое соотношение мотивов приблизительно отражает степень их реального распространения в вепсских вышивках рубежа XIX–XX вв. Забегая вперед, отметим, что в изобразительных вышивках карел южной и средней Карелии наблюдается примерно такое же процентное соотношение перечисленных мотивов. О степени распространения этих групп мотивов в вышивках русских нет сведений, поскольку исследователями данный вопрос специально не изучался.

Категория 1. Изобразительные мотивы

Видовая группа I
Древесно-растительные мотивы

Эти узоры включены во все старинные и более поздние виды шитья – двустороннего, строчки по сетке, набора и тамбура. Растительные мотивы, характерные для первых двух видов техники, стилистикой в корне отличаются от аналогичных мотивов, выполненных тамбурным и наборным шитьем варианта 2. Если для мотивов деревьев (растений), которые вышивались двусторонним швом и строчкой по сетке, характерны ломкие, геометризованные очертания, то узоры, выполненные техникой набора и тамбура, имеют плавные криволинейные контуры. Поэтому они четко выделяются в отдельные *типовые группы:* древесные узоры прямолинейно-геометрического стиля и мотивы деревьев (растений) плавных контуров. Прежде, чем перейти к описанию этих подгрупп, следует указать на особенности композиций, включающих рисунки деревьев (растений). Данные узоры встречены почти на каждом полотенце. Они служат либо элементами орнамента, либо сюжетообразующими мотивами. В первом случае они вышиты, например, в окаймляющих центральный узор фризах, на фоновом «поле» между главными орнаментальными фигурами; являются атрибутами других изобразительных мотивов (деревце, изображенное на спине птицы; женская фигура с ветками растений в руках и т. д.).

Типовая группа 1

Как сюжетообразующие мотивы, деревья вышиты в сочетании с птицей, конем или другими изобразительными мотивами либо представлены самостоятельными композициями. В последних дерево изображено одной фигурой на всю ширину конца полотенца или в виде раппорта двух разных по очертаниям деревьев. Следует подчеркнуть, что орнаменты из мотивов только деревьев редко встречаются в шитье других народов Северо-Запада, в частности, русского населения, что отметила И. Я. Богуславская

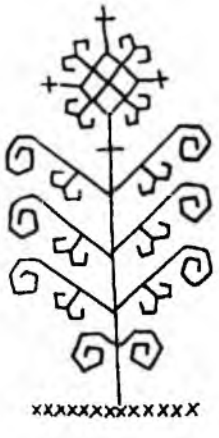
(1972, с. 22). Зато в вышивках вепсов, особенно северной и средней групп, они количественно преобладают над прочими изобразительными композициями. На факт преобладания у вепсов древесных орнаментов обратили внимание и другие исследователи, изучавшие еще в 1930–1940-х гг. образцы шитья северной и средней групп (Динцес, Большева, 1939, с. 111; АКНЦ, ф. I, оп. 45, д. 2, л. 8 и след.). Более поздние исследования показали, что композиции из мотивов только деревьев, кроме северных и средних вепсов, также характерны для карел южной и средней Карелии. Поэтому, предваряя характеристику материалов, отметим, что «повышенное» распространение в вепсских и карельских вышивках древесных орнаментов отражает, очевидно, не только чисто художественные традиции этих двух народов. По всей видимости, они имели когда-то отношение к древним анимистическим представлениям, связанным с культом деревьев и лесной растительности, пережитки которых сохранились у них вплоть до недавнего времени (Евсеев, 1957, с. 117, 119 и др.; Сурхаско, 1972, с. 203; Винокурова, 1994, с. 48, 71–73).

Конечно, далеко не все мотивы деревьев в вышивках являются отголосками древнего мировоззрения. С ними, судя по всему, связаны узоры, которые передают лишь символы дерева (и в этом нас убеждают археологические и другие древние материалы) и трактованы в прямолинейно-геометрическом стиле. Эти наиболее распространенные мотивы исключительно разнообразны по внешнему виду. Одни из них представляют собой различные изображения геометризованных деревьев в их «чистом» виде. Другие, «гибридные» изображения деревьев, включают черты антропо-, зооморфных и других фигур. Черты реальных видов-прототипов деревьев здесь уже утрачены и сильно переработаны в рамках определенной традиции. Поэтому они подлежат типологической характеристике. Древесные мотивы далее будут рассматриваться по типам и вариантам, которые выделены по одному или нескольким формальным отличительным признакам.

Тип I, наиболее простой и распространенный в вепсских вышивках, включает различные варианты дерева-стержня (столба) с отходящими от него парными ветвями или их рудиментами (рис. 96). Выявлены *три варианта* этих изображений. В *варианте 1* парные ветки от ствола шли по диагонали вверх (рис. 96: *1–6*), *варианте 2* – перпендикулярно от ствола (рис. 96: *7, 8, 17*), в *варианте 3* – по диагонали вниз (рис. 96: *9, 19*). Наиболее распространены изображения деревьев с отходящими от ствола вверх диагональными парными ветвями. Концы ветвей маркированы элементами, указывающими, видимо, на разное символическое содержание древесных мотивов. Они заканчиваются подчеркнуто преувеличенными хвойными лапками, изображенными в фас; спиралевидными знаками; ромбами; звездочками; восьмилепестковыми розетками; крупными овальными листьями, развернутыми, как и розетки, в фас. На вершинах таких деревьев часто изображен ромб – простой или с крючками на его наружной стороне. Иногда ромб на вершине заменен другими фигурами: развилкой, прямым крестом, розеткой и т. д. Ствол нередко также маркирован мелкими геометрическими знаками – прямыми крестиками, спиралевидными элементами и др. Следует иметь в виду, что перечисленные геометрические знаки, которыми обрамлены деревья, не являются элементами, присущими только данному типу изображений. Они характерны и для других изобразительных фигур, о которых речь пойдет далее. Еще раз уточним, что специфическая, инвариантная черта рассмотренных древесных мотивов – их иконографическая схема: в виде ствола из одной или двух линий и парных диагональных или перпендикулярных ветвей.

Древесные мотивы данного вида, известные по вышивкам XIX – начала XX в., очень архаичны в искусстве Северо-Запада. Близкие им по трактовке мотивы крайне стилизованного дерева-стержня с диагональными парными ветвями-линиями присутствуют на двух северных вышивках XVI в. (одна из них найдена в Белозерске), где они изображены в сочетании с оленями геометризованных очертаний (Богуславская, 1968, с. 91–106) (рис. 97: *1*). Кроме того, древесные изображения этого типа, включающие все три схемы, есть среди рисунков на саамских бубнах XVII–XVIII вв. (Manker, 1951, s. 128–129, abb. 60–61) (рис. 97: *2*). Более глубокие исторические параллели ведут в археологические материалы Северо-Запада (рис. 97: *3*). В частности, очень близкие по стилистике и иконографии выделенному виду орнаментов из деревьев обнаружены на керамике железного века (I тыс. н. э.) с поселения Кудома XI (Косменко М. Г., 1993, рис. 36). Узоры на фрагментах сосуда состоят из геометризованных деревьев с парными диагональными ветвями-линиями. Однако если в древних материалах, включая вышивки XVI в., изображены только схемы стилизованных деревьев, то в образцах шитья XIX – начала XX в. они усложнены за счет разных дополнительных геометрических и растительных знаков. Растительные мотивы этого древнейшего иконографического типа широко распространены в вышивках XIX в. многих народов России – от северо-западных до угорских, включая поволжские народы (Крюкова, 1951, табл. 12; Иванов, 1963; рис. 43: *2*; 45: *3*, *6*, *12*; 46: *4*, *5*; Белицер, 1958, с. 148). Однако у восточных финно-угорских этносов изображения этого типа в вышивках не имеют столь развитой системы символических знаков, как мотивы вепсских и других северо-западных орнаментов. Пожалуй, только ромб на вершинах геометризованных стержневидных деревьев популярен в шитье разных народов (Иванов, 1963, рис. 46: *4*, *5*; 48: *2*; 52: *2*).

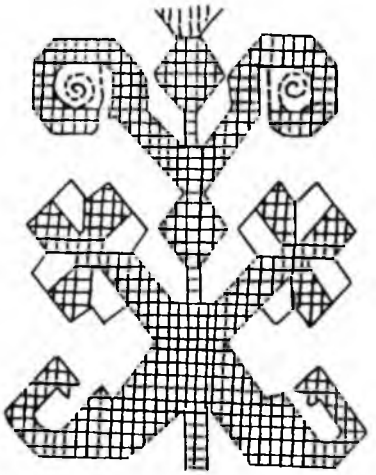
Тип II мотивов деревьев отличается от первого иконографией, т. е. нижней частью ствола. Они изображены в виде равнобедренного треугольника (рис. 98). Из него «вырастает» дерево с отходящими от ствола парными диагональными или перпендикулярными ветвями. В композициях эти мотивы сочетаются со стержневидным деревом и изображены раппортом одинаковых фигур либо показаны одним рисунком на всю ширину конца полотенца. Древесные мотивы данного типа неодинаковы. Среди них выделены *три основных иконографических варианта*.



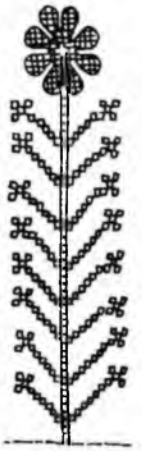
1



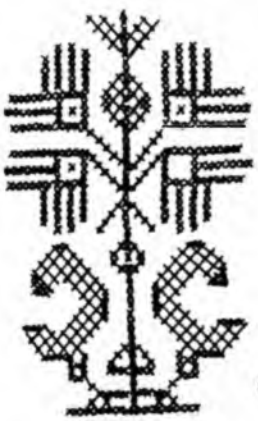
2



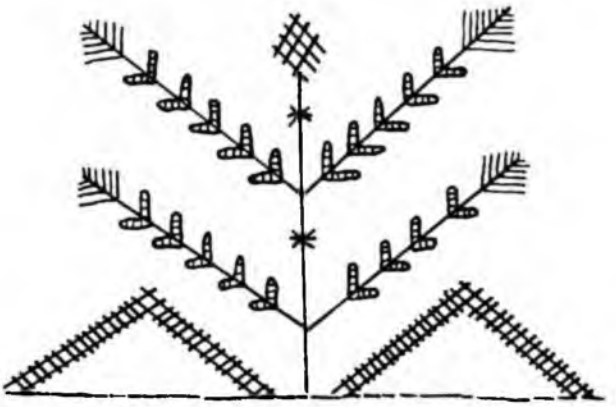
3



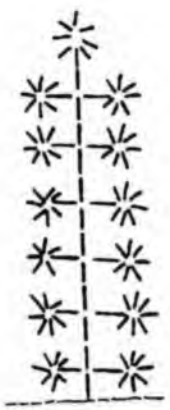
4



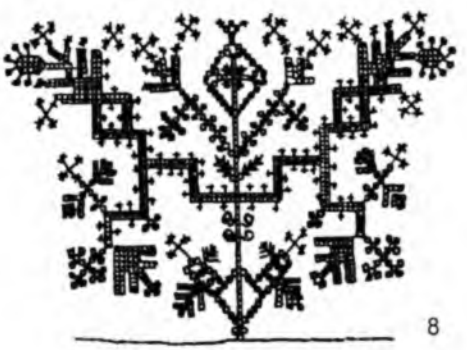
5



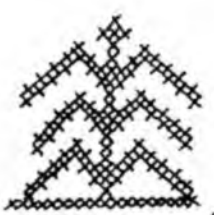
6



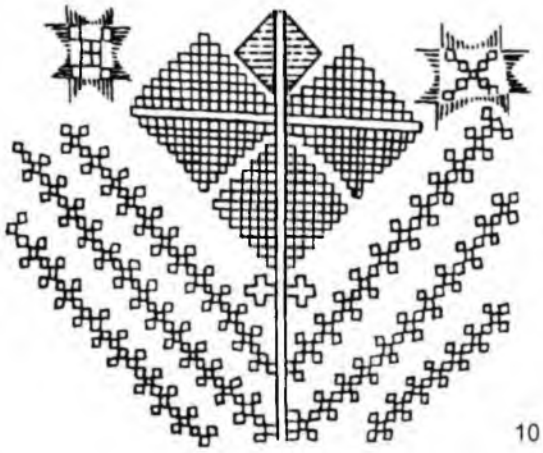
7



8

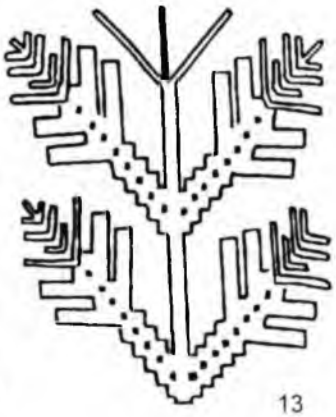


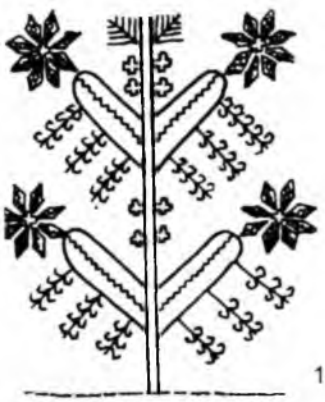
9

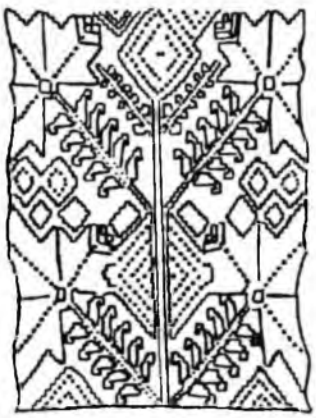

10

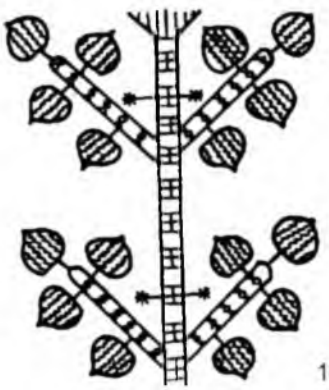

11

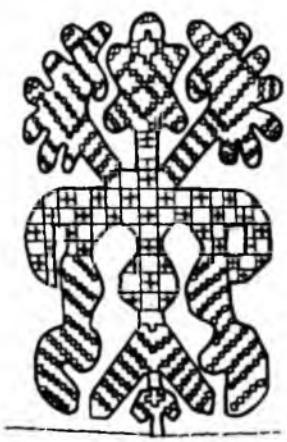

12


13


14


15


16


17


18

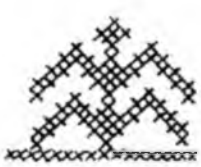

19

Рис. 96. Мотивы деревьев с диагональным и перпендикулярным расположением ветвей. Типовая группа I

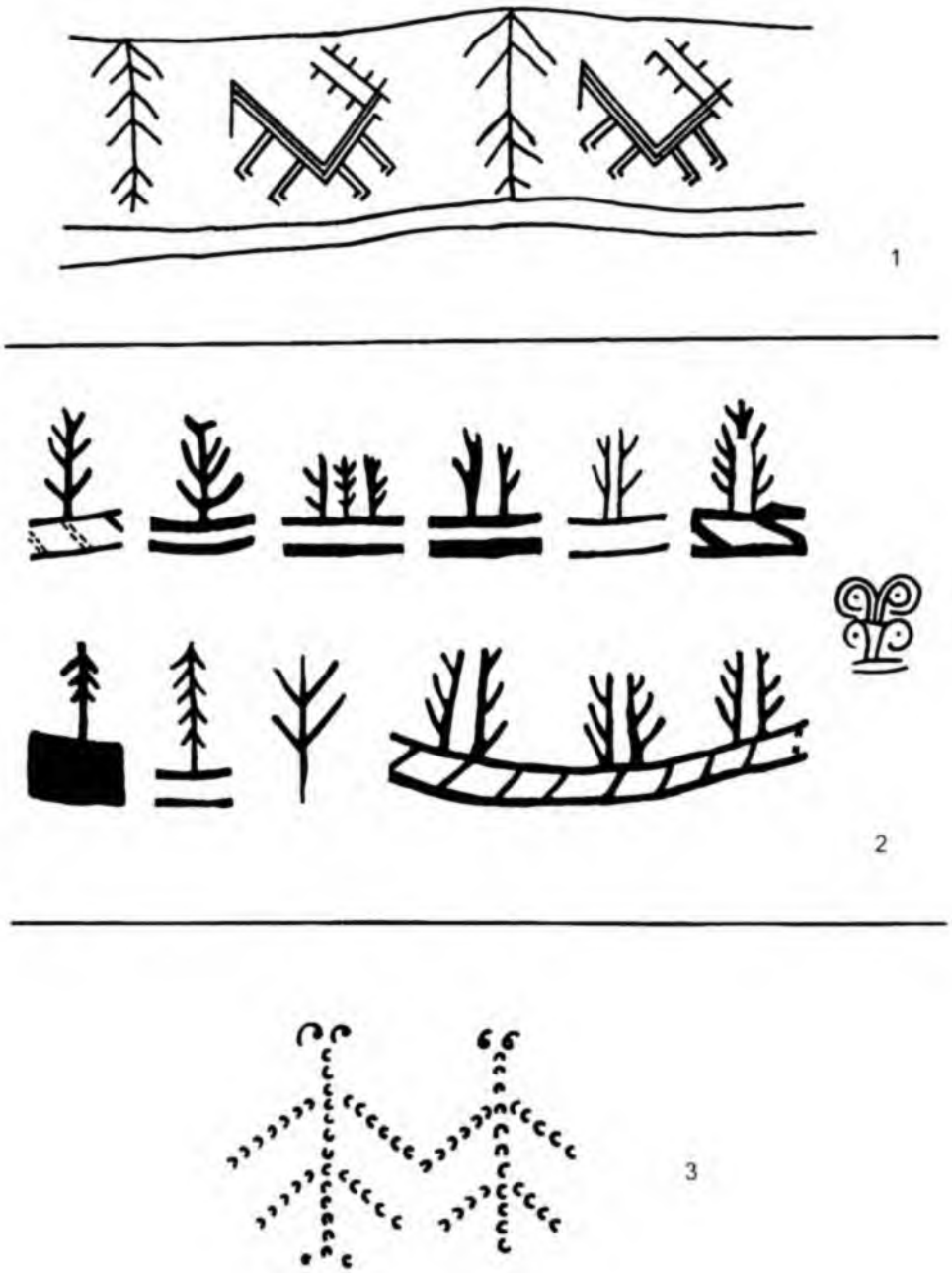


Рис. 97. Разновидности древних фитоморфных мотивов:

1 – фрагмент вышивки (по Богуславской, 1968), 2 – средневековые рисунки на саамских бубнах (по Manker, 1951), 3 – узор на сосуде эпохи железа из южной Карелии (по Косменко М. Г., 1993)

Вариант 1 (рис. 98: *7, 12, 14*) представляет различные по очертаниям геометризованные деревья с небольшими треугольничками в нижней части ствола. Основная иконографическая особенность деревьев изобразительного *варианта 2* состоит в том, что их нижняя часть изображена в виде большого равнобедренного треугольника, из которого «вырастает» дерево, завершающееся развилкой или ромбом (рис. 98: *3–6, 9–12*). От ствола, как и в предыдущих мотивах, отходят диагональные или перпендикулярные ветви, наделенные взаимозаменяемыми элементами: хвойными лапками преувеличенных размеров, крупными игольчатыми элементами (имитация хвойных иголок?), крючками или спиралями, ромбами с крючками на углах и восьмилепестковыми розетками. Эти мотивы, сходные по атрибутивным знакам с типом I, т. е. столбовидными деревьями, уже явно относятся к символическим, ирреальным деревьям. Интересна трактовка нижней части ствола – равнобедренного треугольника, имеющего в вепсских вышивках множество конкретных иконографических разновидностей. На одних образцах заменяющий основание дерева крупный треугольник имеет внутри декоративную отделку в виде мелких треугольничков, вложенных друг в друга (рис. 98: *6*), на других – вместо треугольничков вышита ромбическая фигура с крючками на углах (рис. 98: *12*), на третьих – ромб с крючками на углах или сторонах заменен стилизованной женской

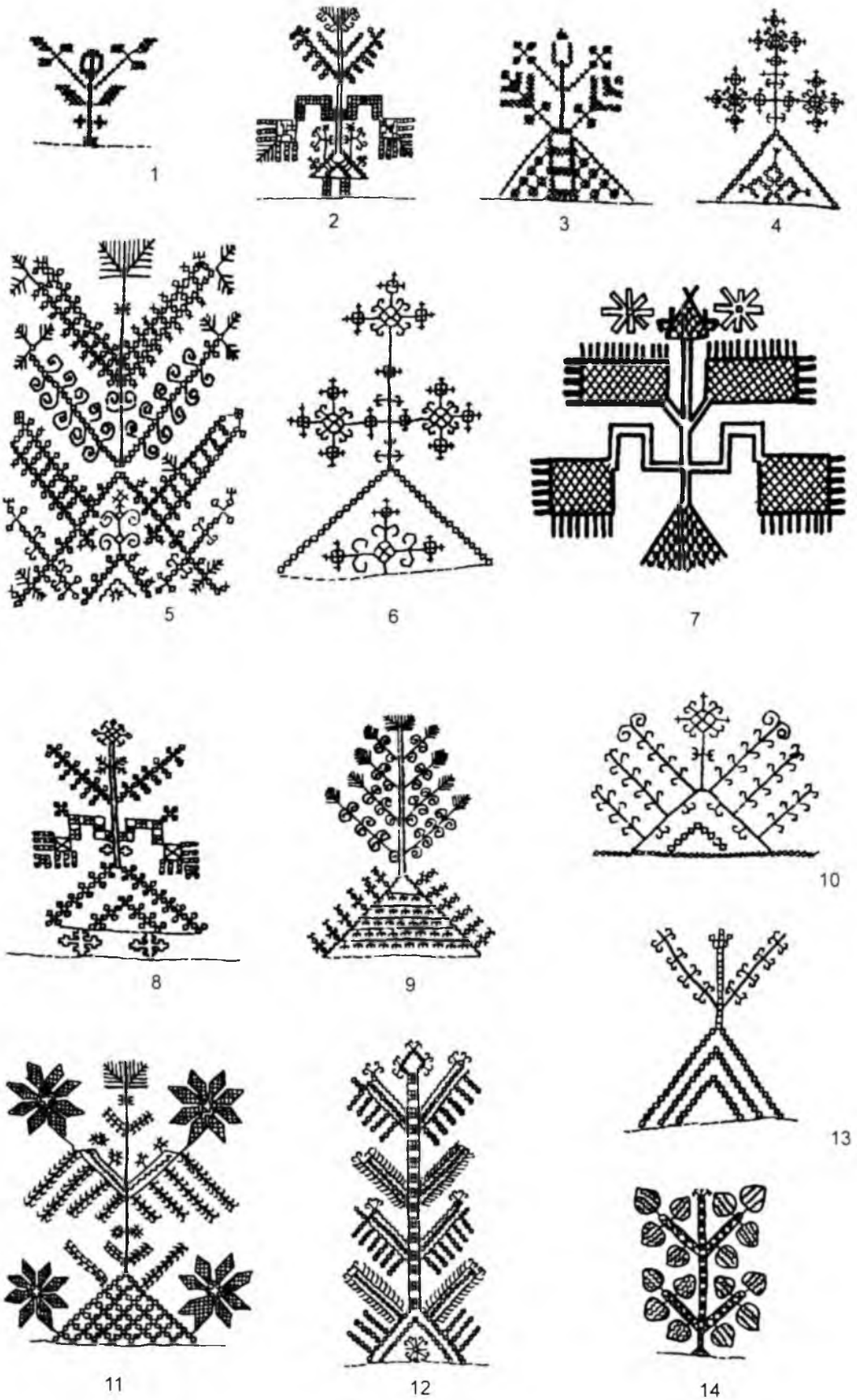


Рис. 98. II иконографический тип мотивов дерева в вепсских вышивках

фигуркой (рис. 98: *3*). У мотивов варианта 2 под треугольным основанием мотива показаны ноги человеческой фигуры. Однако верхняя часть имеет конфигурацию растения с хвойными лапками на концах ветвей (рис. 98: *2*). Некоторые образцы демонстрируют почти полную «антропоморфизацию» древесного изображения, например, крайне стилизованная женская фигура с треугольной нижней частью, сохраняющая в рудиментарной форме признаки дерева (рис. 98: *3*). Это контуры ствола, как бы рассекающего треугольное основание антропоморфной фигуры, и воздетые вверх руки, имеющие вид веток.

Прежде чем перейти к характеристике следующих иконографических типов геометризованных деревьев, необходимо отметить, что разновидности древовидных фигур с треугольником в нижней части ствола имеют стилистические параллели в более древних изобразительных материалах Северо-Запада. Почти тождественные им рисунки геометризованных деревьев есть на саамских бубнах XVII–XVIII вв. Средневековые саамы олицетворяли их с различными духами (Manker, 1951, s. 129, abb. 61). Примечательно, что на этих средневековых ритуальных изделиях, как и в вышивках XIX–XX вв., степень антропоморфизации древесных фигур на треугольном основании различна. Они имеют вид или человеческих фигурок, маркированных ветками растений, что подчеркивает древесную сущность этих образов, или стержневидного ствола с ветками-линиями, «вырастающими» из треугольника (рис. 99: *1*).

Данный тип мотивов имеет изобразительные прототипы в археологических материалах Северо-Запада (рис. 99). Почти тождественные им по трактовке орнаменты из геометризованных деревьев на треугольном основании с диагональными ветвями, которые являются в сущности фитоантропоморфными изображениями, обнаружены на керамике эпохи энеолита со стоянки Пегрема II (III тыс. до н. э., Заонежье) (Косменко, 1984, с. 15, рис. 2). По этнографическим материалам, фитоантропоморфные мотивы с треугольной нижней частью ствола не ограничены на Северо-Западе вепсской вышивкой. Мотивы этих вариантов характерны и для карельской вышивки (см. главу IV). Известны они и в вышивках соседнего русского населения (Маслова, 1978, с. 95). Мотивы антропоморфизированных деревьев на треугольных основаниях отмечены у поволжских и угорских народов. Наибольшее сходство с рассмотренными северными мотивами выявили фитоантропоморфные узоры удмуртов, которыми они орнаментировали старинные поясные полотенца («зар») и подушки для родовых святилищ (Крюкова, 1973, рис. 2, 3). Однако удмуртские узоры более геометризованы и выполнены иной, ковровой гладьевой вышивкой из шелковых нитей. Еще большая геометризация и упрощенность наблюдается в аналогичных мотивах марийской, чувашской и угорской ковровых вышивок (Tikkanen, 1901, taf. IV: *9*, *10*; Иванов, 1963, рис. 46: *3*).

Иконографический тип III мотивов деревьев совершенно отличается от предыдущих. Эти узоры состоят из двух слитных частей: нижней – антропоморфной фигуры, вышитой полностью или погрудно, и верхней – дерева (рис. 100). Изобразительные варианты таких фитоантропоморфных мотивов различны, как и вышитые в нижней части ствола крайне стилизованные человечки, всегда имеющие ирреальный, фантастический облик. Они показаны с распростертыми по сторонам руками или руками и ногами. Руки изображались трехпалыми (рис. 100: *2*) или спиралевидными (рис. 100: *1*, *4*). Раскинутые руки часто переходят в геометризованные полукольца (рис. 100: *2*, *4*) или длинные волнообразные конечности, имеющие отдаленное сходство с рептилиями (рис. 100: *3*). Из фантастических антропоморфных существ «вырастает» дерево с крупными ветвями, которые имеют угловатые геометризованные или спиралевидные контуры.

На фитоантропоморфные мотивы этого типа обратил внимание Л. А. Динцес (Динцес, Большева, 1939, с. 116–117, рис. 5, 10). Исследователь по поводу данного, довольно сложного по составным компонентам мотива отметил, что он «выразительно передает языческую культовую сцену, давно уже непонятную, но традиционно удержавшуюся в иконографии народного искусства» (Динцес, Большева, 1939, с. 116) (рис. 100: *5*). Такие мотивы есть не только в вышивке вепсов. Они известны в шитье карел Карелии и Тверской губернии, а также смежных с вепсами и карелами русских уездов (Каргопольского и др.) (Маслова, 1951, табл. 38: *1*; Дурасов, 1990, с. 52–56). Однако за пределами Северо-Запада фитоантропоморфные узоры типа III неизвестны. В отличие от узоров типов I и II, тип III не имеет прототипов в археологических материалах Северо-Запада.

Тип IV гибридных геометризованных деревьев, в отличие от предыдущих, немногочислен. Но поскольку они встречены на полотенцах разных групп, то это исключает их случайное происхождение в вышивках вепсов. Это фито-, орнито-, антропоморфные мотивы (рис. 101). Отличительным признаком этого типа является изображение птицы, слитой воедино с деревом. На вершине крупного ствола с поясной человеческой фигуркой вместо ветвей изображены преувеличенных размеров крылья и лапы распластанной птицы. У одних образов крылья направлены вверх, у других – вниз. Далее, если у *варианта 1* мотивов этого типа основным изобразительным компонентом было дерево (рис. 101: *1*), то в *варианте 2*, напротив, главным элементом стала уже фасная двуглавая птица, которая сливается с древесным комлем (рис. 101: *2–4*). Остальные признаки растения у варианта 2 уже утрачены.

Данный тип древесных узоров, наделенный не только антропо-, но и орнитоморфными признаками, по трактовке близок к изображениям двуглавого геральдического орла. Вероятнее всего, эти орнаменты представляют собой своеобразную контаминацию эмблемы Русского государства с древним мотивом – антропоморфизированным деревом. Узоры геральдического двуглавого орла, слитого воедино с деревом или растением, отметила Г. С. Маслова (1978, рис. 27) в русских вышивках. Однако опубликованный исследовательницей образец мотива не содержит характерных для вепсских узоров древних черт, в частности, антропоморфных деталей дерева. В данном русском рисунке лишь крылья двуглавого орла вышиты в виде веток растений. Другим народам Северо-Запада (карелам, ижоре) подобные изображения неизвестны. Кроме того, мотивы типа IV, как и все следующие

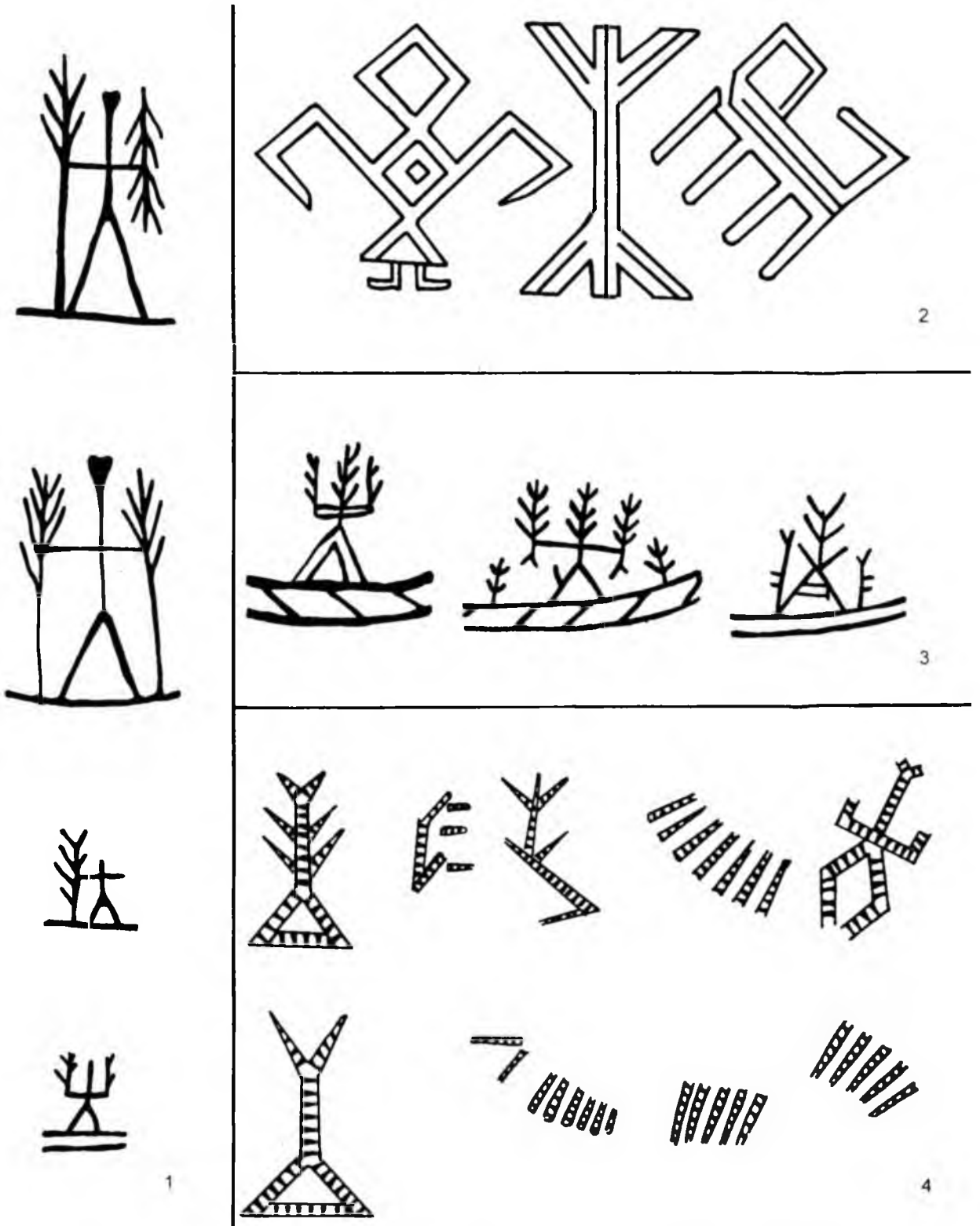


Рис. 99. Разновидности фитоантропоморфных мотивов, зафиксированные в средневековье (1–3) (по Manker, 1951; Богуславская, 1972) и энеолите (по А. П. Журавлеву) (4)

разновидности древесных узоров, не обнаруживают каких-либо аналогов в средневековых и более древних археологических материалах Северо-Запада.

Мотивы геометризованных деревьев типа V также синтетичны. Эти узоры обладают ярко выраженными чертами деревянного сооружения: церкви, намогильного столба, постройки (рис. 102). В вепсской вышивке их сохранилось немного. Интересен мотив *варианта 1* на северновепсском полотенце (рис. 102: *1*). На нем изображена крупная древовидная фигура, обрамленная двускатной крышей. По сторонам крыши вышиты большие крючковидные элементы, имеющие отдаленное сходство со стилизованными зооморфными фигурками.

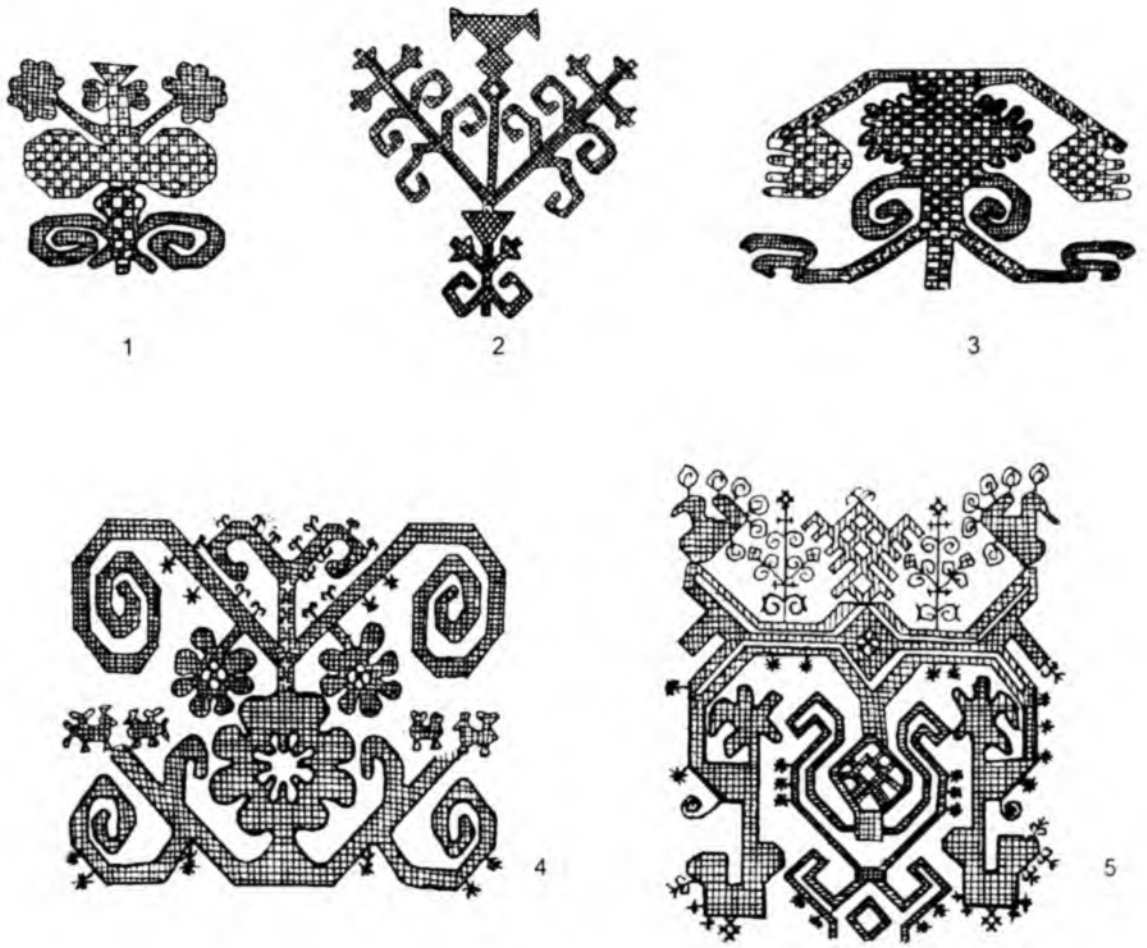


Рис. 100. Тип III. Иконографические разновидности фитоантропоморфных мотивов в вепсских (1–4) и ижорских (5) вышивках

Изображения деревьев, наделенные признаками сооружения, в южновепсской вышивке иные. *Вариант 2* имеет архаичную трактовку (синтетизм образа), но в него включены исторически поздние элементы – изображения церквей (рис. 102: *2*). Узор состоит из крупного ствола дерева, нижняя часть которого имеет очертания крайне стилизованной антропоморфной фигуры. От ствола отходят две пары перпендикулярных ветвей. Каждая ветвь верхней пары переходит в четкие изображения трехкупольных церквей с птицами на крестах. На боковых стенах церквей показаны окошки. Нижняя пара ветвей имеет иные очертания: они заканчивались большими фигурами, возможно, листьями. На них изображены рисунки, похожие на окна в рамках. Мотивы на концах южновепсских полотенец вышивались двумя рядом стоящими зеркальными фигурами, в отличие от упомянутого северновепсского узора, изображенного одним мотивом крупных очертаний.

Интересно, что подобные полиморфные узоры отсутствуют в вышивках большинства других финноязычных народов Северо-Запада. Но близкие им орнаменты есть в русском шитье, где аналогичные вепсским мотивы трехкупольных церквей с окошками на боковой стене изображены не слитыми с деревом, а рядом с ним. Они зафиксированы в Новгородской и Владимирской губерниях (Динцес, 1941, рис. 23, 24). По сравнению с южновепсскими полиморфными мотивами, последние орнаменты типологически более поздние: они содержат элементы реалистического, «бытового» искусства. Такие же узоры, состоящие из многокупольной церкви и растущего рядом крупного дерева, иногда встречались и на южнокарельских полотенцах.

Более архаичен южновепсский *вариант 3* древовидных фигур, наделенный также признаками сооружения. Эти узоры состоят из столба с двускатной крышей, проросшей ветками растений (рис. 102: *4*). В середине столба изображен сложный крест с перекрестьями на концах. Мотивы дерева этого варианта явно повторяют очертания намогильного столба с двускатной крышей (рис. 102: 5, *6*).

Среди узоров типа V особняком стоят мотивы растений с элементами модели дома (постройки). Заметим, что наиболее архаический вариант таких узоров отмечен в вышивках води. Так, Т. Вахтер (Vahter, 1938, fig. 21) опубликовала образец водского полотенца, на котором вышит узор, состоящий из трех воедино слитых компонентов: фасада дома, растений и антропоморфных элементов (рис. 102: *5*). Правда, Т. Вахтер (ibid., s. 254) подчеркнула, что этот мотив является изображением церкви, но он, скорее, передает модель любого строения, в том числе дома. В данном полиморфном узоре на первый план выступают не растительные

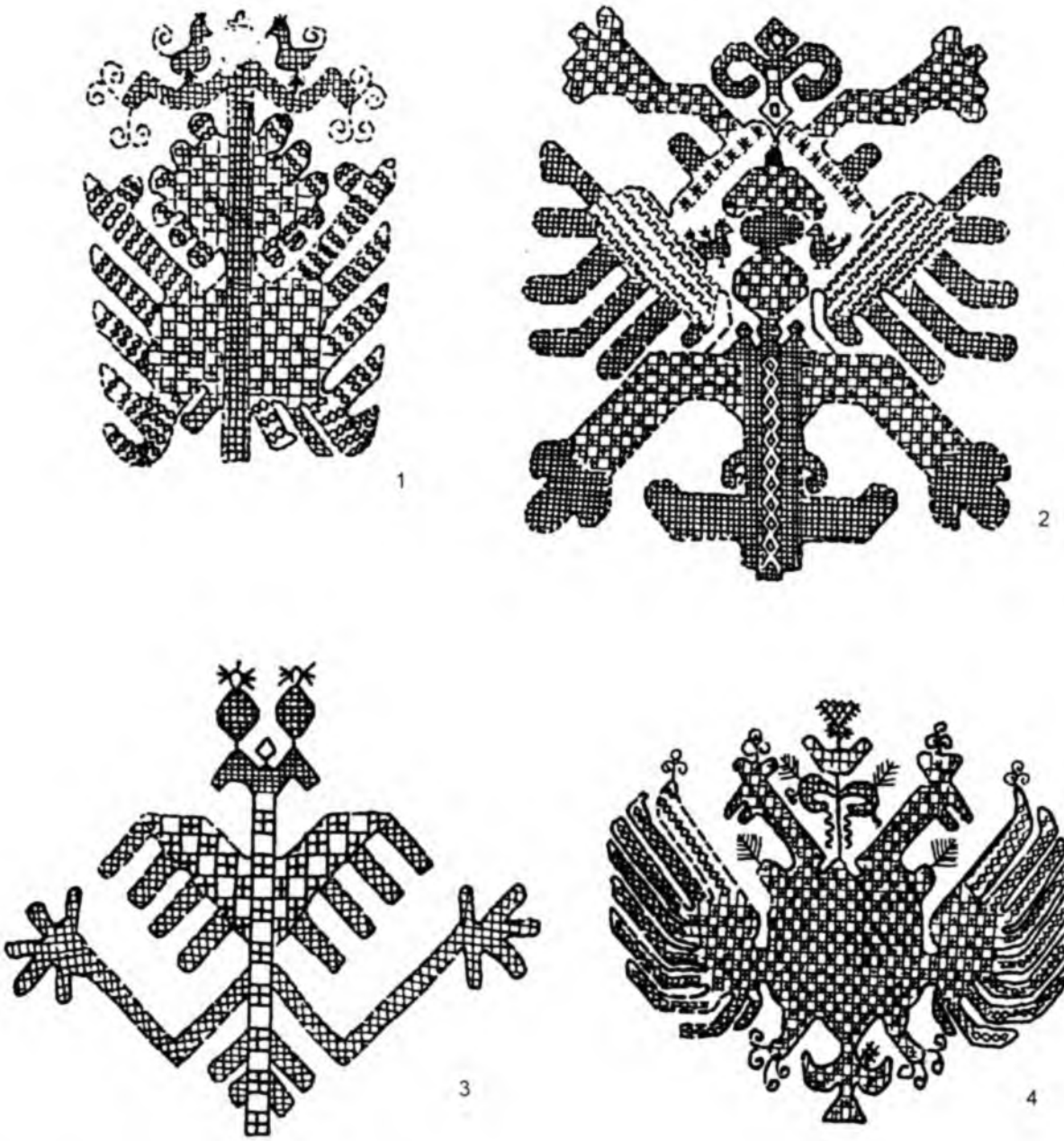


Рис. 101. IV иконографический тип мотивов дерева

элементы, а очертания фасада здания с двускатной крышей. Он маркирован растениями: на краях крыши вышиты небольшие деревца. Мотив наделен и антропоморфными чертами. Крест на стыке крыши обрамлен лучистым антропоморфным ликом, а нижняя половина постройки обрамлена большим равнобедренным треугольником, подобно тому, как в антропоморфных вышивках изображено одеяние многих женских фигур.

Среди вепсских вышивок полиморфные мотивы подобной иконографии не выявлены. Видимо, они просто не сохранились. Однако в них есть *два изобразительных варианта мотивов*, родственных охарактеризованному водскому узору. Мотивы *варианта 1* представлены уже антропоморфными фигурами с деревцами в поднятых руках (рис. 102: *6*). В очертаниях этих персонажей улавливается одновременно конфигурация постройки. Узоры *варианта 2* (рис. 102: *3*) включают изображения таких же построек, как на водских вышивках, однако растительные и антропоморфные элементы в них уже полностью утрачены.

Итак, в вепсской орнаментике эволюция сложных полиморфных образов, наиболее архаические образцы которых отмечены в водских материалах, шла в двух направлениях: по пути почти полной антропоморфизации некогда синтетических образов и по пути изображения построек в их «чистом» виде (ср. на рис. 102: *3, 4*). Растительные мотивы с элементами различных сооружений (церкви, намогильного столба, здания), хотя и архаичны в вепсских вышивках, но, несомненно, относятся к типологически более поздним мотивам, чем древовидные изображения предыдущих типов.

Наконец, отвлекаясь от темы, можно заметить, что узоры этой группы, видимо, имели в своей основе символическое содержание. Автором высказывалось предположение, что полиморфные растительные узоры с

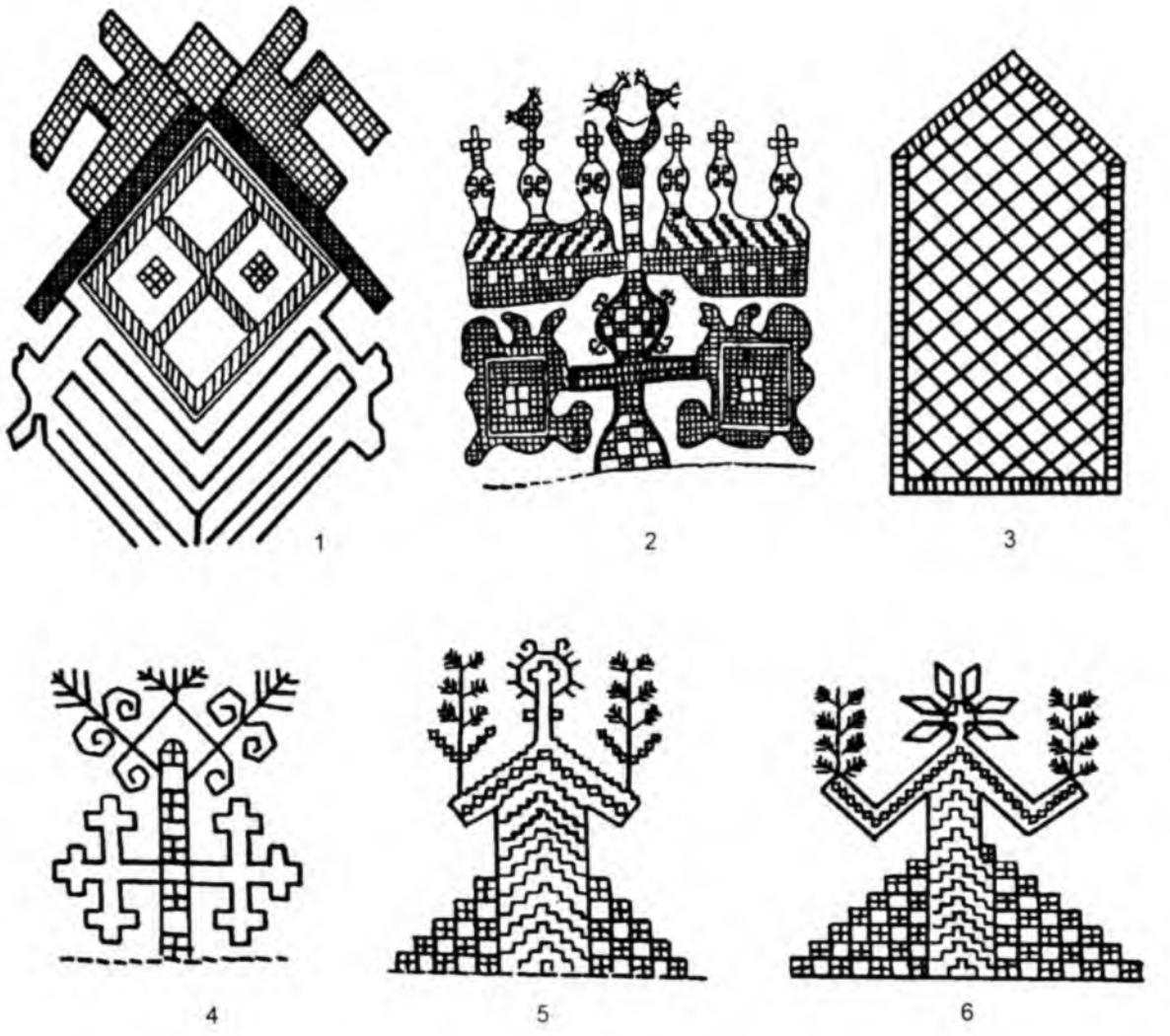


Рис. 102. Мотивы типа V гибридных деревьев

элементами сооружения и антропоморфной фигуры, возможно, отражали представления о духах-предках построек (Косменко, 1984, с. 95–96; 1986, с. 46–58). По мнению Н. А. Криничной (1992, с. 3–29), у разных народов дом (постройка), согласно анимистическим представлениям, считался живым организмом и имел свою душу (домового, духа-предка). В зависимости от конкретных условий она могла воплощаться в фито-, антропо-, зооморфном или в гибридном образе.

Тип VI мотивов геометризованных деревьев можно охарактеризовать, как деревья-кресты (рис. 103). Растения в них слиты воедино с крестами. На полотенцах они чаще изображены в виде крупного дерева, в основе которого был крест. Большинство таких вышивок зафиксировано у северных и средних вепсов. Сложные крестовидные деревья вышиты по следующей схеме. В середине крупного ствола изображена прямая перекладина с большими перекрестьями на концах. Ствол на месте крестовины обрамлен крупным ступенчатым ромбом. У основания и в верхней части ствола вышиты две пары ветвей с большими кругами на концах. Внутри кругов изображены кресты, сложные свастики или антропоморфные фигуры. Узоры представлены *четырьмя иконографическими вариантами*.

В основе мотивов иконографического *варианта 1* был прямой крест. Наиболее простая разновидность – крестовидный столб, маркированный стилизованными ветками (рис. 103: *1–2*). Крестовидные деревья порой усложнены за счет большого равнобедренного треугольника в нижней части ствола (рис. 104: *3*). Иногда дерево перекрещено большим косым крестом из стилизованных хвойных веток (рис. 104: *4*). Мотивы *варианта 2* состоят из стержневидного ствола, у которого по схеме креста вышиты две овальные фигуры в виде листьев или иных изобразительных элементов (рис. 103: *5*). Принадлежность этих мотивов к VI типу деревьев показывают и свисающие с больших листьев фигуры сложных крестиков с перекрестьями на концах. Аналогичные узоры есть у карел и води. Деревья *варианта 3* изображены по схеме сложного креста с перекрестьями на концах. Одна из простых разновидностей таких узоров представляет собой столб, маркированный внизу ветками растений. В середине он перекрещен крупным крестом с перекрестьями на концах и увенчан большим ромбом со спиралевидными и вильчатыми элементами на наружной стороне (рис. 103: *6*). Данный мотив имеет сходство с намогильным столбом. Крестовидные деревья *варианта 4* более сложны (рис. 103: *7, 8*). На полотенце

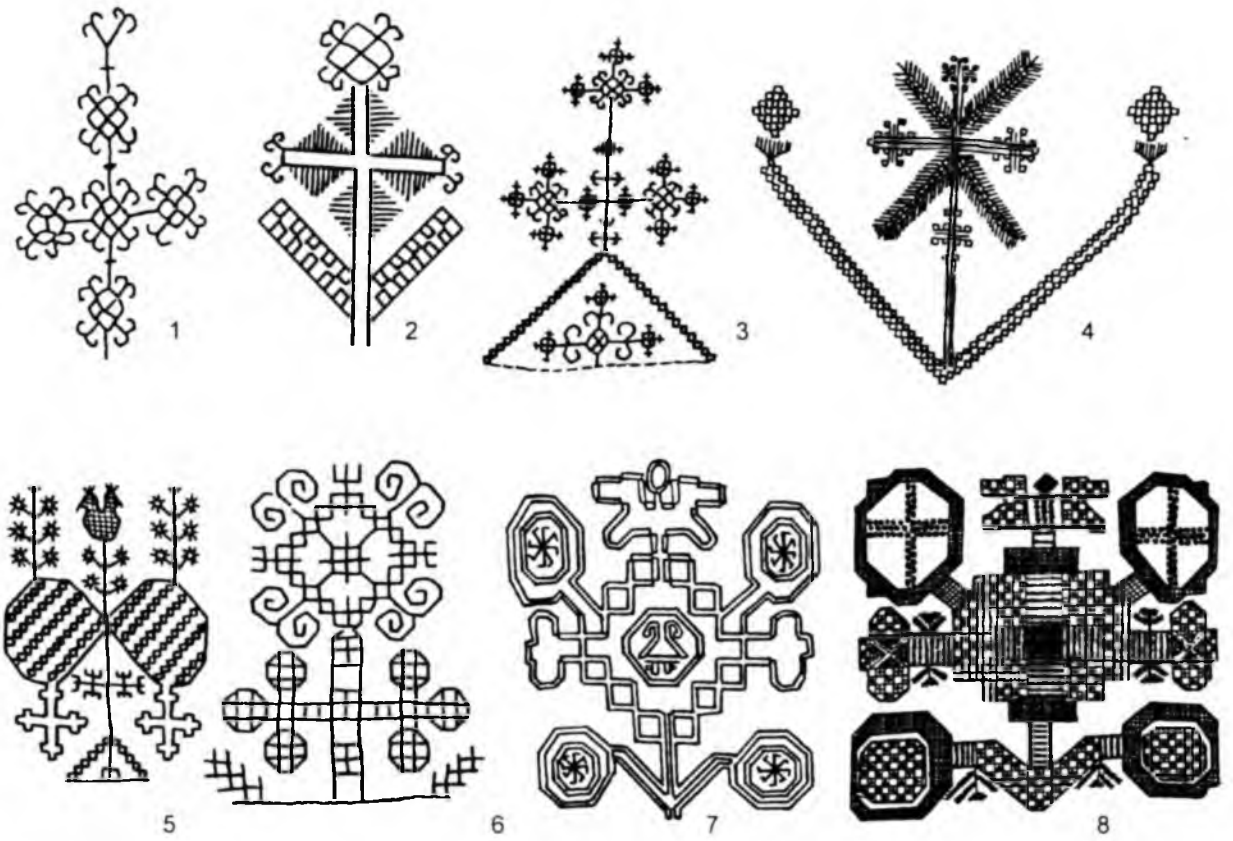


Рис. 103. VI иконографический тип древовидных мотивов (деревья-кресты) в вепсской вышивке

они вышивались только одной крупной фигурой. Интересно, что хотя полотенца с такими мотивами происходили из разных селений, но фигуры крестовидных деревьев полностью повторяют друг друга, различаясь лишь в мелких деталях.

Растительные мотивы рассмотренного типа, в основе которых были кресты, бытовали в вышивках других народов Северо-Запада. Однако их ареалы не совпадают. Если мотивы простого крестовидного дерева фиксируются в текстильном орнаменте всех народов Северо-Запада, то древовидные узоры, вышитые по схеме сложного креста и изображенные на полотенцах одной крупной фигурой, имеют ограниченное распространение. За пределами северно- и средневепсского ареалов они широко бытовали в шитье южных карел (см. главу IV). В русских вышивках аналогичные узоры встречены в Пудожье (Северные узоры.., 1989, рис. 103; колл. Пудожского районного музея). Опубликовано полотенце с узором сложного крестовидного дерева из Петербургской губернии без указания конкретной местности (Дурасов, 1990, с. 41). В целом древесные узоры данного типа хотя и относятся к архаическому пласту орнаментики, но являются уже результатом слияния древней языческой символики (культ деревьев) с христианской, т. е. с крестами.

Тип VII растительных узоров по формальным признакам близок к предыдущему. Их основу также составляет геометрическая фигура (рис. 104, 105). Но если предыдущие мотивы вышиты по схеме креста, то основными компонентами растительных узоров этого типа являются иные фигуры – прямоугольник крупных очертаний (рис. 105: *1, 2*), ромб с крупными крючками (рис. 104: *1*) или треугольниками на углах, квадрат сложного строения, звездчатая розетка (рис. 104: *4*; 105: *3–5*) и др. Другая особенность таких узоров в том, что геометрические фигуры обычно не слиты воедино с очертаниями дерева; они четко выступают на его фоне, располагаясь в центре дерева или растения. На полотенцах подобные мотивы, как и фитоморфные фигуры с очертаниями сложного креста, вышиты чаще не раппортами, а одной крупной фигурой. Эти узоры зафиксированы в небольшом количестве у всех групп вепсов.

Таким образом, выделены семь архаических типов деревьев. Они наиболее характерны для орнаментации обрядовых полотенец и других ритуальных вещей. Общей отличительной особенностью, выделяющей их среди других фитоморфных узоров, являются *ирреальные*, *фантастические* очертания. Более того, они вышиты в подчеркнуто *геометризованных* контурах и наделены *полиморфными* чертами. Фигуры деревьев-схем маркированы различными элементами: геометрическими (ромбами, крестиками, крючками, спиралями и т. д.), растительными (гипертрофированными хвойными лапками), а также антропоморфными символическими фигурами. Растительные мотивы этих типов лишены характерных для позднего искусства реалистических черт и, следовательно, относятся к архаическому слою вышивок. Хотя гибридные мотивы – это черта архаического искусства, тем не менее, в вепсских узорах деревьев сочетаются элементы разного «возраста». В настоящее время сохранилось мало древних прототипов для

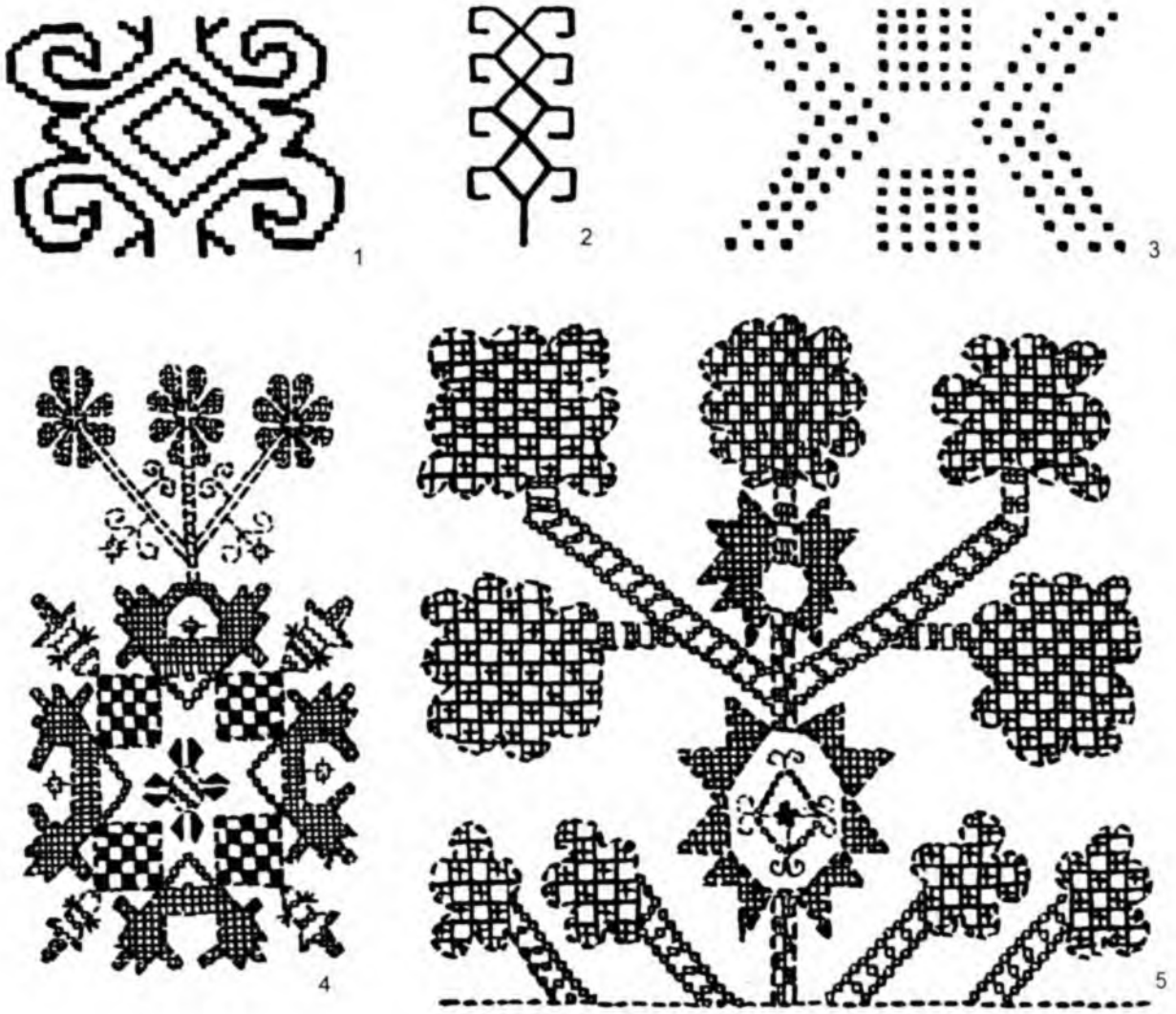


Рис. 104. Разновидности типа VII фитоморфных мотивов, наделенные геометрическими фигурами (средние и южные вепсы)

выявления относительной хронологии всех полиморфных мотивов. Однако можно с уверенностью сказать, что фигуры крестовидных деревьев, а также деревьев, наделенных признаками сооружения (намогильного столба, дома, церкви), в вышивках значительно более поздние, чем, например, фитоантропоморфные мотивы, традиция изображения которых на некоторых изделиях, в частности, керамике, существовала уже в отдаленные периоды древней истории. С распространением в средневековье техники вышивания растительным волокном эта древняя традиция проявилась в орнаменте текстильных изделий.

Эти типы имеют неодинаковое распространение в вышивках вепсов. Многочисленны древовидные мотивы типов I и II, остальные сравнительно редки. Большинство типов древесных фигур, известных в вепсской вышивке, присущи и узорному шитью карел южной и средней Карелии. Многие из них свойственны русской вышивке северо-западной России. Впрочем, согласно И. Я. Богуславской (1972, с. 22), композиции из мотивов деревьев не получили у русских широкого распространения. Судя по имеющимся публикациям, в русском и карельском шитье среди геометризованных деревьев архаического пласта нет такого разнообразия гибридных мотивов, как в вепсских вышивках.

Ареалы охарактеризованной группы ограничиваются только вышивками народов северо-западного региона. Лишь узоры типов I и II известны в вышивках многих народов, включая поволжские и угорские. Однако они выполнены другими техническими средствами (гладью, косым стежком) и иными декоративными материалами (шелковыми нитями), а мотивы значительно проще, чем в северо-западном регионе. Для вышивок этих народов не характерна маркировка древовидных фигур многочисленными геометрическими и другими знаками, которые придают специфический облик аналогичным мотивам северо-западного узорного шитья. Исключение представляют ромбы на вершинах деревьев. Есть и различия стилистического порядка. Так, в вышивках угорских и поволжских народов мотивы сильно геометризованных деревьев обычно мелкоузорны, в отличие от северо-западных, в том числе и вепсских вышивок, где эти же узоры имеют укрупненные размеры и часто изображены на полотенцах одной крупной фигурой (Tikkanen, 1901, fig. 9, 10; Иванов, 1963, рис. 45, 46).

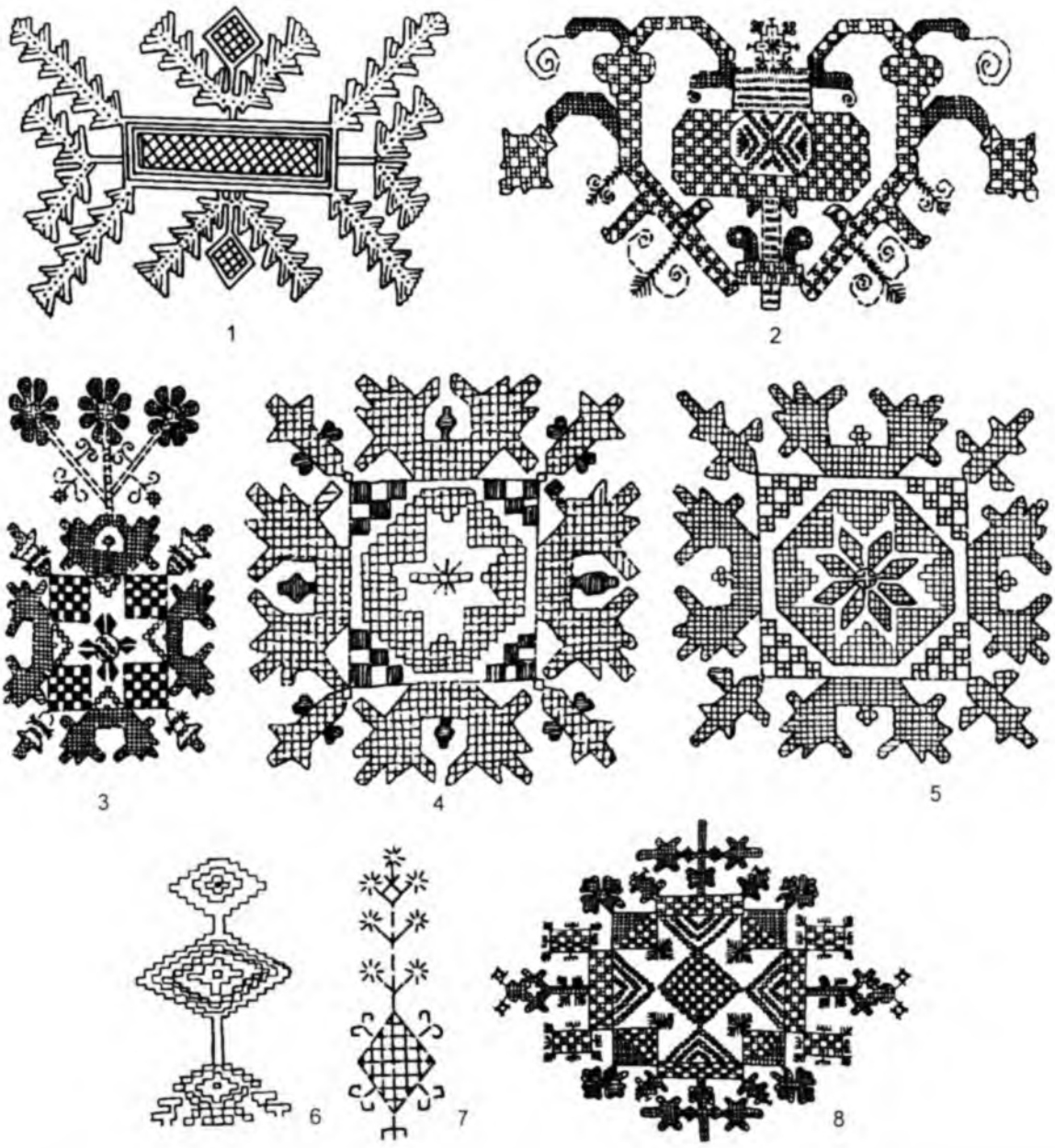


Рис. 105. VII тип мотивов деревьев в вепсских вышивках, контаминированных с геометрической фигурой: прямоугольником, квадратом, ромбом

Эти сравнительные данные убеждают в том, что в вышивках вепсов и других народов Северо-Запада в архаической типовой группе древовидных мотивов узоры типов I и II являются наиболее древними. Не случайно в этом регионе они присутствуют и в археологических материалах. Древовидные узоры остальных пяти типов, по всей видимости, более поздние. Эти мотивы ограничены вышивками северо-западного региона и не имеют параллелей в археологических материалах.

В вепсской вышивке встречаются растительные мотивы иной иконографии и даже стиля. Они выделены в типовые *группы 2 и 3* растительных узоров.

Типовая группа 2

Фитоморфные мотивы 2 типовой группы объединяет с предыдущей единство геометризованного стиля. Однако эти узоры обычно включают лишь элементы растений, которые не выделены в устойчивые типы. Среди этих орнаментов отмечены волнистые или прямые побеги растений, расположенные горизонтально и наделенные листьями или цветами; различного вида ветки, вышитые по двуосевой симметрии и образующие розетки. В данную группу входят и узоры небольших деревцев с цветком на вершине, вазоны и некоторые другие. Подобные растительные мотивы в вышивках, как видно, совершенно иные, чем предыдущие, включающие гибридные деревья-схемы. В этих узорах хотя и сохраняется традиция вышивания растений в геометризованном стиле, однако они уже имеют черты чисто «бытового» орнамента и, следовательно, относятся к более поздним узорам, по сравнению с мотивами типов группы 1 (Косменко, 1984, рис. 40: *1–10*).

Можно указать и на другие особенности орнаментов группы 2, свидетельствующие об их довольно позднем появлении в вышивках. Они касаются

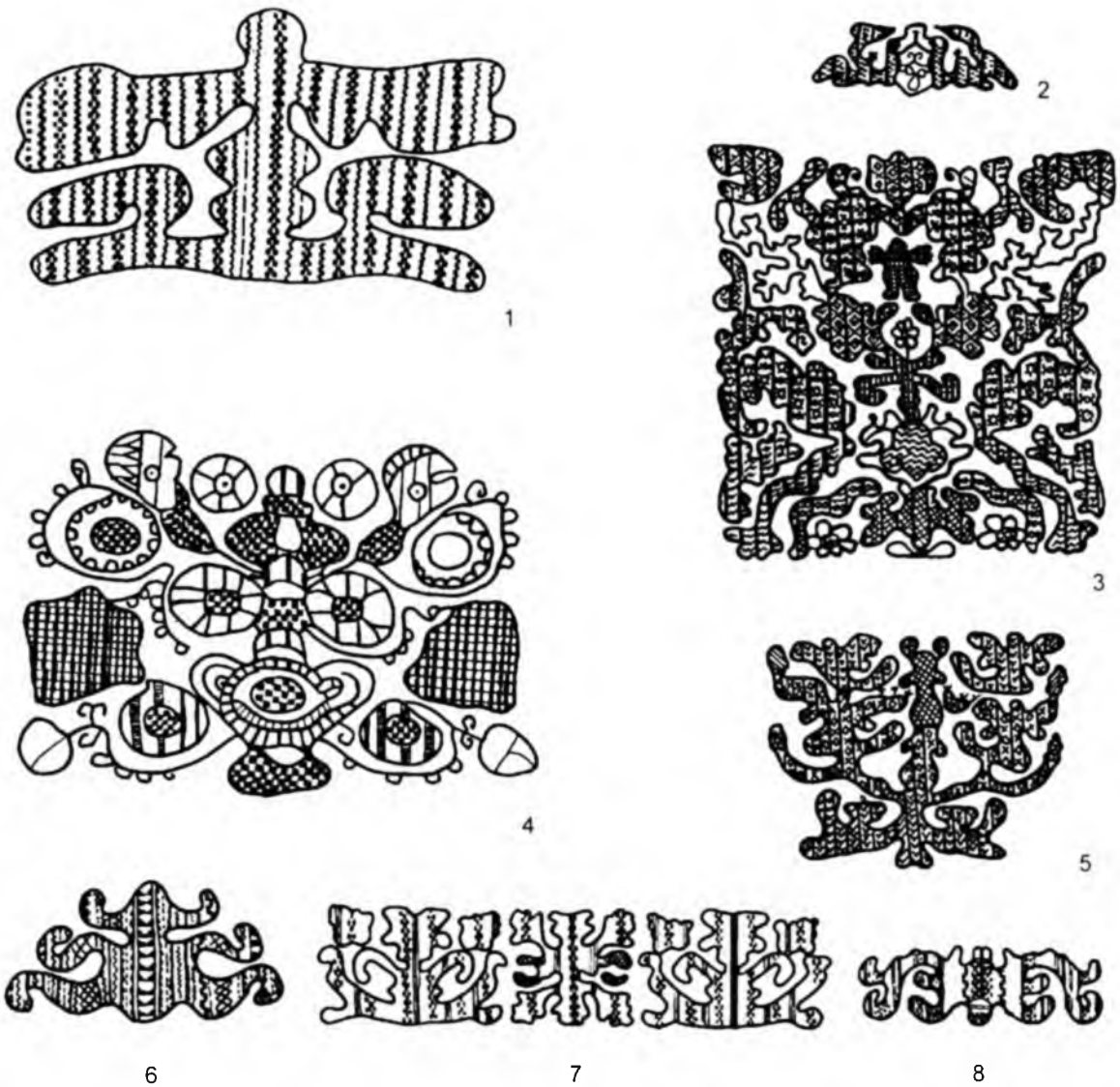


Рис. 106. Орнаменты «амебного» стиля в вышивке северо-западной России:

1, 2, 4 – вепсы; 3, 5 – карелы; 6–8 – русские

техники исполнения, а также разного назначения изделий (полотенец, женских рубах, подзоров к кроватям). Если мотивы типов группы 1 вышиты обычно двумя видами техники – двусторонним швом, реже строчкой по сетке, то последние – разнообразными приемами шитья. Мотивы группы 2, как видно, четко не соотносятся с видами изделий или способами вышивания и, видимо, имели чисто эстетическое значение, что тоже указывает на их позднее происхождение. Узоров, состоящих из элементов геометризованных растений, в вепсских вышивках в целом немного. Эти орнаменты наблюдаются в основном на изделиях северно- и средневепсской групп наряду с вышивками, состоящими из типологически древних мотивов. У южных вепсов они единичны.

Типовая группа 3

Эта группа фитоморфных мотивов в вышивках вепсов тоже довольно многочисленна. Если узоры групп 1 и 2 различаются преимущественно иконографией (деревья-схемы; элементы геометризованных растений), то фитоморфные мотивы группы 3 выделены по особенностям стиля и техники исполнения. В этой группе нет устойчивых орнаментальных типов. Узоры вышиты техникой набора и тамбура, а их контуры, в отличие от предыдущих геометризованных мотивов, плавных, часто витиеватых очертаний, где деревья-прототипы угадываются с трудом (рис. 106, 107). У мотивов данной группы обычно изображен ствол (куст) сложной конфигурации, от которого в разных направлениях идут криволинейные ветви. Последние иногда наделены цветами, плодами, абстрактными завитками и иными фигурами. Эти узоры, подобно амебным фигурам, как бы «растекаются» на фоне полотна. Поэтому и художественный прием, характерный для данных узоров, мы назвали криволинейным или, метафорически, «амебным» стилем.

Среди фитоморфных мотивов этой группы выявлены *два варианта* орнаментов. *Вариант 1* исполнялся техникой набора (рис. 106), *вариант 2* – тамбурным шитьем (рис. 107). Деревья *варианта 1*, вышитые набором, имеют плотную декоративную разделку внутри фигур, что отличает их от аналогичных



Рис. 107. Тамбурная вышивка. Типовая группа 3

мотивов, вышитых тамбуром. Наиболее четко признаки «амебного» стиля прослеживаются в растительных мотивах, выполненных техникой набора. Одни узоры представляют собой одиночное дерево плавных, волнообразных контуров (рис. 106: *1*). В других орнаментах ветви растения «перерастают» в изображения голов стилизованных птиц (рис. 106: *4*). Древовидные мотивы «амебного» стиля, выполненные в технике коврового набора, изредка отмечены только на полотенцах средних вепсов. Узоры такой трактовки не характерны для вышивок других финноязычных народов Северо-Запада, кроме южных и средних карел, где их зафиксировано несколько больше, чем у вепсов. В основном они встречены на полотенцах, подзорах, предметах одежды Каргополья и Пудожья, где соседствуют с общераспространенными растительными узорами прямолинейно-геометрического стиля (Маслова, 1978, рис. 12, 61; Северные узоры.., 1989, с. 140–171; Дурасов, 1990, с. 120–123, 245, 246). Известны такие орнаменты и в других севернорусских областях, в частности, в Заонежье, Петербургской и Новгородской губерниях (Динцес, 1946, рис. 18, 19; Маслова, 1978, с. 88). Интересно, что Г. С. Маслова (1978, с. 88), обратив внимание на мотивы «амебного» стиля в вышивках Петербургской губернии, выделила их в лягушкообразные изображения, что говорит о затруднительности классификации их даже по тематическим группам. Древесные орнаменты такой трактовки в вышивках средних вепсов были заимствованы, видимо, из сопредельных районов – у русских Каргополья и Пудожья, где был основной ареал этих вышивок.

Среди фитоморфных мотивов «амебного» стиля выделяется *вариант 2* (рис. 107) рисунков деревьев. В отличие от предыдущих мотивов, они выполнены тамбурной техникой, где внутренняя поверхность орнаментальных фигур почти не заполнена декоративной разделкой. На каждом изделии их внешний вид индивидуален. Одни мотивы вышиты в подражание архаическим узорам – стержневидным деревьям с диагональными ветвями, другие представляют собой пышные растения с волнообразными и петлевидными ветвями, идущими в разных направлениях от ствола сложной конфигурации. Отдельные узоры тамбурного шитья состоят из так называемых «персидских огурцов» или же крупной восьмилепестковой розетки, от которой «лучами» в разных направлениях идут ветки, и т. д. В данном варианте растительных узоров интересны особенности композиционных решений. Мотивы уже редко вышиты по традиционным орнаментальным схемам, состоящим из основного узора и четких фризов. На этих изделиях фризы либо отсутствуют, либо имеют вид абстрактных мелких элементов на внешних сторонах рамки основного орнамента. Подобная черта, т. е. разрушение традиционных композиционных схем, наблюдается и в предыдущих растительных узорах, исполненных техникой набора.

Интересна у вепсов и география распространения тамбурных растительных орнаментов криволинейного стиля. Эти вышивки сосредоточены в ареалах северной и средневепсской групп. У северных вепсов они существенно преобладают над старинными узорами прямолинейно-геометрического стиля, которые сохранились здесь в виде реликта. У средних вепсов численность рассматриваемых орнаментов также высока, но они не вытеснили распространенные здесь растительные узоры архаичного геометризованного стиля. У южных вепсов не встречены мотивы криволинейных очертаний, выполненные тамбуром.

Таким образом, можно утверждать, что в вепсском узорном шитье растительные орнаменты являются наиболее поздним историческим пластом *варианта 2*. На это косвенно указывают формальные признаки мотивов: стилистические (криволинейные очертания, резко отличающиеся от общего массива фитоморфных мотивов геометризованного стиля), композиции (разрушение канонических схем орнаментов), наконец, техника, которая не относится к числу старинных «счетных» приемов шитья. Данный вывод согласуется с мнением Г. С. Масловой (1978, с. 53–54), которая считала, что распространение растительных орнаментов тамбурной техники в сельской среде Севера датируется не ранее второй половины – конца XIX в. Видимо, к этому времени относится их появление и в вепсских вышивках. Новая мода в орнаментации текстиля была настолько сильной, что в ареале северных вепсов она почти вытеснила фитоморфные мотивы геометризованного стиля, превратив их в реликтовые. Что касается узоров, выполненных ковровой наборной техникой, то время их появления в средневепсской вышивке неизвестно.

Видовая группа 2
Орнитоморфные мотивы

Орнитоморфными узорами обычно декорировались полотенца, реже – рубахи. Их вышивали двумя основными видами техники – двусторонним швом и строчкой по сетке. Наибольшее количество этих мотивов зафиксировано в шитье южных вепсов, наименьшее – среди северновепсской группы.

Орнитоморфные фигуры в композициях расположены по-разному. Они являлись то основными, сюжетообразующими мотивами, то второстепенными элементами орнамента. В качестве главных мотивов в композициях птицы изображены одной фигурой на всю ширину изделия (полотенца), повернутыми друг к другу, а также в сочетании с мотивом дерева, антропоморфным изображением, постройкой (алтарем), геометрической фигурой. Наиболее многочисленны двухчастные композиции (птица и дерево; птица и антропоморфная фигура). Трехчастные или геральдические композиции с птицами редки. Во всех вышивках птицы повернуты головами к дереву, антропоморфной фигуре и другим мотивам.

Фигурки птиц служили и дополнительными элементами орнаментов. На полотенцах они относятся к числу наиболее распространенных узоров в узких фризах, окаймляющих бордюрные композиции. В них небольшие птицы следуют друг за другом, повернуты друг к другу, расположены по бокам геометризованных деревьев, изображены в поднятых руках антропоморфных фигур и т. д. Кроме того, в центральной части композиций небольшие птицы изображены то на фоновом «поле» между основными мотивами, то на одеянии антропоморфных фигур, то на туловище или между конечностями животных. Они часто являлись элементами древесных мотивов: вышивались небольшими фигурками на вершине, ветвях, между ветвями дерева.

Перечисленные виды орнаментов с птицами, которые служат основными или дополнительными элементами композиций, известны в вышивке всех других народов Северо-Запада: русских, карел, ижоры (Маслова, 1978, с. 57, 58 и след.). Геральдические композиции из двух геометризованных птиц на ветвях или по бокам дерева имели широкое международное распространение в вышивках разных народов России. Кроме Европейского Северо-Запада, они известны художественному шитью украинцев, поволжских народов (марийцев, мордвы, чувашей, башкир), а также южных хантов и манси (Динцес, 1941, с. 28–30; рис. 5; Иванов, 1963, с. 88–97).

По мнению большинства исследователей, композиции из двух птиц по бокам дерева являются прямым заимствованием восточноевропейскими и западносибирскими народами геральдических орнаментов, известных на древних тканых изделиях Ближнего Востока и Западной Европы. Такие вещи попадали к ним в раннем средневековье через волжский и другие торговые пути (Tikkanen, 1901, s. 11; Heikel, 1910–1915, s. 51; Иванов, 1963, с. 97). Впоследствии, как писал С. В. Иванов (1963, с. 97), трехчастным (геральдическими) композициям с птицами местные народы придали свою трактовку и значительно их упростили. Действительно, на опубликованных У. Т. Сирелиусом (Sirelius, 1925, s. 372–388), образцах раннесредневековых тканей из Ближнего Востока и Западной Европы есть очень близкие поздним вышивкам образцы композиций, причем не только трехчастных (птиц, противостоящих дереву), но и иных – групповых орнитоморфных фигурок на ветвях, а также бордюров, состоящих из ритмического повторения стилизованных птиц. Однако видеть в раннесредневековых, в частности, ближневосточных тканях единственный источник распространения в поздние вышивки геральдических композиций с птицами было бы явным упрощением, на что указала и Г. С. Маслова (1978). Орнаменты на этих тканях, на наш взгляд, фиксируют лишь определенные исторические рамки международной художественной традиции, но не ее нижнюю хронологическую границу. Геральдические композиции с птицами не были в современных вепсских вышивках распространенными сюжетами, а лишь малочисленной разновидностью многих других орнаментальных построений.

Перейдем к рассмотрению орнитоморфных узоров. Они разделяются на *два вида – одноглавые и двуглавые птицы* с разными изобразительными типами и вариантами внутри каждого вида. Независимо от видовой принадлежности и техники исполнения, птицы, как и деревья, трактованы в геометризованном стиле. Они имеют схематичные, угловатые контуры, поэтому выделить среди них какие-то конкретные типы можно лишь с различной долей вероятности. Например, у северных вепсов эти мотивы нередко настолько геометризованы, что выглядят как геометрические орнаменты. Однако в большинстве вышивок других вепсских групп данные узоры изображены преимущественно в условно-реалистическом стиле, хотя они и не относились к «бытовым» изображениям.

Туловища орнитоморфных фигур декорированы различным образом: решетками мелких или крупных квадратов с прямыми перекрестьями внутри них; диагональными линиями из мелких ромбиков или ступенчатых элементов; мелкоромбическими решетками и некоторыми другими элементами. Кроме того, птицы, как и мотивы деревьев, часто обрамлены различными атрибутивными знаками: веткообразными, звездчатыми (крупными и мелкими), крючковидными элементами. Во всех этих мотивах изображены не реальные, а символические птицы. Лишь на одном средневепсском полотенце из д. Шондовичи встречены фигуры реалистически трактованных болотных птиц с длинными клювами, которые вышиты, впрочем, по схеме геральдической композиции – по бокам геометрической фигуры, похожей на алтарь. В группах одноглавых и двуглавых птиц имеются устойчивые иконографические типы мотивов с устойчивыми вариантами. Большинство выявленных типов орнитоморфных мотивов находят параллели в шитье сопредельных с вепсами народов.

Вид 1. Мотивы одноглавых птиц. Их классификацию на материалах вышивок финноязычных народов (карел, ижоры), а также частично русского населения Северо-Запада предпринял еще У. Т. Сирелиус (Sirelius, 1925, s. 372–382). Он выделил *две иконографические группы (типа) узоров*: птицы с поднятым вверх крылом и хвостом, в виде гипертрофированного

прямого пера или веток растений; птицы, изображавшиеся без крыла (или имевшие только его рудимент) с хвостом в виде большого круга или геометризованного полукруга над спиной. Эта классификация в полной мере приложима и к вепсским орнитоморфным мотивам. Более того, на современном этапе изученности можно выделить внутри данных типов иконографические варианты, которые имели разное распространение в вышивках вепсов и за их пределами.

Одноглавые птицы I типа. Они наиболее распространены среди одноглавых орнитоморфных мотивов в вепсских вышивках (рис. 108–110). Для абсолютного большинства подобных узоров характерны следующие отличительные черты. Это прежде всего приподнятое крыло (или его рудимент) и веерообразный горизонтальный хвост, развернутый в фас. Крыло и хвост птицы вышиты с подчеркнуто преувеличенными перьями либо в виде веток растений. Длинные или короткие конечности птиц данного типа заканчиваются стилизованными лапками, а грудь подчеркнуто выпячена.

В вепсских вышивках выделяются шесть иконографических вариантов фигур I типа. *Вариант 1* включает профильных птиц с маленькой головкой и остроконечным клювом (рис. 108: *1–3*, 109: *1–5*). В клювах птиц иногда изображены два загнутых в противоположные стороны крючка (рис. 108: *2*). Шея птиц вышивалась или под косым, или под прямым углом к туловищу. Изображенная у птицы под косым углом шея – длинная, под прямым – короткая. Орнитоморфные мотивы этого варианта находятся в окружении маленьких птичек, которые вышиты между лапами или на туловище (рис. 108: *2*, 109: *3*). В композициях птицы повернуты головами друг к другу либо сочетаются с антропоморфной фигурой с воздетыми вверх руками. Несмотря на крайнюю схематичность, некоторые птицы этого варианта, в частности, с изогнутой под косым углом длинной шеей относились, видимо, к символическим водоплавающим, другие – с короткой прямой шеей – к куриным. Данная разновидность орнитоморфных мотивов известна в вышивке сопредельных с вепсами народов: карел, ижоры, русских (Sirelius, 1925, fig. 15–21; Маслова, 1978, с. 45, рис. 10: *А*, с. 58, рис. 15: *А, 3*).

Мотивы *варианта 2* единичны (у южных вепсов). Их особенность заключается в том, что они имеют небольшой, сильно загнутый внутрь острый клюв (рис. 108: *4*) и прямую короткую шею. В композициях такие птицы изображены повернутыми друг к другу; сзади одной из птиц вышито высокое стержневидное дерево. Совершенно аналогичной трактовки орнитоморфные мотивы, у которых с вепсскими изображениями совпадают даже композиционные детали, встречены в вышивках южных карел и ижоры.

Вариант 3 мотивов птиц с поднятым крылом и веерообразным хвостом близок к предыдущему. Однако его отличает преувеличенных размеров загнутый внутрь клюв, напоминающий хобот (рис. 109: *6*). Орнитоморфные фигуры этого варианта, как и предыдущего, редко присутствуют в южно- и средневепсских вышивках. В композициях они изображены повернутыми к «антропоморфизированному» или ромбовидному дереву. Мотивы птиц с крупным «хоботовидным» клювом, кроме вепсов, выявлены только у приладожских карел и ижоры.

Орнитоморфные мотивы *варианта 4* известны только в южновепсских вышивках (рис. 108: *6, 7*). Эти фигуры имеют гибридные черты – птичьи контуры туловища, однако голова птицы изображена в виде морды животного, видимо, лося, что подчеркнуто тремя преувеличенными роговидными отростками. Центральный рог на голове птице-лося завершается геометризованным кругом; два других по бокам имеют крестовидные концы. Орнитоморфные фигуры этой иконографии почти сплошь обрамлены ветками растений, которые как бы «вырастают» из их туловищ. В композициях такие птицы вышиты либо одним крупным мотивом, либо повернуты к столбовидному дереву с крупным лучистым ромбом на вершине. За пределами вепсского ареала птице-лоси зафиксированы у олонецких карел (Sirelius, 1925, fig. 18).

Вариант 5 отмечен в вышивках куйско-пондальского куста деревень средневепсской группы. Мотивы, изображавшиеся на концах полотенец одной фигурой, представляют крупных птиц с коротким и загнутым внутрь крупным клювом. Отличают их своеобразные очертания хвоста. Он вышит не в фас, а в профиль, по диагонали вверх от туловища и наделен подчеркнуто преувеличенными перьями (рис. 109: *7*). Подобные мотивы отдаленно напоминают петуха. Такой иконографии крупные птицы, изображенные на изделии одной фигурой, есть в вышивке южной и средней Карелии (Материальная культура.., 1981, с. 211, рис. 64).

Вариант 6 птиц с поднятым крылом, зафиксированный в вышивках средних и северных вепсов, характеризуется следующими чертами. Их туловище вышито в виде равнобедренного треугольника, поставленного на боковую сторону (рис. 109: *8, 9*, 110: *1–9*). Диагональных очертаний спина птицы (основание треугольника) переходит в прямую линию хвоста, спускающуюся от тулова вниз. В вепсских вышивках птицы подобных очертаний изображены по бокам или на ветвях дерева. Мотивы аналогичной иконографии исключительно широко распространены в вышивках разных народов не только Северо-Запада, но и далеко за его пределами (рис. 109). У различных народов они изображались одинаково и в композиционном отношении – по бокам или на ветвях дерева. Можно отметить, что именно этот изобразительный вариант орнитоморфных мотивов встречался на раннесредневековых тканях Востока и Западной Европы (Sirelius, 1925, fig. 22, 23, 44, 45).

Одноглавые птицы II типа (рис. 111: *1–6*). От предыдущих узоров птицы данного типа отличаются тем, что они не имеют крыла, а хвост, расположенный над спиной, вышит в виде большого круга, спирали или геометрического элемента, загнутого под косым углом в сторону головы. Среди них выделены три иконографических варианта.

Единичные мотивы птиц *варианта 1* зафиксированы у южных вепсов. Их трактовка архаична. Основная изобразительная особенность подобных птиц в том, что хвост, показанный над спиной, вышит в виде большого геометризованного круга, в который помещена крупная восьмилепестковая розетка (рис. 111: *1, 2*). Туловище птиц обрамлено мелкими звездочками, крючками или спиралями, лапы слиты воедино. В композициях они повернуты к фасной женской фигуре, имеющей на одеянии аналогичную

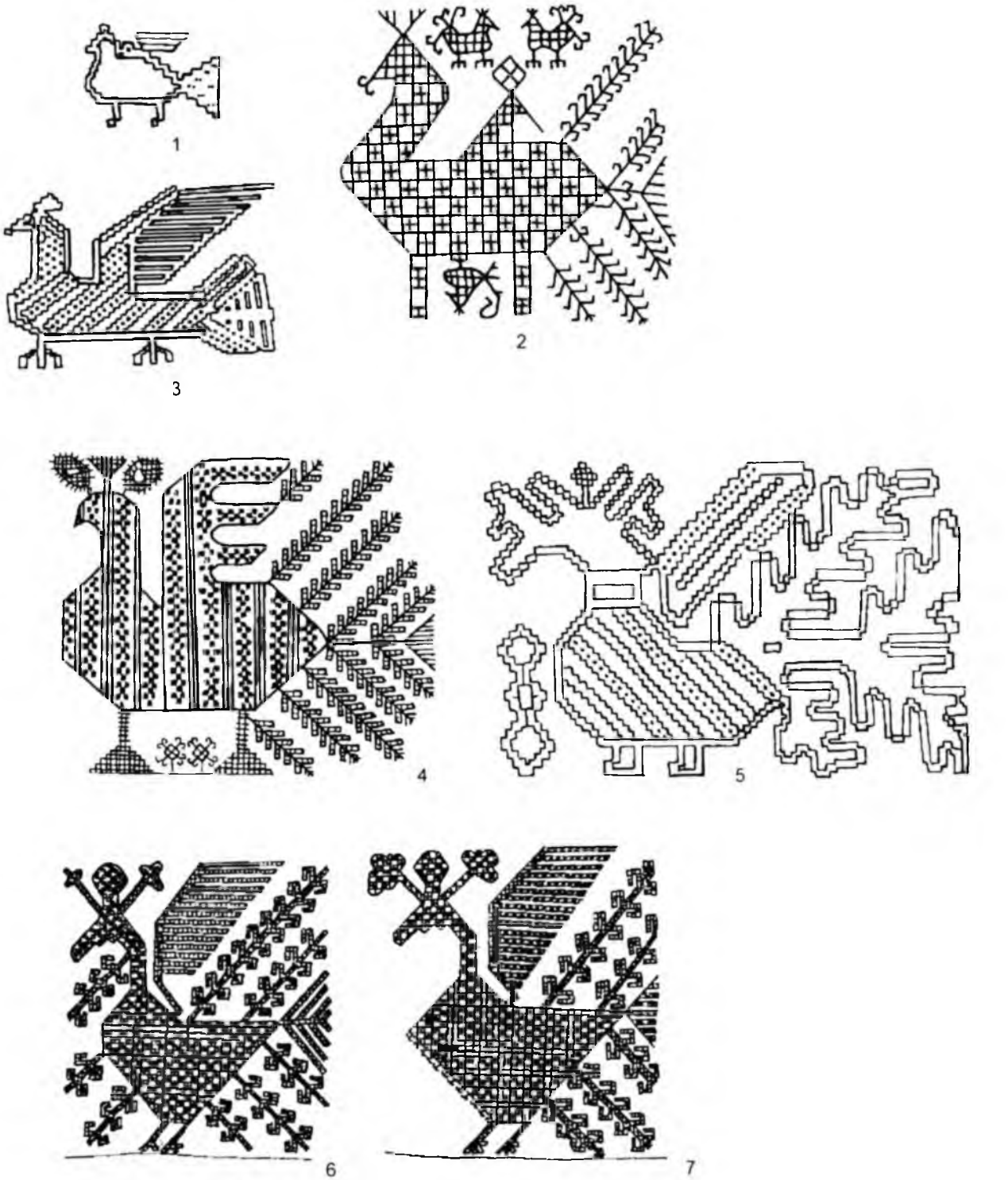


Рис. 108. Орнитоморфные мотивы вепсской вышивки. Тип I

птицам крупную восьмилепестковую розетку. Мотивы птиц с кругом над спиной изредка встречались в вышивках карел Карелии и Тверской губернии и ижоры. Они известны также в шитье русских северо-западных областей (Маслова, 1978, рис. 24: *А, Ж*; Фалеева, 1973, рис. 2: *В*). Традиция изображения на тканях аналогичных профильных подобных птиц существовала, судя по материалам У. Т. Сирелиуса (Sirelius, 1925, fig. 5), еще в средневековой Европе, что является показателем архаичности мотивов этой иконографии в современных вышивках. В аналогичных вариантах изображались птицы и на раннесредневековых металлических подвесках Европейского Севера (Голубева, 1979, рис. 5: *15*).

Мотивы *варианта 2* представлены птицами, у которых хвост показан в виде спирали (рис. 111: *3–6*). Они встречались на вышитых полотенцах южных и средних вепсов и изредка у северной группы. Профильные

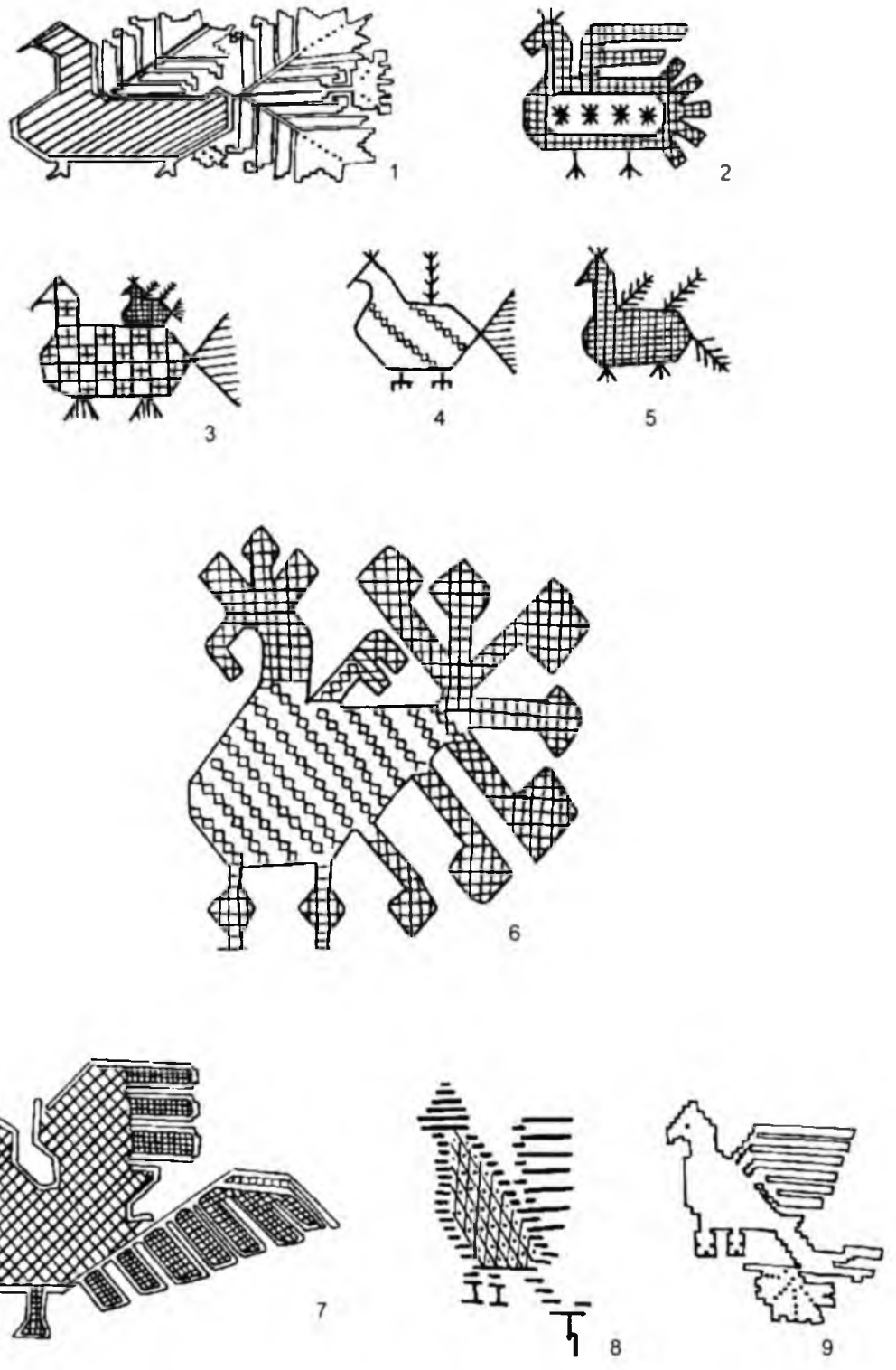


Рис. 109. Орнитоморфные мотивы типа I

птицы со спиралевидными хвостами имели специфическое расположение и в композициях: ими маркировали деревья архаического извода, а также вышивали между конечностями крупных птиц (рис. 108: *2*).

Иконографический *вариант 3*, в отличие от предыдущих, широко распространен в вышивках различных групп вепсов и других народов Северо-Запада – ижоры, карел и русских. Основная изобразительная особенность птиц этой группы – хвост в виде геометрического элемента, приподнятого вверх и загнутого в сторону головы под косым углом (рис. 111: *7–14*). Лапки птиц короткие, с трехпалыми развилками. Мотивы сочетаются со «звездчатыми» деревцами, а также мелкими звездочками. Часто деревца со звездочками заменены хвойными ветками. Птицы обрамлены и другими элементами – рядами игольчатых фигур и крючками, загнутыми в противоположные стороны. Как сюжетообразующие мотивы, они изображены

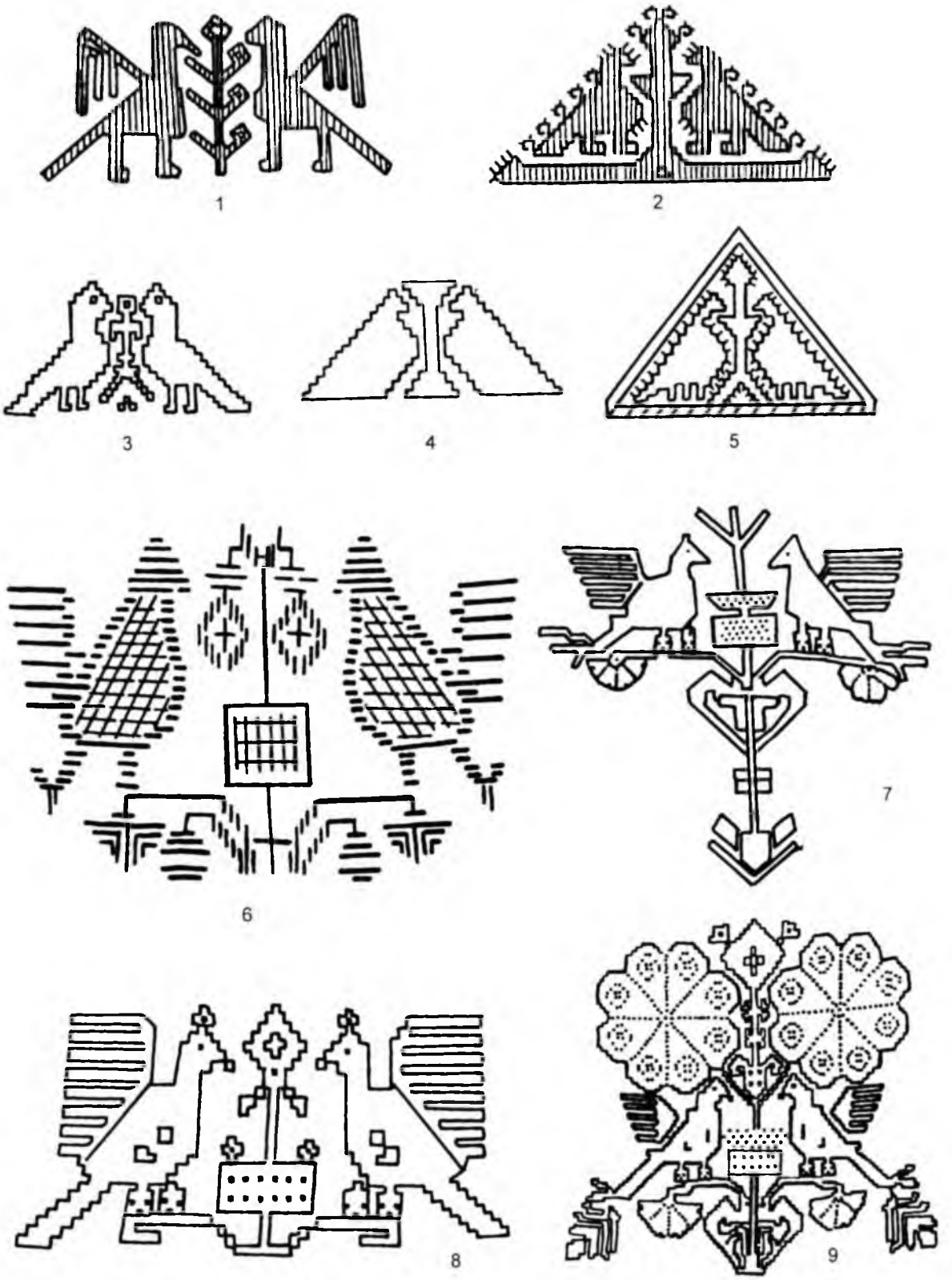


Рис. 110. Изобразительные варианты I иконографического типа одноглавых птиц (с поднятым крылом) у разных народов

повернутыми к ромбовидному дереву, имеющему, как и птицы, мелкие звездочки на ветвях. Кроме того, эти фигурки являются одним из наиболее распространенных узоров окаймляющих фризов. Иногда их вышивали также на фоновом «поле» между основными мотивами орнамента, в том числе на ветвях деревьев. В основе этих символических мотивов с различными атрибутивными элементами, очевидно, имевшими когда-то смысловую нагрузку, на наш взгляд, был стилизованный образ утки (см. главу IV). Хотя подобные мотивы широко распространены в вышивках народов Северо-Запада, за его пределы они не выходят.

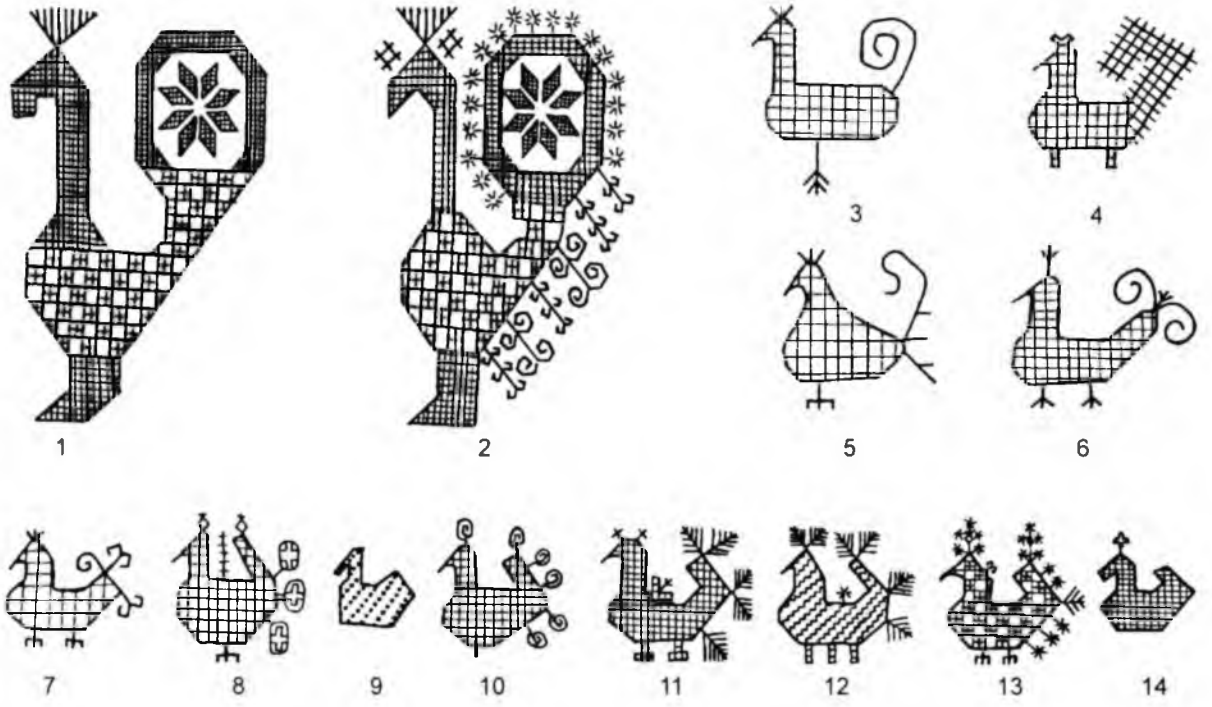


Рис. 111. Одноглавые орнитоморфные мотивы типа II

Кроме выделенных двух типов одноглавых орнитоморфных мотивов необходимо упомянуть *уникальные изображения птиц* (рис. 112). На одном полотенце изображена геральдическая композиция, состоящая из двух птиц-сиринов (рис. 112: *2*), которые вышиты по бокам прямоугольной постройки. Иконография этих уникальных для вепсской вышивки мотивов та же, что и в русских (костромских и олонецких) вышивках (Маслова, 1978, с. 94). Известна еще одна уникальная разновидность одноглавых орнитоморфных мотивов на полотенце из коллекции А. О. Гейкеля (1903 г., средние вепсы, Надпорожье? – «Napovischenkyla», НМФ – оп. 5702: 16). На нем вышиты две крупные птицы по бокам криволинейной фигуры, возможно, дерева. У птиц – оригинальная поза: их головы повернуты назад, в сторону поднятого крыла. У каждой орнитоморфной фигуры крыло «перерастает» в схематичное изображение небольшой птицы: последняя как бы вылупляется из приподнятого крыла большой птицы (рис. 112: *3*). При всей оригинальности средневепсского орнамента он находит изобразительные параллели в северновепсском шитье, где также присутствуют узоры из птиц с повернутой назад головой (рис. 112: *4*). Однако, являясь на северновепсских полотенцах элементами древовидных мотивов геометризованного стиля, они настолько схематизированы, что приобрели вид почти скобчатых элементов, расположенных у основания и на ветвях дерева (рис. 112: *4, 6*).

Вид 3. Мотивы двуглавых птиц. Они, как и предыдущие, представлены символическими образами птиц, но двуглавых (рис. 113, 114). В этой группе орнитоморфных мотивов выделяются *два изобразительных типа*. *Тип I* включает профильных птиц с одним туловищем и двумя разнонаправленными головами (рис. 113: *1–5*; 114: *1–9*). *Двуглавые птицы типа II* изображены в фас (рис. 113: *6, 7;* 114: *10, 11*).

Двуглавые профильные птицы типа I широко распространены в вышивках вепсов, но в качестве сюжетообразующих мотивов встречены редко. В вепсских вышивках XIX – начала XX в. они были преимущественно фризовыми узорами. Их обычно вышивали в нижних фризах полотенец раппортом одномотивных фигур либо в сочетании с узорами деревьев архаического извода. Есть *два иконографических варианта* подобных мотивов.

Наиболее широко распространен у всех групп вепсов *вариант 1* профильных птиц, отличительной особенностью которых является узкое удлиненное туловище и короткие лапки, которые заканчиваются трехэлементными развилками (рис. 114: *2, 6, 8*). Иногда их изображали и без лапок, поэтому они напоминают ладьевидные фигуры с двумя птичьими головками на противоположных концах (рис. 113: *1;* 114: *3*). Головки с геометризованными хохолками вышиты с острым прямым клювом, короткой шеей, которая переходит в выпяченную грудь округлой или остроугольной формы. На спинах птиц изображены взаимозаменяемые фигуры: ромбовидное деревце, отдаленно напоминающее антропоморфную фигуру, ромб с продленными на углах сторонами, стержень с прямым крестом на вершине. Иногда на спине вышивалось очень стилизованное антропоморфное изображение в позе «лягушки» – с раскинутыми по сторонам руками и ногами, согнутыми под прямым углом.

Следует отметить, что двуглавые профильные птицы рассматриваемой иконографии имели в вепсских вышивках разную степень схематизации. Они то отдаленно напоминают стилизованных водоплавающих птиц – уточек, но с ладьевидным корпусом, то превращены в совершенно ирреалистические образы с подчеркнуто геометризованными очертаниями туловища. Примером последних узоров является,

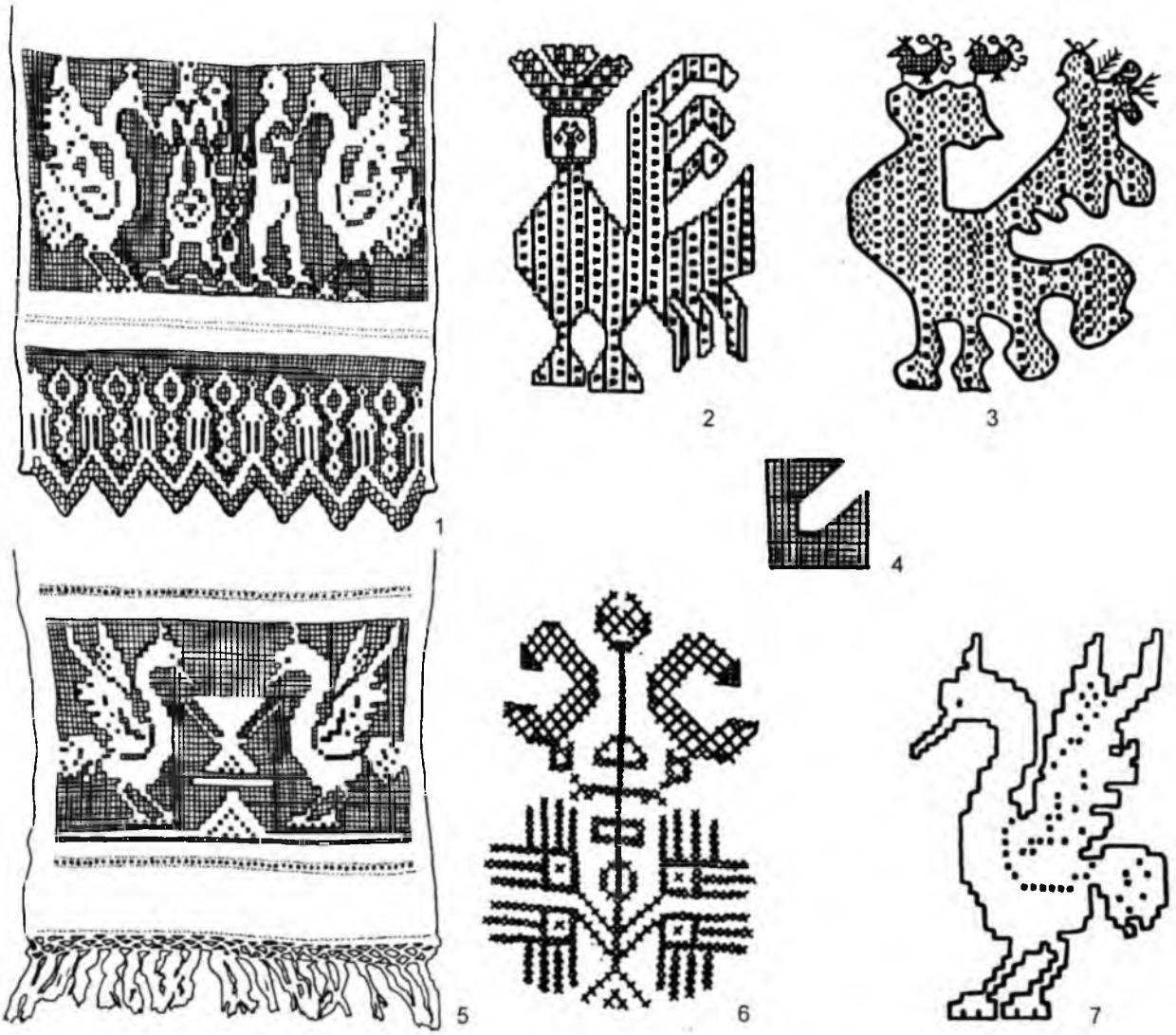


Рис. 112. Уникальные мотивы вепсской и карельской вышивки:
1 – карелы; 2–7 вепсы

в частности, крайне стилизованная орнитоморфная фигура, изображенная на конце полотенца из д. Пелдуши (средние вепсы). На нем (рис. 113: *1*) вышита крупная двуглавая птица фантастического вида, с узким туловищем и ромбом на спине. Ее тулово соединяется внизу с большим прямоугольником, напоминающим щиток, с которого как бы свисают вниз многочисленные, треугольной формы фигурки. Иконография этого мотива в вышивках является чуть ли не точным воспроизведением зооморфных двуглавых подвесок с прямоугольным либо квадратным щитком на туловищах и стилизованными лапчатыми привесками, которые наряду с другими разновидностями зоо-, орнитоморфных подвесок еще в период раннего средневековья были характерны для финно-угорских древностей (Голубева, 1979, с. 48–50, табл. 20, 21).

Профильные двуглавые птицы *варианта 2* встречены на единичных изделиях средне- и северновепсской групп. У птиц этой иконографии округлое, яйцевидное тулово, а их разнонаправленные головы имеют подчеркнуто преувеличенные волнообразные гребни и загнутые внутрь крупные клювы (рис. 113: *4, 5*). Подобные символические двуглавые птицы, очевидно, из отряда куриных, обычно показаны на вершине дерева.

Тип II. *Фасные двуглавые птицы.* Эти узоры в вепсских вышивках сводятся к *трем изобразительным вариантам.* Два варианта отмечены на единичных изделиях, третий имеет широкое распространение.

Птицы *варианта 1* размещены в нижних окаймляющих фризах южновепсских полотенец. Они передают геометризованную птицу в погрудном изображении (рис. 113: *6*). Две разнонаправленные головы на длинных шеях повернуты в профиль. Несмотря на крайнюю геометризацию, в мотивах этой иконографии улавливается сходство с двуглавым лебедем или иной водоплавающей птицей.

Двуглавые птицы *варианта 2* являются изображениями орла (рис. 113: *7*). Мотивы этой разновидности имеют длинное столбовидное тулово. Крылья, обращенные вниз, распластаны, а лапы, показанные под косым углом, раскинуты. Они пятипалые, преувеличенных размеров. Мотивы двуглавых хищных птиц подобной иконографии, как и предыдущие,

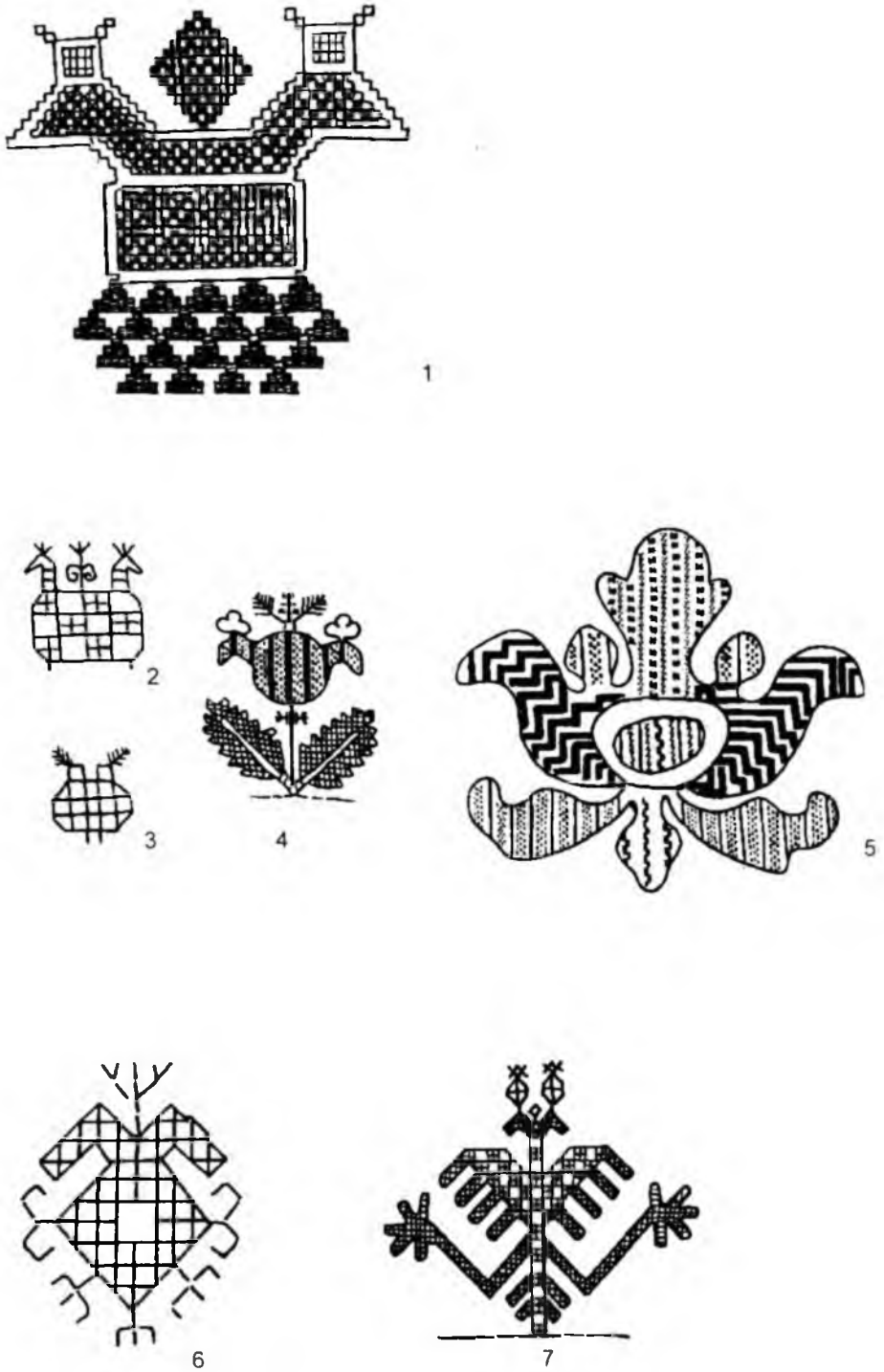


Рис. 113. Орнитоморфные мотивы. Вид 2, двуглавые птицы

есть только в южновепсской вышивке. Их изображали в основной полосе вышитых концов полотенец в сочетании с фито-, антропоморфными мотивами. Встречены подобные орнаменты и в средневепсской вышивке, где по иконографии двуглавого орла с обращенными вниз крыльями вышиты какие-то иные лесные птицы, вид которых определить трудно (рис. 114: *10*).

Узоры *варианта III* также связаны с мотивами двуглавого орла. В отличие от предыдущих разновидностей, они являлись широко распространенными мотивами в вышивках всех групп вепсов, особенно средней и южной (рис. 114: *11*). Этими узорами также вышивали полотенца, на которых они были центральными мотивами композиций. Обычно их изображали одной фигурой. Во всех вышивках этой разновидности орлы изображены с поднятыми вверх крыльями, коронами на повернутых в профиль головах, с раскрытыми клювами и когтистыми лапами (когти показаны в виде спиралевидных элементов). Под крыльями двуглавых орлов находятся профильные одноглавые птицы с небольшими птичками на спине. Иногда

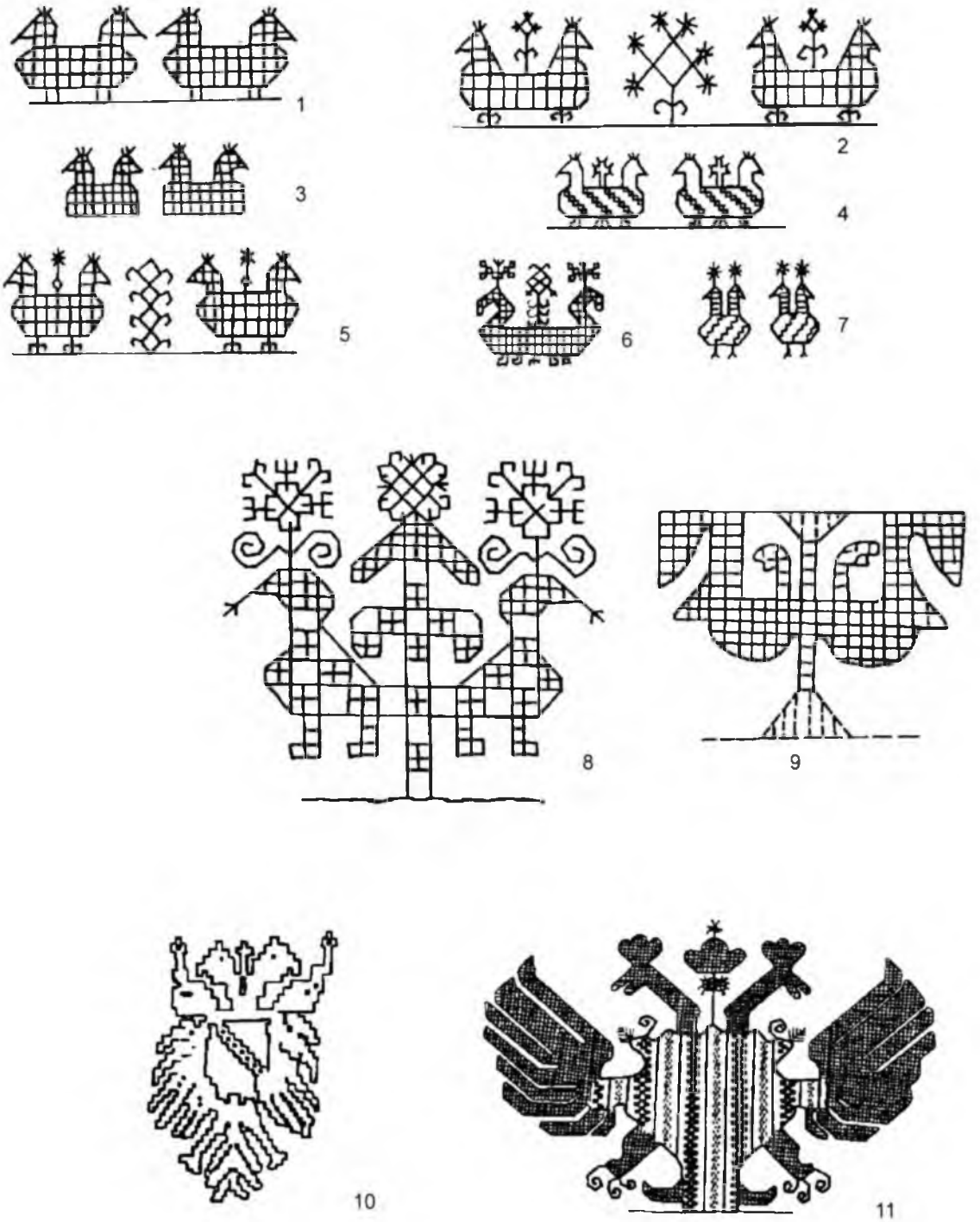


Рис. 114. Двуглавые орнитоморфные мотивы вида 2

птицы у основания орла заменены геометризованными деревцами и восьмиконечными розетками.

Мотивы вариантов 2 и 3, в преобладающем большинстве двуглавые орлы, полностью укладываются в классификацию подобных мотивов русской вышивки (Маслова, 1978, с. 69–70). Среди них она выделила две разновидности изображений, которые являлись народной переработкой гербов Русского государства, известных с конца XV в. (Маслова, 1978, с. 70; СИЭ, т. 4, с. 255). Разновидность 1 (двуглавые орлы с обращенными вниз крыльями) в вышивках более архаична, чем разновидность 2 (узоры орлов с поднятыми вверх крыльями и коронами на головах). Последние, по мнению Г. С. Масловой (1978, с. 70), распространились в народном искусстве не ранее XVIII в., после принятия в конце XVII в. нового герба Российской империи. Приблизительно XVIII–XIX вв. можно датировать распространение разновидности двух двуглавых орлов и в вепсских вышивках.

Мотивы геральдических двуглавых орлов, особенно второй разновидности, широко распространены не только в вышивках русских и вепсов, но и карел, а

также ижоры. Если узоры орлов с обращенными вниз крыльями ограничены вышивками северо-западного ареала, то ареал геральдических мотивов с поднятыми вверх крыльями охватывает широкую территорию, включая среднюю Россию. В типологическом ряду орнитоморфных мотивов геометризованного стиля вепсской вышивки двуглавые орлы с поднятыми вверх крыльями являлись одной из наиболее поздних разновидностей. Истоки большинства других вариантов и типов, объединенных в две большие группы (стилизованных одноглавых и двуглавых птиц), связаны, на наш взгляд, с традициями средневековой художественной культуры. Уже подчеркивалось, что некоторые композиции (птицы на ветвях и по бокам дерева; раппорты из птиц) имеют прототипы на раннесредневековых тканях (Sirelius, 1925). Однако в вышивках XIX – начала XX в. орнаменты с орнитоморфными мотивами намного разнообразнее, чем на древних изделиях.

По иконографическим и стилистическим особенностям птиц в вышивках они имеют значительно больше сходства с другими древними изделиями, чем с раннесредневековыми тканями. Речь идет об анималистической пластике, особенно зоо-, орнитоморфных подвесках-амулетах, широко распространенных в X–XIV вв. на Русской равнине, включая Волго-Окское междуречье и Прикамье (Голубева, 1979; Рябинин, 1981, с. 5). Подобные изделия в раннем средневековье характерны и для Русского Севера. Они сосредоточены преимущественно на Северо-Западе: в юго-восточном Приладожье, Костромском Поволжье, Суздальском Ополье и на северо-западных окраинах Новгородской земли. Здесь найдено 65% от общего числа известных подвесок (Рябинин, 1981, с. 47). На этой территории зооморфные, в том числе орнитоморфные подвески, были характерны для различных по этнической принадлежности финно-угорских погребений, где выявлено 70% подобных изделий, а также погребений со смешанными славяно-«чудскими» традициями (Рябинин, 1981, с. 47). Эти изделия в составе женских костюмов у разноплеменных образований, как считают археологи, выполняли функции оберегов (Голубева, 1979, с. 6; Рябинин, 1981, с. 59). Древние орнитоморфные подвески представляли собой изображения различных стилизованных птиц: водоплавающих (утки, гуся, видимо, лебедя), куриных, фантастических. В иконографическом отношении они, как и в вышивках, разделяются на две большие группы – профильных одноглавых и двуглавых птиц с разносмотрящими головами (Голубева, 1979; Рябинин, 1981). В XV в. эти языческие подвески вышли из употребления (Рябинин, 1981, с. 5). Однако сравнение их по особенностям иконографии с орнитоморфными мотивами вышивок показывает, что данная раннесредневековая традиция полностью не исчезла. В силу разных причин, среди которых, очевидно, не последнюю роль играла и христианизация населения, эти языческие орнитоморфные образы, связанные прежде с металлическими изделиями, частично вошли в состав узоров уже на другом круге предметов – вышитых полотенцах и одежде, где они в своем развитии получили новое направление. На текстильных изделиях они постепенно превратились в довольно сложные и разнообразные по внешнему виду и композициям образы, наделенные другими атрибутивными – растительными и геометрическими знаками, но многие из них продолжали сохранять специфические очертания и элементы, присущие древним образам.

Видовая группа 3
Зооморфные мотивы

Эти узоры вепсских вышивок распространены меньше, чем предыдущие. Вышивки с зооморфными фигурами сконцентрированы преимущественно у южных и средних вепсов. В северновепсском шитье таких узоров мало, и они имели весьма специфическую трактовку. Зооморфная тематика представлена образами копытных и хищных животных, а также предположительно изображениями бобра и рептилии (рис. 115). Копытные и хищные животные являлись основными мотивами композиций, изображения бобра и рептилии – дополнительными элементами других узоров. В частности, небольшие и крайне схематичные фигурки бобров вышивали на внешних углах так называемых «квадратов сложного строения» (рис. 105: *3–5*). Схематичные рептилии обычно контаминированы с деревьями геометризованных очертаний. Композиционная особенность этих фигурок в том, что их изображали у основания дерева. Иногда даже длинные, идущие в противоположные стороны от ствола корни заканчиваются стилизованными головками рептилий (рис. 100: *3;* 115: *1, 2*). В орнаменте полотенец и рубах среди мотивов копытных и хищных животных известны различные вариации изображений коня, барса, предположительно, медведя (рис. 116: *1, 3*) и собаки (рис. 117: *1–4*). Наиболее распространен мотив коня, а изображения медведя и собаки единичны.

Вид 1. Мотивы коня. Как и орнитоморфные узоры, они представлены *двумя типами* – двуглавыми и одноглавыми животными, обычно со всадницей/всадником на спине. Эти архаичные мотивы сосредоточены на полотенцах средней и южной групп вепсов. Для аналогичных северновепсских изделий они не характерны. Здесь одноглавые и двуглавые кони вышиты на подолах женских рубах, получив, в отличие от южных групп, совершенно иную трактовку. Особенности касаются техники исполнения этих узоров, композиций и стиля. Эти узоры исполнены в технике крестика, раппортом мелких фигур, настолько геометризованных, что напоминали меандроидные орнаменты (рис. 118: *7*). Реалистические фигуры всадников почти отсутствуют. Этими художественными особенностями северновепсские орнаменты из мотивов одноглавых и двуглавых коней заметно выделяются среди вышивок не только остальных вепсских групп, но и сопредельных народов, исключая, пожалуй, русских Пудожья, у которых в орнаментации рубах встречены аналогичные северновепсским мелкоузорные, сильно геометризованные раппорты из мотивов двуглавых коней (Косменко, 1997, рис. 9). Мотивы коней на полотенцах средне- и южновепсской групп исполнялись в тех же приемах техники и в том же художественном ключе, что и у других народов Северо-Запада – карел, ижоры, русских. Все вышивки с данными узорами у средних и южных вепсов исполнены двусторонним швом, иногда сочетающимся с техникой набора.

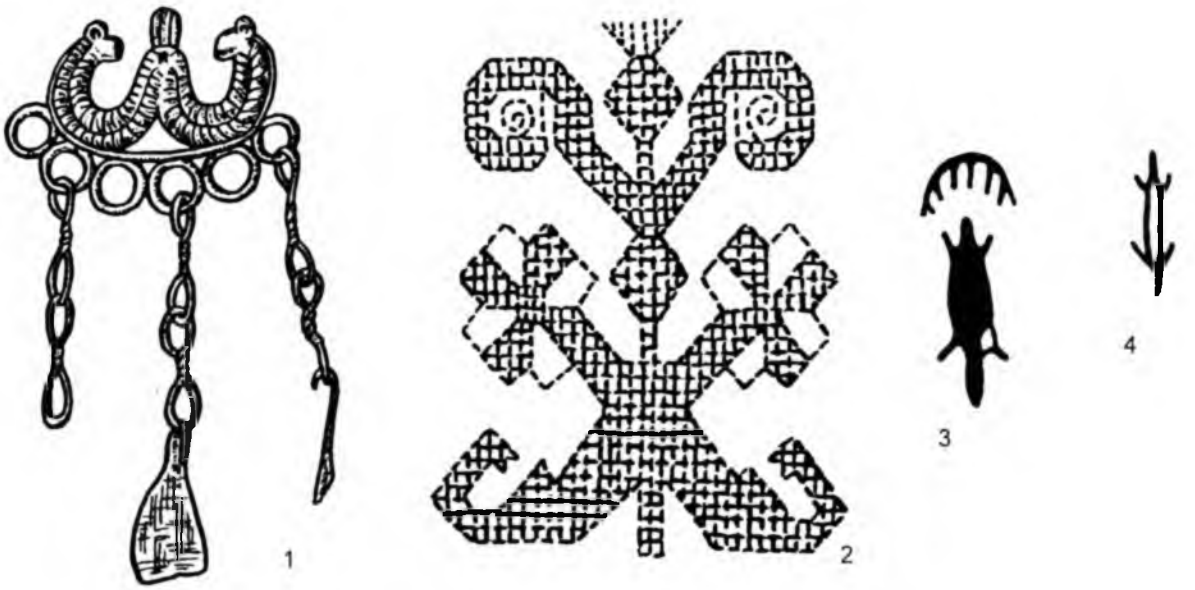


Рис. 115. Рептилии на древней подвеске (1) в современной вепсской вышивке (2), изображения бобра (3) (по Manker, 1951)

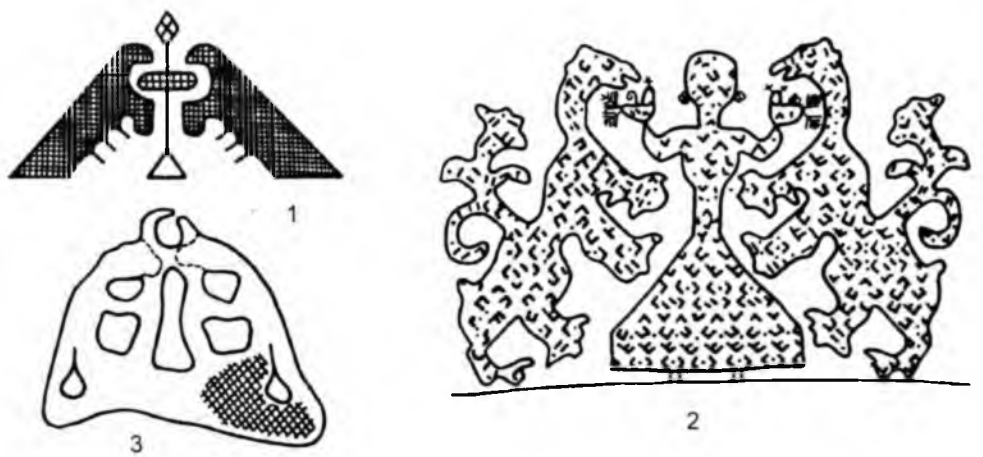


Рис. 116. Разновидности мотивов медведя в северновепсской и русской вышивке (1, 3) и на древневепсском кресале (2)

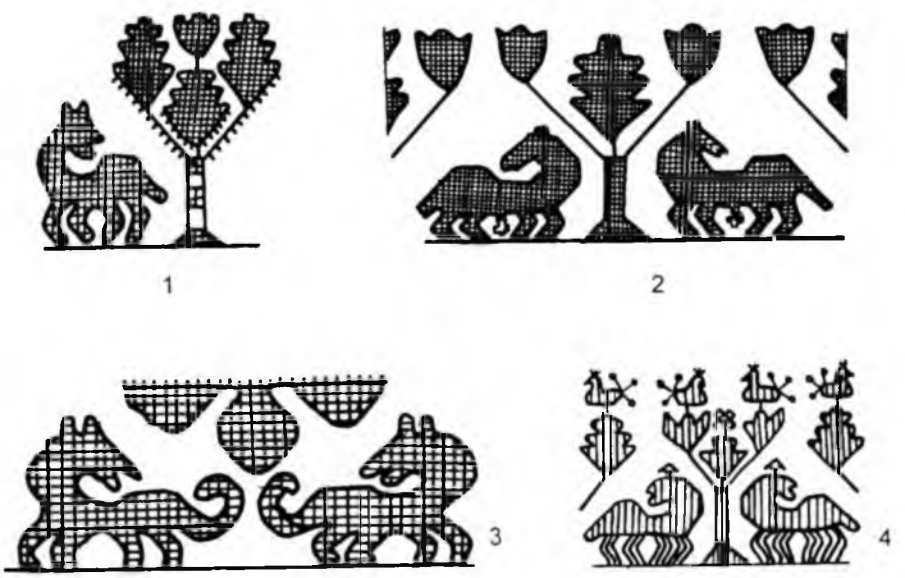


Рис. 117. Разновидности изображения собаки в северо-западной вышивке:
1 – вепсы, 2 – ижора, 3, 4 – русские

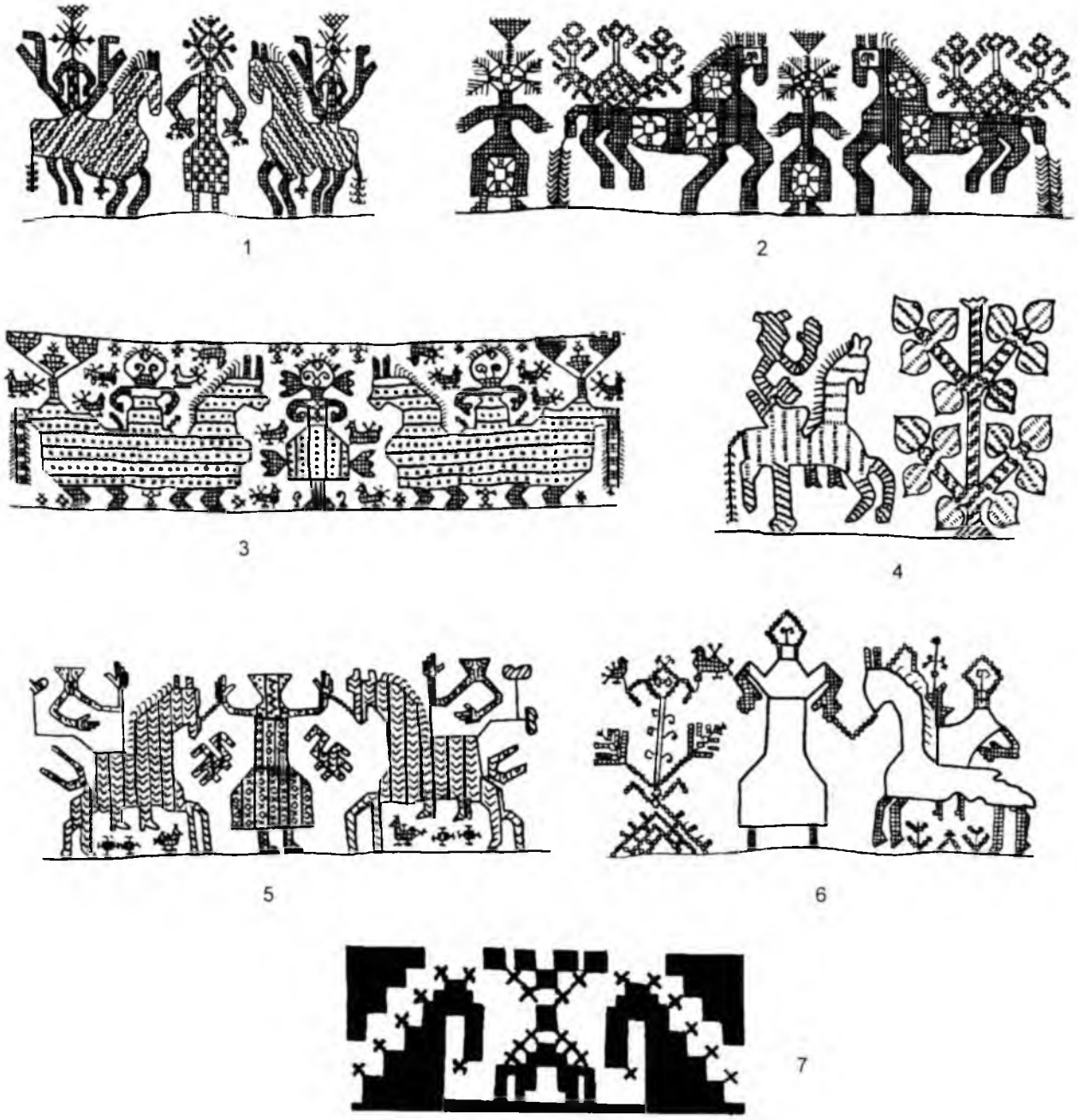


Рис. 118. Иконографические типы и варианты одноглавых коней в вышивках народов Северо-Запада:
1, 4, 7 – вепсы; 3 – ижора; 6 – карелы; 2, 5 – русские

I тип. *Мотивы одноглавых коней.* По сравнению с образами двуглавых, или ладьевидных, коней, их зафиксировано немного. Данный тип мотивов представлен *тремя иконографическими вариантами*: первые два варианта изображались со всадницей/всадником, третий – без него.

Мотивы иконографического *варианта 1* включают изображения профильного коня с короткими, полусогнутыми ногами (животное показано как бы в беге (рис. 118: *1, 4*). У лошади преувеличенная грудь, голова округлых очертаний, с торчащими ушками и небольшой гривой. Короткий хвост часто переходит в большую ветку растения. На спине – фронтальная антропоморфная фигура, видимо, всадница, со столбовидным туловищем и полуопущенными вниз руками. У всадницы голова изображена в виде ромба с линиями-«лучами» на его внешних краях. По бокам человеческой фигуры вышиты геометризованные элементы – крупные ветви растений или иные фигуры. В композициях лошади со всадниками этого иконографического варианта вышиты по бокам фронтально стоящей женской фигуры. Близкие данной разновидности варианты есть в южнокарельской (рис. 118: *6*), ижорской (рис. 118: *3*), севернорусской вышивке Псковской губернии (рис. 118: *5*) (Vahter, 1938, k. 3; Маслова, 1978, рис. 54: *Б*).

Мотивы одноглавых коней *варианта 2* своей иконографией близки к предыдущему. Отличает их

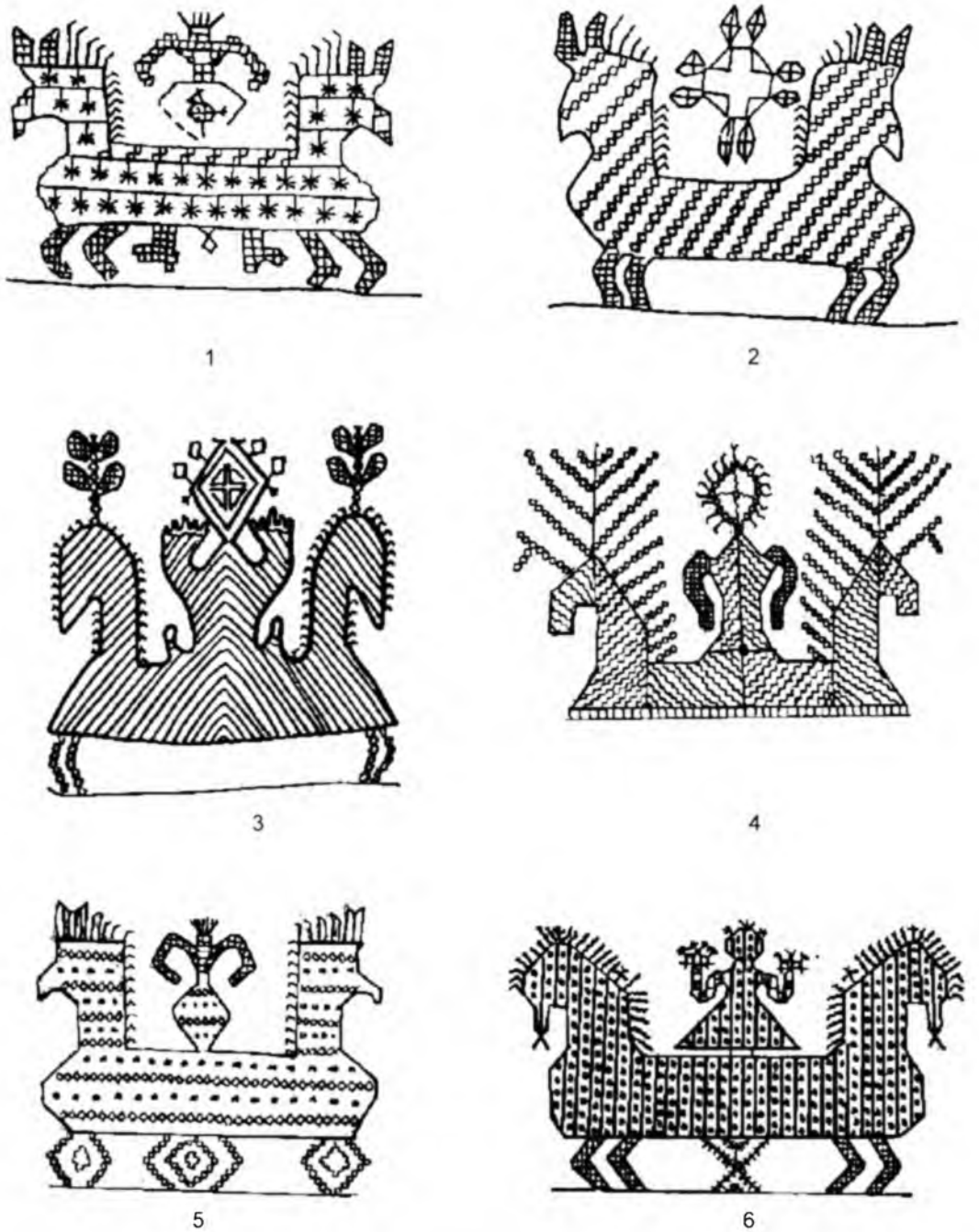


Рис. 119. Иконографические варианты мотивов двуглавого коня в вышивках северо-западной России:
1, 2 – вепсы; 3 – ижора; 4 – карелы; 5, 6 – русские

внешний вид всадника/всадницы. Есть черты своеобразия и в облике коня. Короткие, полусогнутые ноги заканчиваются утолщениями, а одна из ног сильно гипертрофирована (рис. 118: *4*). У мотивов коней этой разновидности – небольшая остроконечная морда, похожая на утиный клюв. Человеческая фигура на спине коня имеет устойчивые и своеобразные очертания. Она показана не фронтально, а в полуразворот к зрителю. У нее характерное положение рук с гипертрофированными кистями: одна воздета вверх, другая направлена к голове коня. На всаднике/всаднице высокий головной убор с роговидными контурами. У антропоморфной фигуры детализированы ноги, руки, даже головной убор, но контуры туловища отсутствуют. В композиционном отношении мотивы коня и всадника рассмотренного иконографического варианта вышиты рядом с крупным геометризованным деревом большими листьями на ветвях.

Кроме вепсов, такие же изобразительные варианты мотивов коня и всадника сконцентрированы преимущественно в пудожской, каргопольской, вологодской вышивках (рис. 118: *5*) (Маслова, 1978, рис. 58, 59) Северные узоры.., 1989, рис. 97; Дурасов, 1990, рис. на с. 79–82). Следует заметить, что в русских вышивках упомянутого ареала сюжеты с «конскими» мотивами данной разновидности выглядят более архаично, чем в вепсском узорном шитье. Кони со всадниками этой иконографии вышивались по бокам

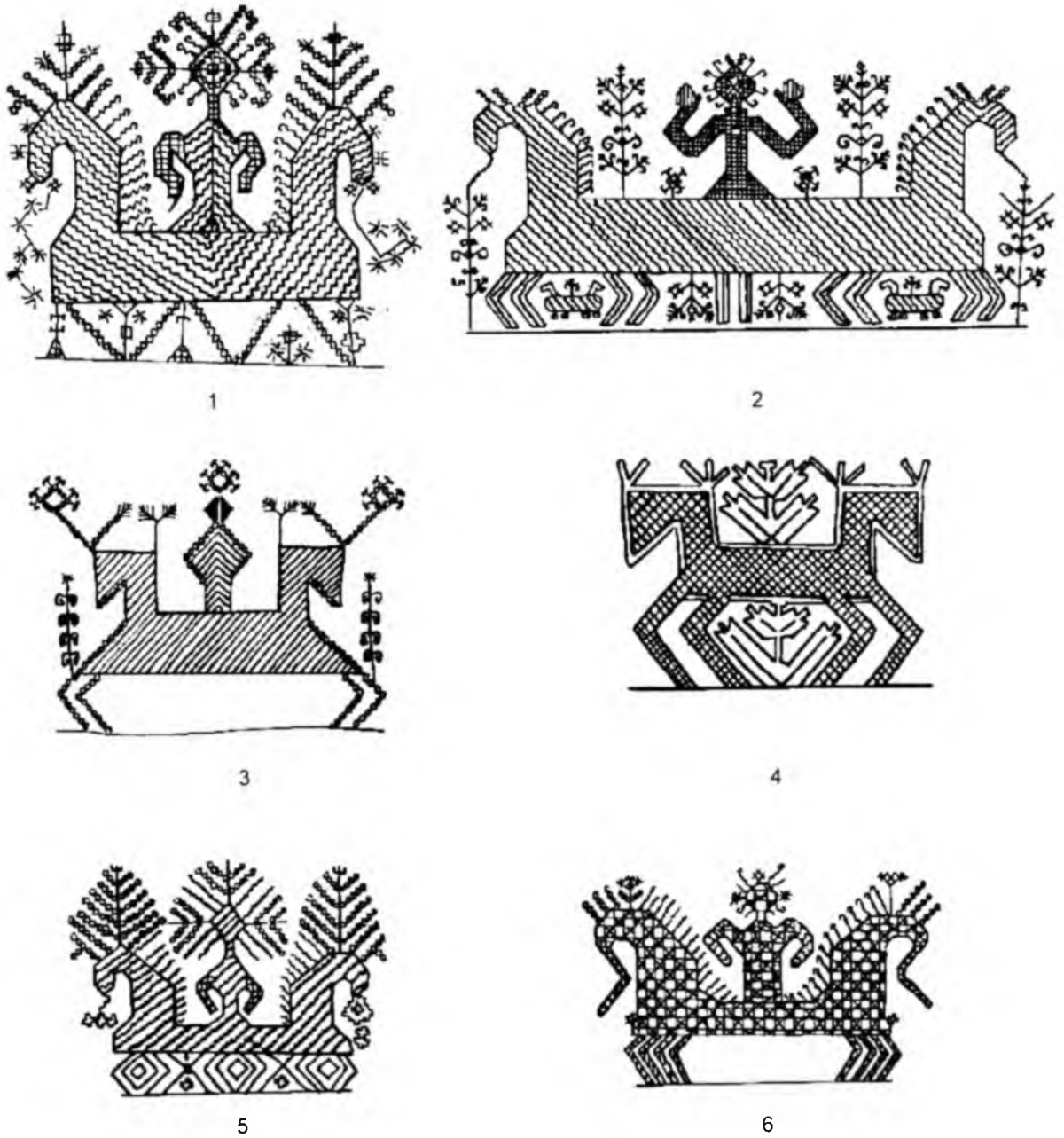


Рис. 120. Тип I, II. Двуглавые коньки в северо-западной вышивке

1–3 – вепсы; 4 – карелы; 5 – русские; 6 – ижора

женской фигуры с воздетыми вверх руками. В сюжеты включены многочисленные птицы древнего извода – гуси и иные водоплавающие (Северные узоры.., 1989, рис. 97; Дурасов, 1990, рис. на с. 80–82).

Вариант 3 внешне совершенно отличается от предыдущих. Коней изображали без всадника, в погрудном виде и с опущенной вниз головой (рис. 118: *7*). Мотивы обрамлены многочисленными крестиками. Эта разновидность «конских» узоров характерна для вышивок северных вепсов, за их пределами подобные мотивы не отмечаются.

II тип. *Двуглавые кони*. Эти узоры распространены у всех групп вепсов, но в основном сосредоточены в ареале средней группы. Фигуры двуглавых коней, как и предыдущие, обычно вышивались с фронтальным антропоморфным персонажем (всадницей) на спине. Иногда всадницу заменяла геометрическая фигура, например, восьмилепестковая розетка (рис. 119: *2*). Выделены *два варианта* этих мотивов.

Наиболее распространенный *вариант 1* представляет собой образ животного с длинным, узким туловищем и двумя разносмотрящими мордами. Головы крупные, горбоносые, напоминающие лосиные, со свисающими уздечками (рис. 120: *1, 2, 5*). Последние нередко соединены со стоящими по бокам животного деревцами или фронтальными женскими фигурами. У коней крупные гривы, на разнонаправленных головах изредка изображались рога или деревца. Горбоносые морды

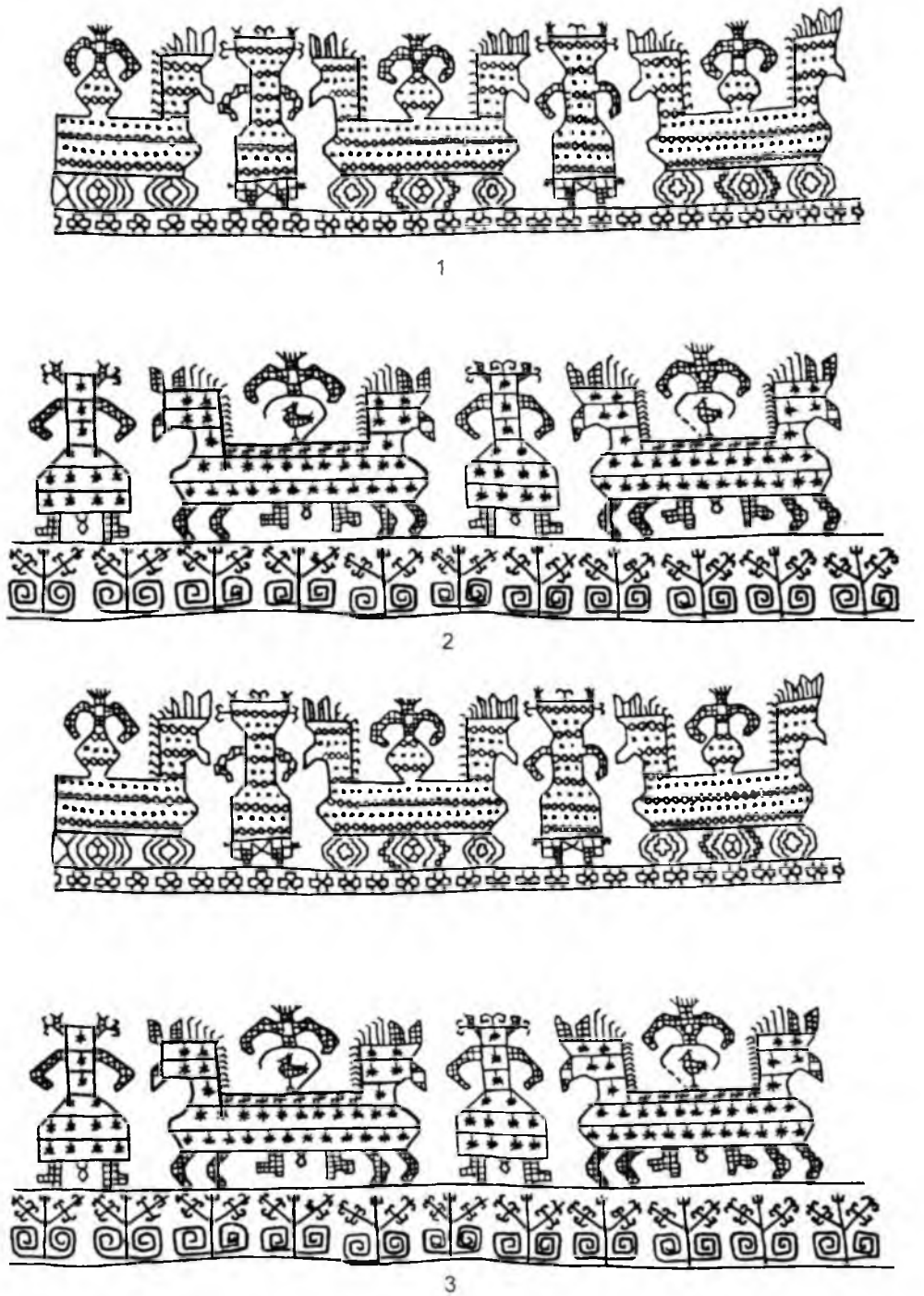


Рис. 121. Разновидности двуглавых коней в вепсской (1, 2) и русской вышивках (3)

животных, а также уздечки помечены мелкими звездочками (рис. 120: *1*, *2*). На спине двуглавых коней этого варианта – крупная фасная всадница, с лучистой ромбовидной головой. Всадница обычно изображена по пояс, но иногда она вышита в полный рост, на заднем плане фигуры коня (рис. 120: *1*, *2*; 121; *3*). Руки всадницы полуопущены или воздеты вверх. Мотивы коней маркированы множеством ног, но иногда вместо ног под туловищем изображена только крупная зигзагообразная линия, отчего подобные фантастические существа приобретают сходство с ладьей, одновременно имеющей очертания животного с крупной женской фигурой в центре.

Двуглавые кони этой иконографии (с крупными, горбоносыми мордами и длинным ладьевидным туловищем) имеются в вышивках других народов Северо-Запада. В ижорской вышивке их очертания совершенно тождественны рассмотренным вепсским мотивам (Vahter, 1938, k. 7) (рис. 120: *6*). Очень близкие по внешнему виду варианты коня со всадницей есть в русских вышивках Олонецкой губернии, а также в Кирилловском уезде Вологодской губернии (Маслова, 1978, рис. 64: *Б*; Дурасов, 1990, с. 107).

Мотивы *варианта 2* в рассматриваемой группе отличаются от предыдущего моделировкой разнонаправленных голов животного. Они остроконечные,

явно похожие на птичьи клювы (рис. 119: *1, 2*; 120: *3*; 121: *1, 2*). Мотивы подобной иконографии относятся, очевидно, к гибридным образам – птице-коням. Ноги этих фантастических существ, как и в предыдущих мотивах, короткие, полусогнутые. Ладьевидный корпус, помимо декоративной разделки из диагональных линий, иногда помечен рядами мелких звездочек. На спине птице-коня изображена геометризованная антропоморфная фигура с птицей на туловище (рис. 121: *2*), причем у всадницы контуры туловища, как и у некоторых предыдущих мотивов, вышиты не полностью, хотя руки и ноги этого фантастического существа смоделированы тщательно. Между ногами всадницы дополнительно вышита ромбическая фигура (знак пола?) (рис. 121: *2*).

На некоторых образцах полотенец антропоморфное изображение на спине птице-коня стилизовано почти до геометрической фигуры. Иногда вместо крайне геометризованной всадницы (всадника) показана крупных очертаний восьмилепестковая розетка (рис. 119: *2*). В композициях птице-кони обычно обрамлены с двух сторон фронтальными женскими фигурами. Подобные мотивы, хотя и встречались в вышивках всех групп вепсов, однако их численность значительно меньше, чем предыдущих узоров – двуглавых коней с крупными, горбоносыми мордами. Кроме вепсов, данный вариант зооморфных мотивов бытовал в вышивках южных карел, а также ижоры и русских. Аналогичный образец полотенца из Кирилловского уезда представлен Г. С. Масловой (1978, 57: *Б*).

Уже были рассмотрены основные иконографические типы и варианты коней со всадниками или без них в вышивках вепсов и отмечены аналогии с такими же зооморфными узорами в вышивках сопредельных народов. Но, в целом, в узорном шитье Северо-Запада иконографических типов одноглавых и двуглавых коней значительно больше, чем в вепсских вышивках. Вепсскую вышивку, напомню, выделяет среди других высокий процент изображений двуглавых коней с крупными горбоносыми мордами и слабое распространение одноглавых коней с человеческой фигурой на спине.

В художественном шитье Русского Севера ареалы этих двух групп зооморфных мотивов не совпадают. И. П. Работнова (1968, с. 83–90) отметила, что узоры из двуглавых коней ограничены вышивками северо-западного региона. Ареал мотивов одноглавого коня и всадника значительно шире. Помимо Северо-Запада, где сконцентрированы основные типы этих старинных мотивов, они есть в вышивках Тульской и Калужской губерний. Эти области являлись южной границей ареала данных образов (Маслова, 1979, с. 183, 247). Однако здесь они почти утратили иконографическое сходство с архаичными мотивами. На эту особенность южнорусских узоров обратила внимание Г. С. Маслова (1979, с. 247), отметив, что здесь изображения всадников «осмысляются как события реальной жизни XIX – начала XX в.» Однако, по этнографическим данным, география одноглавых коней и всадников не ограничена вышивками перечисленных территорий. В XIX в. эти образы в разных видах искусства имели широкое «международное» распространение. Более того, у народов, сохранивших в данное время в наиболее целостном виде архаические формы культуры, они связаны с искусством религиозного содержания. В XIX в. образы коня с всадником отражены, в частности, в культовом искусстве сибирских народов, где они исполнялись на иных материалах, в иных технике и стиле по сравнению с мотивами вышивки северо-западной России (рис. 121). Так, у хантов и манси одноглавые кони со всадниками (всадницами) изображались на жертвенных покрывалах в технике аппликации. Они выполнены в «скелетном» стиле ступенчатой ленточной аппликацией, характерной только для угорского искусства (Иванов, 1954, рис. 27–29, 32, 34, 53). Такие же, но металлические изображения, являвшиеся атрибутами шаманских костюмов, есть и у других сибирских народов, в частности, эвенков (Иванов, 1954, с. 133, табл. 31: *а, в*) (рис. 122: *4, 5*). Металлические подвески-коньки считались духами-помощниками шамана. Они настолько схематичны, что с трудом угадывается образ лошади со всадником, который порой заменен прямым крестиком (Иванов, 1954, табл. 31: *в*). Кроме того, одноглавые кони со всадником на спине были характерными мотивами бубнов скандинавских саамов XVII–XVIII вв. (рис. 122: *1–5*). На них схематичные профильные животные с фронтальным всадником (иногда он заменен прямым крестом) показаны бегущими или стоящими с опущенной вниз головой (Manker, 1951, s. 101, abb. 52). Кони часто изображены в «скелетном» стиле, а вместо хвоста показана ветка растения; уши животных, как правило, торчащие. Сюжетность этих, как и угорских, мотивов, как правило, отсутствовала: кони со всадниками обычно представлены одиночными фигурами.

Краткий сравнительный экскурс в этнографические материалы разных народов показывает, что в разных регионах России сложились свои изобразительные традиции в трактовке данного символического «международного» мотива. На Северо-Западе, включая и вепсскую территорию, этот комплекс мотивов, в том числе и двуглавых коней, характеризуется своими особенностями изображения. Это очень развитая изобразительность данных мотивов, наделение их символическими, большей частью солярными знаками, включение их в разнообразные сюжеты с женской фигурой, деревом и т. д.

Сочетание мотивов одноглавых и двуглавых коней со всадницами и без них в вышивках народов северо-западной России, включая вепсов, развился, как и комплекс орнитоморфных мотивов, на базе предшествующей раннесредневековой культуры, одним из проявлений которой была металлическая зооморфная пластика. Среди древних подвесок можно найти те же изобразительные варианты коней, что и в поздних вышивках. Это профильные одноглавые кони со всадницами и без них, одноглавые птице-кони, двуглавые кони со всадницами, имеющие крупные горбоносые морды, похожие на лосиные, наконец двуглавые животные с остроконечными птичьими клювами. Они обнаруживают сходство не только по общим чертам, но и специфическим деталям трактовки, что является одним из веских аргументов в пользу гипотезы о преемственности зооморфных образов раннесредневековой культуры и поздней вышивки.

Вид 2. Мотивы хищных животных. В видовом отношении они представлены барсом (львом), а также предположительно медведем и собакой. Два последних образа зафиксированы на единичных изделиях. Мотивов барсов-львов выявлено больше, но они тоже

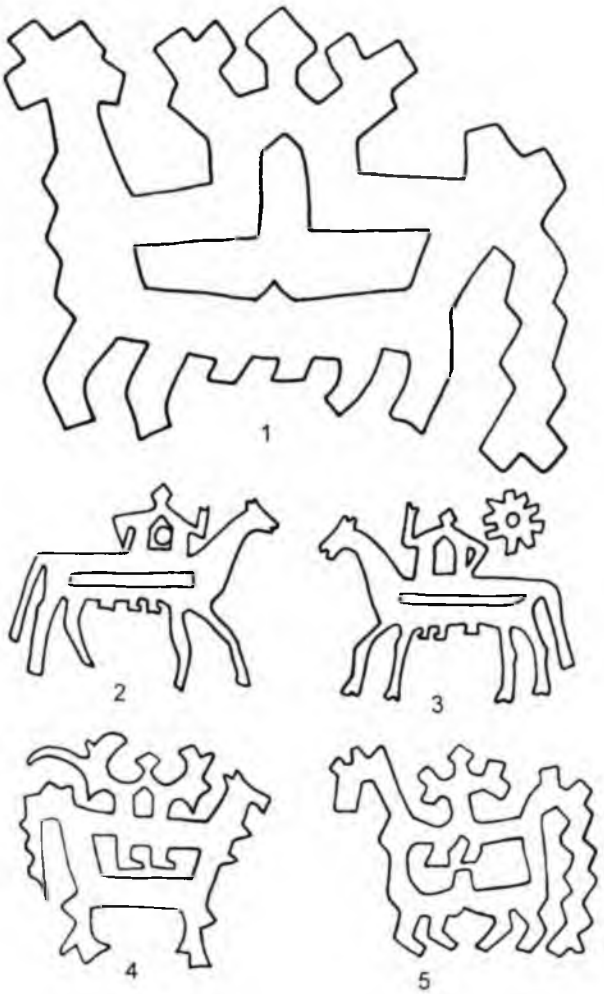


Рис. 122. Разновидности рисунков коней в орнаментах разных народов Сибири (ханты, манси)

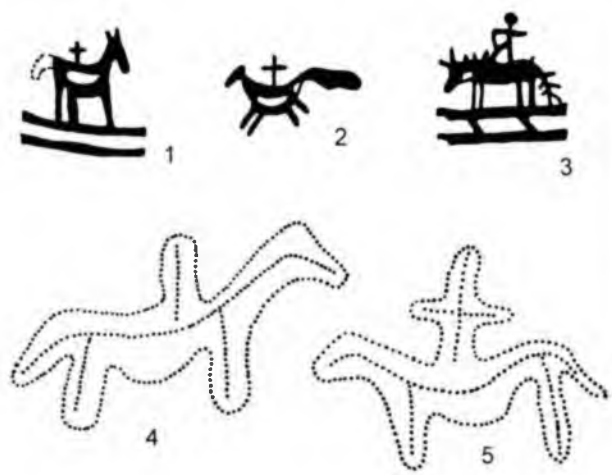


Рис. 123. Изображение коней на саамских бубнах (1–3) (по Manker, 1951) и на металлических подвесках сибирских народов (4, 5) (по Иванову, 1954)

спорадически встречались на полотенцах разных вепсских групп. Вместе с тем все видовые мотивы имеют довольно четкие типологические характеристики с ограниченными ареалами и хронологическими рамками, так что есть основания определить их как типы.

Подвид (тип) 1. Мотивы барсов-львов исполнялись двумя видами техники: двусторонним швом, строчкой по сетке и крестиком. Они обычно вышивались одиночными фигурами, лишь на одном северновепсском образце барс изображен в сочетании с фронтально стоящей женской фигурой. Эти мотивы характеризуются следующими чертами. Животные вышивались в профиль. Они показаны шагающими или в позе прыжка. У львов-барсов когтистые лапы, изогнутый над спиной хвост, заканчивающийся пальметтой, и раскрытая пасть. В вепсской вышивке выделены *три варианта* этих мотивов.

Вариант 1 представляет профильное животное, присевшее на задние лапы. Его передние конечности с длинными когтями приподняты и вытянуты вперед. У зверя раскрытая пасть, грива показана спиральными кольцами. Под приподнятыми передними лапами обычно вышивалось небольшое животное (рис. 124).

Варианты 2 и 3 барсов имеют ярко выраженные черты гибридности. Один из них передает не столько барса (что подчеркнуто плавно изогнутым над спиной «процветшим» хвостом), сколько крестьянскую лошадку, которую держит за поводок крупных размеров фронтальная женская фигура (рис. 125). Интересна фигура барса, вышитая на полотенце из с. Пелдуши (средние вепсы) (рис. 126). У него доминируют черты хищного животного, наделенного признаками птицы. На спине шагающего зверя вышито крупное крыло. Туловище барса-птицы помечено многочисленными прямыми крестиками.



Рис. 124. Лев (барс) во время прыжка. Орнамент, встречавшийся у вепсов, карел и русских Северо-Запада

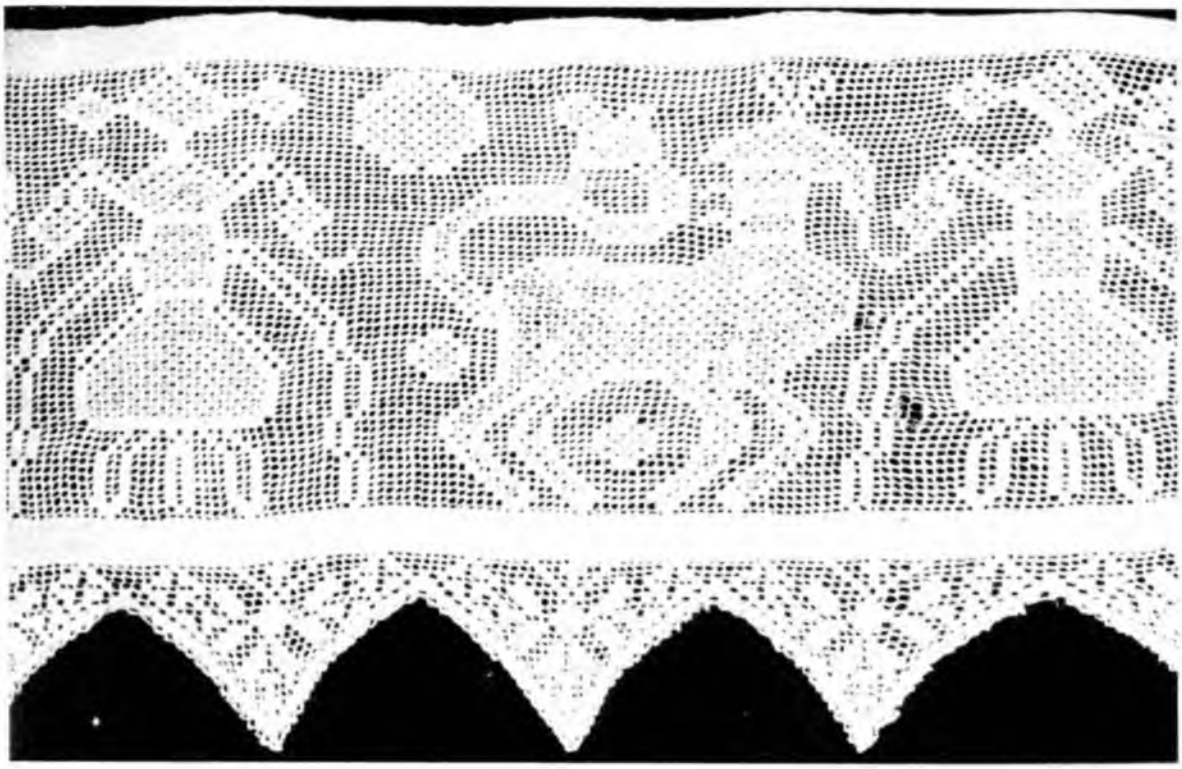


Рис. 125. Рисунок льва (барса) на северновепсском подзоре

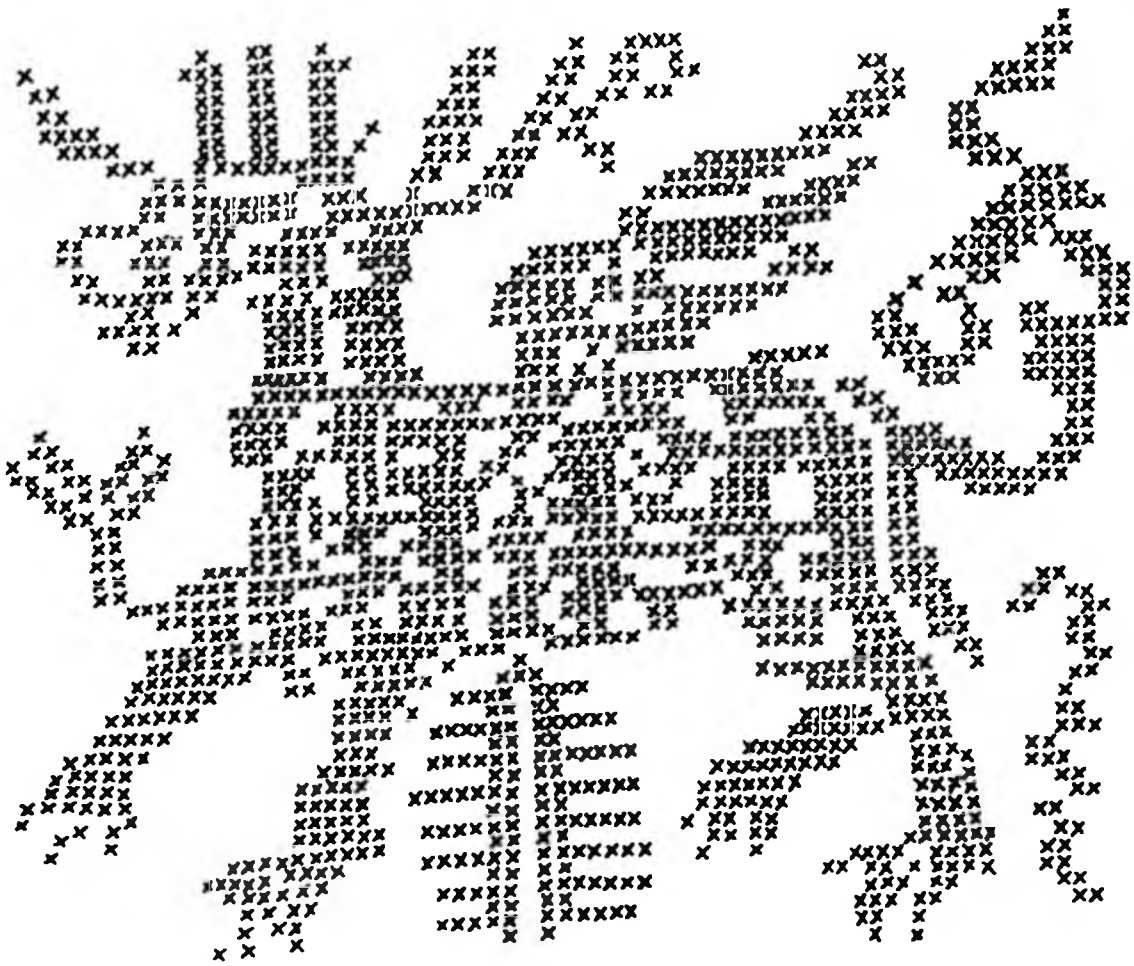


Рис. 126. Рисунок льва (барса) в средневепсской вышивке

Кроме вепсов, мотивы вариантов 1 и 2 этого подвида изредка встречались на карельских вышитых изделиях (Косменко, 1977, рис. 23, 24, 26). Для других финноязычных народов Северо-Запада, в частности, ижоры и води, они, видимо, не характерны. Зато различные вариации барсов (львов) в их «чистом» виде и наделенных чертами других животных распространены в се-вернорусских вышивках Поморья, где они назывались: «рысь», «лев», а также Подвинья, но особенно широко – в шитье Ярославской и Костромской губерний (Дуров, 1926, с. 73–76; Маслова, 1978, с. 89, 181; Северные узоры.., 1989, с. 194–204). Согласно Г. С. Масловой (1978, с. 181), в костромской и ярославской вышивках эти мотивы, наряду с узорами из двуглавых орлов и птиц-сиринов, получили столь широкое распространение, что частично вытеснили, частично трансформировали другие архаические мотивы, в частности, коня со всадником.

Прототипами узоров барса (льва) в крестьянской вышивке, включая вепсскую, очевидно, были образы средневекового искусства. Похожие фигуры хищных животных с раскрытой пастью и кольцевидной гривой демонстрируют раннесредневековые подвески из курганов костромского, калининского, ивановского Поволжья и Подмосковья (Голубева, 1979, с. 41, табл. 15: *12–15*). Здесь наблюдается основной ареал мотивов барса в вышивках. Другим каналом проникновения этих образов в крестьянское шитье явилось, видимо, средневековое городское искусство, где они были представлены во многих видах: в резьбе по камню и дереву, а также на рукописных заставках, золотошвейных тканях и т. д. (Бочаров, 1969, с. 57–96; Колчин, 1971, рис. 3: *1*; 4: *5*; 23: *5* и след.; Богуславская, 1972, с. 19; Маслова, 1978, с. 80–92).

Подвид (тип) 2. К таким единичным узорам относятся, в частности, отмеченные в южновепсской вышивке фигуры зверей с повернутой назад головой, которые в композициях сочетались с геометризованными деревьями (рис. 117). У животных изображены короткие торчащие уши, раскрытая пасть, небольшой прямой и полуопущенный хвост. Подобные «животные» мотивы, вышитые рядом с деревьями геометризованных очертаний, очевидно, являются изображениями собаки. Аналогичные зооморфные мотивы, в характерной позе – с повернутой назад головой, есть в ижорской и севернорусской двусторонних вышивках, где они, судя по всему, тоже не являлись распространенными узорами (Маслова, 1978, с. 88, рис. 34, 39; НМФ – 4880: 16). В русском шитье Г. С. Маслова классифицировала их как мотивы собаки. Под таким же названием – «koirast» (собака) эти узоры известны и в ижорской среде (НМФ – 4880: 16). В этом образе Г. С. Маслова (1978, с. 88) увидела отражение поздних бытовых реалий. С ее мнением трудно согласиться, хотя следует признать, что в более древних материалах прообразы таких мотивов не обнаружены. В пользу их архаичности свидетельствует то, что подобные зооморфные образы в вышивках разных народов Северо-Запада чуть ли не с зеркальной точностью повторяют друг друга. Касается это не только иконографии мотивов, но и структуры вышивок. Они всегда изображены в сочетании с одной разновидностью деревьев – с тремя ветвями на вершине, которые заканчивались как бы вложенными друг в друга крупными треугольниками. В вепсской вышивке ветки с внешней стороны обрамлены игольчатыми элементами – знаками, указывающими, возможно, на хвойную породу таких ирреалистических деревьев, показанных рядом с фигурами собаки. У всех народов данная разновидность вышивок выполнена старинным двусторонним швом.

Подвид (тип) 3 – это образы крайне стилизованных медведей на единичных рубахах северных вепсов. Они состоят из ритмического повторения двух вставших на дыбы зверей, головами, обращенными друг к другу. Туловища животных по диагонали наклонены вперед, вытянутые передние лапы сильно гипертрофированы, задние конечности не показаны. Фигуры схематичных медведей разделены вертикальной линией с ромбом на вершине. Подобных сюжетов, включающих мотивы двух противостоящих и крайне стилизованных медведей, много в карельской, особенно сегозерской вышивке. Здесь они были распространенными орнаментами женской одежды. Такие сюжеты есть и в русском шитье, где фигуры медведей изображены гораздо реалистичнее, чем в вепсской или карельской вышивках. Так, в опубликованном Г. С. Масловой (1978, рис. 78: *В*) образце вышивки из Вышневолоцкого уезда Тверской губернии показаны два близких к натуре стоящих на задних лапах медведя. Их туловища с мощными когтистыми лапами слегка наклонены вперед. Интересно, что если в вепсско-карельской вышивке зверей разделяет вертикальная линия с ромбом на вершине, то на русском образце между изображениями медведей находится крупная женская фигура с птицами в поднятых руках. Традиция изображения двух противостоящих и вздыбленных медведей с вытянутыми передними лапами фиксируется на Северо-Западе в археологических материалах эпохи раннего средневековья. Аналогичные статуарные образы есть на рукоятках кресал X–XI вв. из курганов юго-восточного Приладожья, которые С. И. Кочкуркина (1973) отнесла к характерным изделиям древней Веси.

Видовая группа 4
Антропоморфные мотивы

Эти узоры в вепсских вышивках являются сюжетообразующими мотивами, хотя чертами антропоморфизма наделен ряд уже представленных растительных и прочих узоров. Основной ареал группы 4 ограничен средне- и южновепсским шитьем. В вышивках северных вепсов их встречено немного. Антропоморфные фигуры чаще вышивались на полотенцах. На одежде, кроме предметов свадебного костюма, они сравнительно редки. Вышивки с человеческими персонажами, как правило, исполнялись старинным двусторонним швом, а в других видах техники представляют исключение. Эти мотивы изображены раппортами одинаковых фигур, но чаще двух-, трехмотивными композициями, где сочетаются с геометризованным деревом, конем со всадницей или птицей.

В вепсской вышивке отсутствуют реалистические изображения человека. Все антропоморфные мотивы, судя по их иконографии, представляют древних мифологических, очевидно, женских персонажей. Они

обладают общими чертами. Антропоморфные фигуры изображены всегда фронтально, в отличие от рядом стоящих коней или птиц, которые вышиты обращенными к ним. Человеческие изображения сильно геометризованы. Они крупных размеров, порой выше изображений коней или деревьев и имеют раскинутые по сторонам и воздетые вверх либо полуопущенные руки. Изображения маркированы различными знаками: звездочками, ветками растений, птицами, что указывает на их ирреальную, мифологическую сущность.

По особенностям иконографии в данной группе мотивов выделяются *три типа* женских изображений, каждый из которых включал варианты. *Тип I* состоит из антропоморфных фигур, вышитых по пояс (рис. 126: *7, 8;* 127: *16, 17*). Женские *фигуры типов II и III* изображены полностью, но различаются трактовкой нижней части туловища. Мотивы *типа II* имеют трапециевидную нижнюю часть (рис. 126: *4–6*; 127: *12, 15*), тогда как фигуры *типа III* – в виде крупного треугольника (рис. 126: *1–3*; 127: *9–10*). Наиболее распространены мотивы типов II и III. Поясными фигурами типа I вышивались в основном женские рубахи; на полотенцах они обычно «выносились» в окаймляющие центральный узор фризы. Женские фигуры типов II и III вышивались, как правило, на полотенцах, где они являлись центральными мотивами. Начнем рассмотрение материала с женских фигур с треугольной нижней частью.

Мотивы типа III у вепсов представлены *четырьмя иконографическими вариантами*. Женские фигуры *варианта I* имели туловище в виде высокого столба, который показан сквозь одеяние треугольной формы (рис. 126: *1, 2*). Руки вышиты под косым углом, согнуты в локтях и воздеты вверх. Кисти рук обычно не показаны; вместо них из запястий «вырастают» растения с мелкими звездочками на концах ветвей. На лике женских фигур изображен прямой крест. Контуры головы часто обрамлены восьмилепестковой розеткой. В композициях женские фигуры этого варианта всегда находятся рядом с одной иконографической разновидностью геометризованного дерева – с крупными листьями, с которых обычно свисают сложные кресты с перекрестьями на концах. В северновепсской вышивке у подобных столбовидных антропоморфных фигур их «древесная» сущность выражена более ярко: распростертые руки полностью изображены в виде веток растений (рис. 127: *3*). Более того, в композициях они сочетаются с иной разновидностью деревьев – с опущенными вниз ветвями .

У изображений *варианта 2* столбовидное туловище отсутствует. Нижняя часть этих мотивов имеет вид крупного треугольника, верхняя часть туловища до пояса сильно скошена под углом. Поднятые вверх руки женских фигур очень крупные, имеющие плавные криволинейные очертания. Кисти рук показаны ромбическими утолщениями; откуда, как и в варианте 1, «вырастают» звездчатые ветки. У антропоморфных персонажей этой разновидности голова вышита в виде восьмигранника, обрамленного многочисленными звездочками. На лике и груди в квадратных рамках также есть звездчатые фигуры (рис. 127: 15).

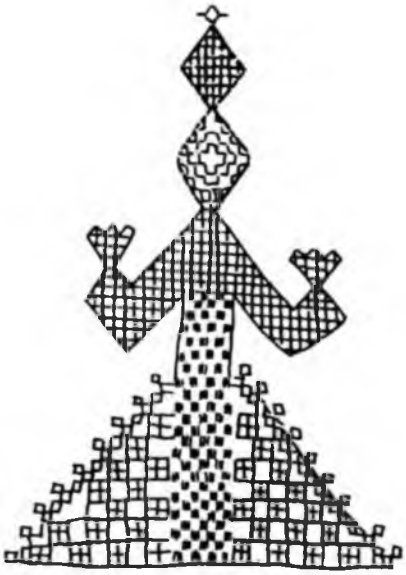
Вариант 3 – это женские фигуры, у которых на треугольном одеянии вместо небольшой звездчатой фигуры вышита крупная восьмилепестковая розетка (рис. 127: *9*). Рядом с женскими фигурами изображено либо небольшое геометризованное деревце, маркированное спиралевидными или звездчатыми элементами, либо профильная птица двух иконографических разновидностей: водоплавающая (1) и ирреалистических очертаний, с большим круглым хвостом над спиной и восьмилепестковой розеткой внутри него (2).

У женских фигур *варианта 4* треугольная нижняя часть туловища превращена в своего рода «фалды», напоминающие одновременно схематичные расправленные крылья птицы (рис. 127: *11*). В воздетых вверх руках также показаны птицы. Мотивы этого варианта, в отличие от предыдущих, имеют тонкие и длинные ноги, показанные между фалдами одеяния (или крыльями?). Женские фигуры изображены либо раппортом, либо в сочетании с геометризованным деревцем, имеющим на вершине восьмилепестковую розетку.

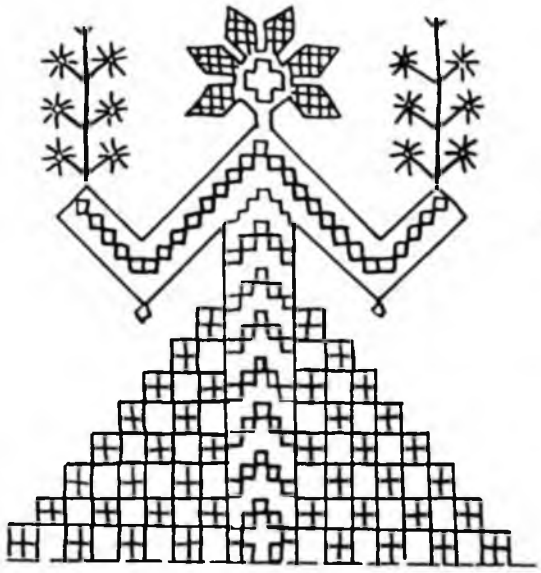
Женские фигуры *типа II* имеют трапециевидную нижнюю часть туловища (рис. 126: *4–6*; 127: *12–15*). Они в целом более реалистичны: у всех фигур показаны ноги с обычными стопами или без них, но чаще в виде различной величины треугольников (рис. 126: *6*; 127: *14*), сходных со стилизованными лапами водоплавающих птиц. Среди мотивов этого типа выделены три иконографических варианта.

У фигур *варианта 1* в воздетых вверх руках показаны восьмилепестковые розетки (рис. 126: *4*). На нижней части одеяния в прямоугольной рамке изображено «антропоморфизированное» деревце. *Вариант 2* (рис. 127: *12–14*) представлен фигурами, руки которых опущены вниз, раскинуты и согнуты в локтях. Кисти рук вышиты трехпалыми или крупными ромбическими утолщениями либо вообще отсутствуют. У этих фигур, в отличие от предыдущих, голова вышита в виде крупного ромба с многочисленными линиями-«лучами» на внешних краях. Иногда ромбовидная голова заменена прямоугольной, по бокам которой изображены два загнутых внутрь крупных рога (рис. 127: *13*). Данная разновидность женских фигур обычно вышита рядом с одноглавым или двуглавым конем и всадницей. Очертания всадницы повторяют контуры фронтально стоящей перед конем (двумя конями) женской фигуры. *Вариант 3* женских фигур отмечен только в южной группе вепсов. Его отличает форма головы в виде крупного восьмигранника, «посаженного» на толстую и длинную шею, которая плавно переходит в широкое столбовидное тулово (рис. 127: *15*). Нижняя часть фигур также имеет форму трапеции. Характерная особенность данных мотивов – изображения рук, кисти которых заканчиваются короткими параллельными прямыми линиями, но с гипертрофированным большим пальцем. У всех фигур лик перекрещен косым крестом, а восьмигранная голова обрамлена звездочками или прямыми крестиками. В композициях они изображены раппортом одинаковых фигур.

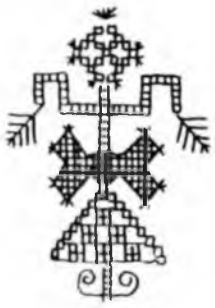
Тип 3 антропоморфных изображений представлен поясными женскими фигурками (рис. 126: *7*). Они чаще встречены на подолах женских рубах, чем в окаймляющих основной узор фризах полотенец. Но иногда они являются центральными узорами композиций. В общем эти фигуры повторяют женские изображения типов I и II, но вышиты по пояс. Среди них есть фигурки с розетками или профильными птицами в поднятых руках, а также с опущенными вниз трехпалыми руками, помеченными звездочками, и др.



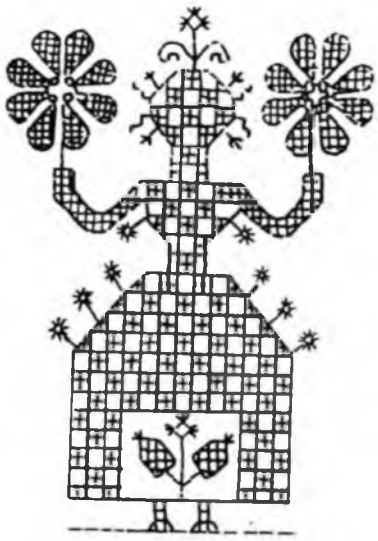
1



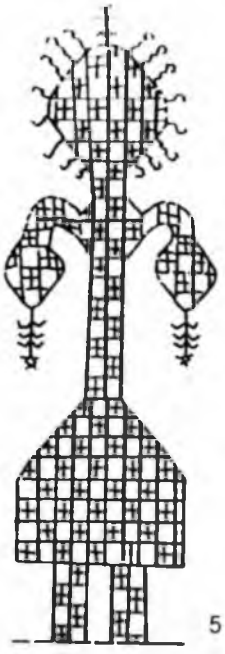
2



3



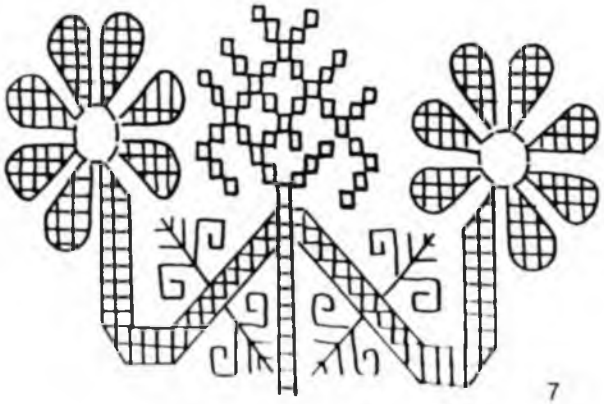
4



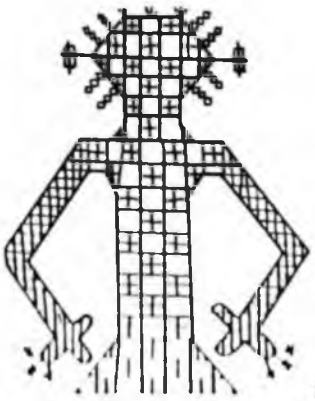
5



6



7



8

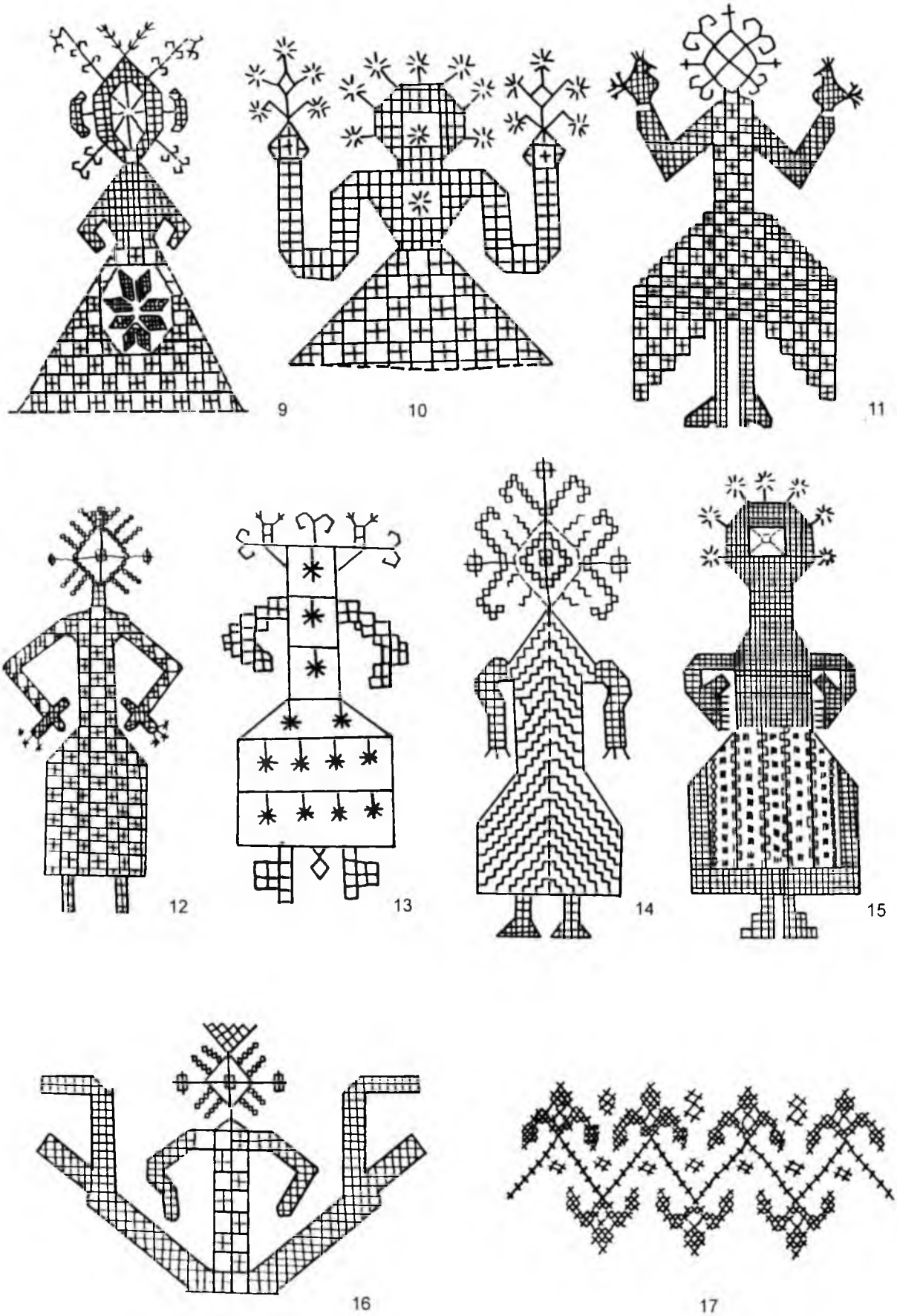


Рис. 127. Типы и разновидности антропоморфных мотивов в вепсских вышивках

Описанные типы антропоморфных фигур распространены и в вышивках других народов Северо-Запада. За пределами этого региона нам неизвестны женские изображения подобных разновидностей с такими же атрибутивными знаками. Можно указать на более или менее близкие стилистические и иконографические аналогии с антропоморфными рисунками на саамских бубнах, где часто встречались фигурки типа III. Как и в вышивках, они представлены сильно геометризованными человеческими изображениями с треугольной нижней частью туловища, обычно без ног. На бубнах такие фигуры имели множество вариантов и, как считают исследователи, являлись изображениями различных божеств и духов (Manker, 1951, s. 68–98). Аналогично вышивкам, изображения с треугольным туловом показаны с раскинутыми по сторонам руками, кисти которых подняты вверх или опущены вниз (Manker, 1951, abb. 42, 44, 48–51). В руках фигур различные атрибуты: деревце, жезл, трезубец (скипетр), рога и иные фигуры – знаки принадлежности к тем или иным персонажам саамского пантеона (Manker, 1951, s. 18). Аналогично мотивам вышивок, у многих антропоморфных фигур этой разновидности кисти рук на бубнах показаны трехпалыми, иногда гипертрофированными либо вообще отсутствуют. Далее, на этих ритуальных изделиях, как и на вышитых, форма головы антропоморфных персонажей различна: ромбовидная, обрамленная длинными линиями (лучами?), или рогообразная, или в виде овальной либо треугольной развилки (Manker, 1951, s. 18, abb. 42–64). Впрочем, на саамских бубнах при широком распространении антропоморфных фигур с треугольной нижней частью туловища отсутствуют другие изобразительные типы, свойственные вышивкам. Исключение представляют единичные поясные фигуры с ветками растений в распростертых руках (Manker, 1951, abb. 49).

В археологических материалах имеются антропоморфные изображения только двух типов — с треугольной нижней частью туловища и столбовидные, поясные. Они известны на памятниках дьяковских городищ и Белозерья и представляют собой бронзовые украшения и изображения на глиняной посуде (Голубева, 1973, с. 150, рис. 54: *1*; 1979, табл. 22: *4. 10*; Розенфельдт, 1980, с. 217–271). Наличие древних аналогов антропоморфным мотивам поздних вышивок позволяет предполагать, что в крестьянской вышивке антропоморфные фигуры с трапециевидной нижней частью туловища хотя и архаичны, но исторически более поздние, чем два других типа мотивов.

Категория 2. Геометрические мотивы

Разные виды геометрических фигур (ромбы, квадраты, кресты, розетки, спирали, крючки и др.) являются в вепсских вышивках элементами изобразительных композиций. Они, вероятно, когда-то выполняли, как и в вышивке других народов, определенные символические функции (Маслова, 1978, с. 155). Но геометрические узоры вепсов представлены в вышивке и самостоятельными композициями, хотя их более чем наполовину меньше, чем изобразительных орнаментов. Почти все они сосредоточены у северных и средних вепсов. У южной группы геометрические узоры обычно были элементами изобразительных композиций.

В отличие от изобразительных орнаментов, которые в основном характерны для декора полотенец, геометрические теснее связаны с орнаментацией женских рубах. На полотенцах они редки. Эти узоры вышиты разными видами техники: крестиком, двусторонним швом, строчкой по сетке, счетной гладью, иногда тамбуром. Однако на рубахах их предпочитали исполнять крестиком, при использовании красных нитей, на полотенцах – строчкой по сетке. Сетчатые геометрические орнаменты обычно вышивались белыми нитями. Композиции из геометрических узоров разнообразнее изобразительных. На рубахах они, как правило, состоят из бордюров, включающих раппорты одного, реже двух мотивов.

Геометрические орнаменты на полотенцах композиционно построены как одиночные фигуры, бордюры, прямые и косые сетки. Особенность вепсских сетчатых композиций состоит в том, что они часто выступают в роли самостоятельных орнаментов (рис. 128). Например, на полотенцах очень распространены узоры типа «решетки» (rešetta kazipaik), которые состоят из обычной перевитой толстыми нитями квадратной или ромбической сетки. На текстильных изделиях они были, видимо, наиболее архаическими видами узоров. Другие разновидности сетчатых композиций более сложные и служат основой для заполнения разными геометрическими узорами. В ячейках прямой или косой сетки вышиты восьмиконечные звезды, кресты и др.

Геометрические мотивы вепсских вышивок разделяются на *две видовые группы*. Основу *группы 1* составляют крайне схематичные изобразительные мотивы и их элементы. *Группа 2* состоит из абстрактно-геометрических фигур. Мотивы группы 1 представляют собой промежуточную группу между ярко выраженными изобразительными орнаментами и чисто геометрическими. Они наиболее характерны для вышивок северных, меньше средних вепсов, а в южновепсских вышивках единичны. В категории геометрических мотивов типы четко не выделяются.

Орнаменты видовой группы 1 частично были охарактеризованы при рассмотрении зооморфных и иных узоров. Поэтому здесь перечислим лишь основные мотивы, которые легли в основу геометрических орнаментов. Это характерные для вышивок северновепсских рубах двуглавые коньки и птицы, а также маленькие погрудные изображения лошади, которые в бордюрах трактованы схематично и внешне выглядят как геометрические фигуры (рис. 129: *1–3*).

Помимо изобразительных фигур стилизовались и иные мотивы. Среди них антропоморфные фигуры крайне схематичных очертаний, вышитые на подолах рубах раппортом одинаковых фигур (рис. 129: *4*). Сходство этих узоров с геометрическими усиливается и за счет того, что конечности фигурок изображены в виде спиралевидных элементов. В основе других геометрических узоров были только элементы растений, птиц и антропоморфных изображений (рис. 129: *4–6*). Это ветки стилизованного хвойного деревца, крайне схематичные лапки или головки птицы и т. д. Такие элементы вышиты по двуосевой симметрии, образуя мотивы квадратов и крестовидных розеток. В вышивках рубах они изображены раппортом одинаковых фигур.

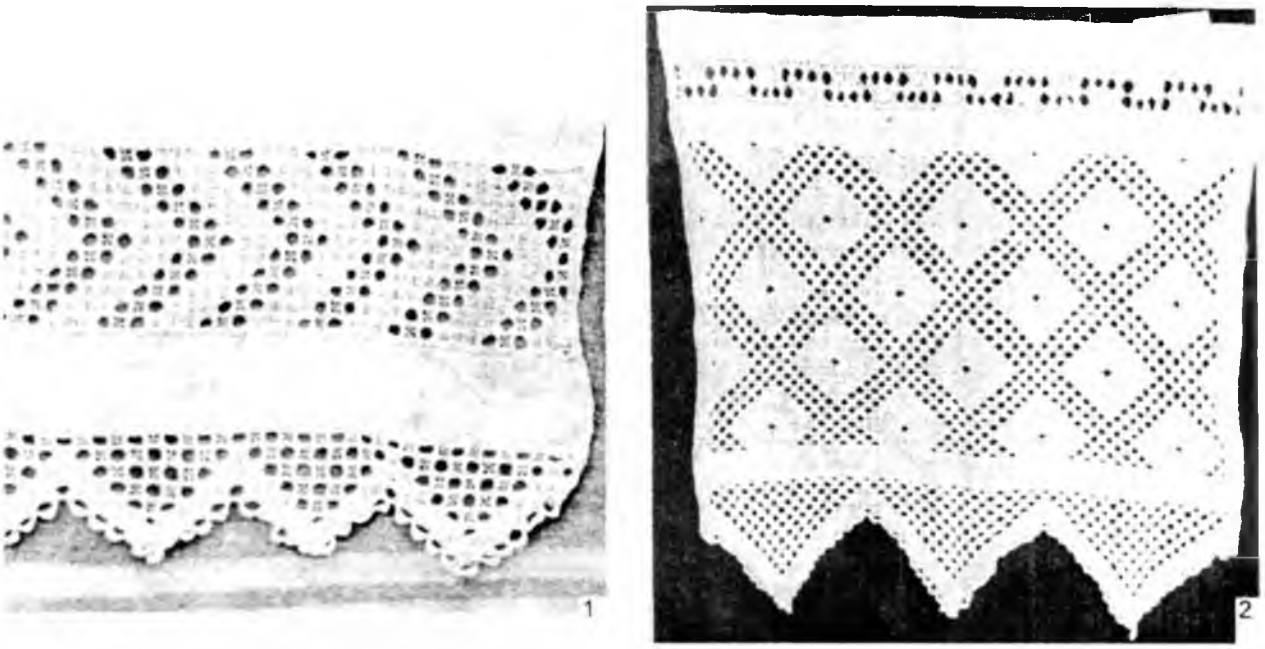


Рис. 128. Рисунок решетки на северновепсском подзоре (1) и полотенце (2)

Видовая группа 2 абстрактно-геометрических мотивов состоит из двух подгрупп. Геометрические вышивки *подгруппы 1* немногочисленны (рис. 131: *1–3*). Нужно обратить внимание на оригинальность их трактовки. Бордюрные узоры на подолах рубах представлены рядами плотно прилегающих друг к другу рамочных прямоугольников, поставленных на одну из своих узких сторон, вертикальных столбцов, а также шестигранников. Подобные геометрические вышивки внешне напоминают древние ременные наборы, декорированные бляшками, и, возможно, являлись их имитацией. С аналогичным явлением мы уже встречались в саамском искусстве, где орнаменты нередко подражали декоративным накладкам на ремнях. У средних вепсов такие геометрические узоры получили более сложную композиционную разработку. В частности, на рубахах оятских вепсов есть бордюры, разделенные вертикальными столбцами на многочисленные прямоугольные и квадратные «участки». Внутрь каждого прямоугольника (квадрата) помещена геометрическая фигура типа прямого креста, розетки и др.

Орнаменты подгруппы 2 состоят из ромбических, звездчатых, Г-образных узоров, диагональных линий, расположенных друг к другу параллельно, зигзагов и некоторых других мотивов (131: *4, 5*; 132). Они были популярными вышивками у вепсов.

Различные варианты *ромбов* в равной мере характерны для вышивок рубах и полотенец. На полотенцах отмечены *три разновидности*: многослойные ромбы, вышитые одной крупной фигурой на всю ширину конца изделия, сетка ромбов и бордюры из больших ромбов с многочисленными крючками на продольных сторонах. На рубахах такие фигуры вышиты только бордюрами и отличались исключительным разнообразием иконографических вариантов. Среди них есть ступенчатые ромбы, ромбы с розетками на углах, а также ромбы с параллельными линиями на внешних сторонах и т. д. При всей «калейдоскопичности» внешнего вида этих мотивов, в декоре рубах выделяется группа узоров, состоящая из ромбов с большими и загнутыми в противоположные стороны крючками, расположенными либо на углах, либо на продольных сторонах фигур (рис. 131: *4, 5*). Для них характерна и специфическая стилистическая трактовка. Ромбы с крючками в бордюрных вышивках рубах изображены, в отличие от многих других мелкоузорных геометрических орнаментов, очень крупными фигурами. Похоже, что подобные мотивы на одежде, прежде чем превратиться в декор, выполняли иную – оберегательную функцию.

После ромбических орнаментов были наиболее распространены узоры из *восьмиконечных звезд* (рис. 132). Они более характерны для декора рубах, чем полотенец. На полотенцах орнаменты из звезд вышиты в сетчатых композициях. На подолах рубах эти узоры сделаны традиционно – в виде бордюров. Композиционная особенность таких бордюров состоит в том, что каждая фигура восьмиконечной звезды заключена в восьмигранник или ромб. Иногда они лишены рамочных обрамлений. В этом случае восьмиконечные звезды сочетаются с какой-нибудь геометрической фигурой. Хотя мотивы восьмиконечных звезд и выглядят в вепсских вышивках по-разному, однако в основе этих мотивов находится в сущности одна фигура – прямой или косой рамочный крест с двумя остроугольными завершениями на каждом из четырех концов. Такие фигуры в вышивках сильно видоизменены и далеко отстоят от прототипов – рамочных крестов с шиповидными концами. Это достигнуто за счет различных заполнений на перекрестье фигуры, где изображены небольшие прямые и косые крестики, квадраты, прямоугольники, круги, которые обычно также были перекрещенными. Благодаря подобным декоративным элементам, постепенно утрачивалась связь с первоначальным крестовидным мотивом, и эти фигуры внешне выглядят уже как самостоятельные рисунки.

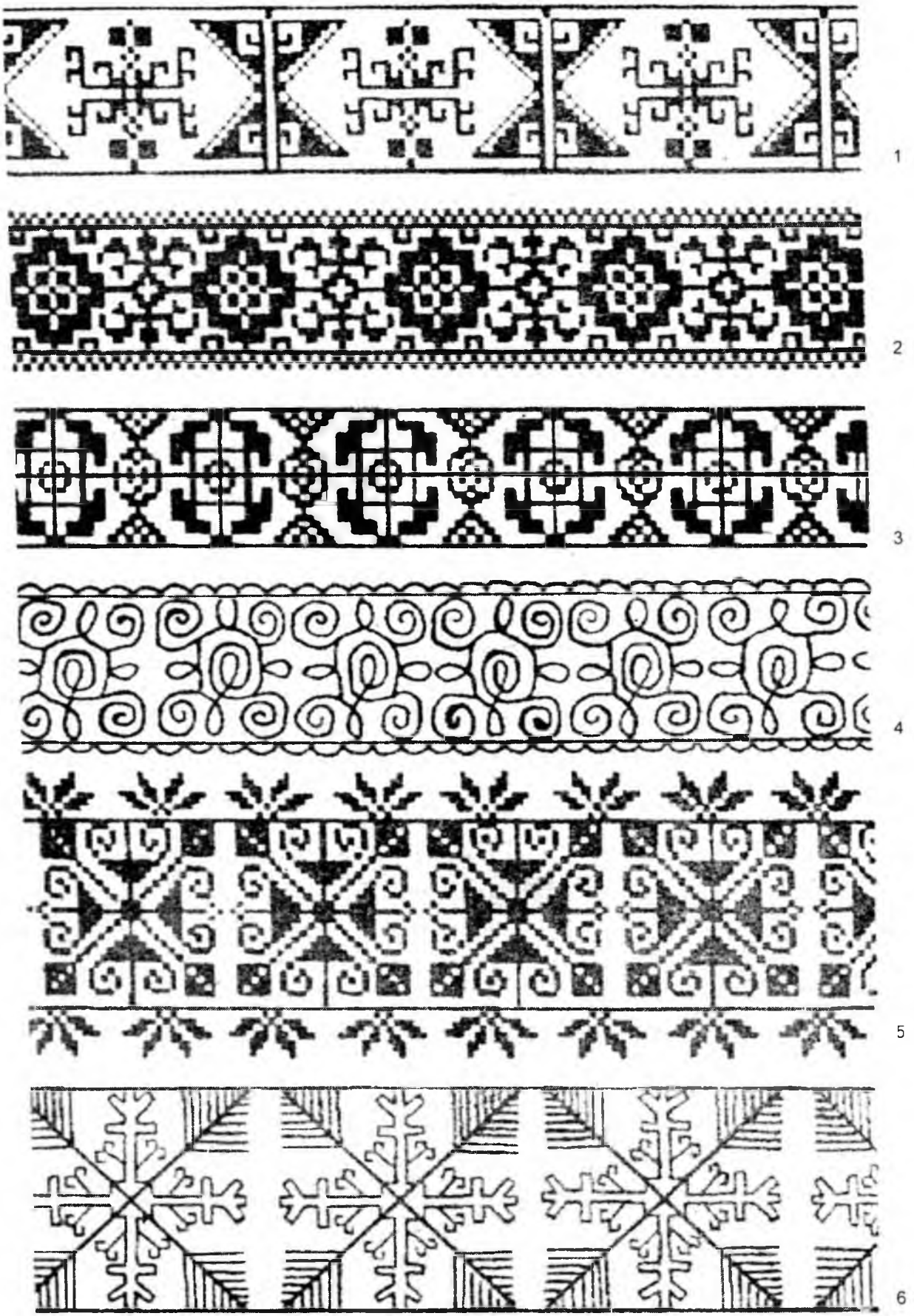
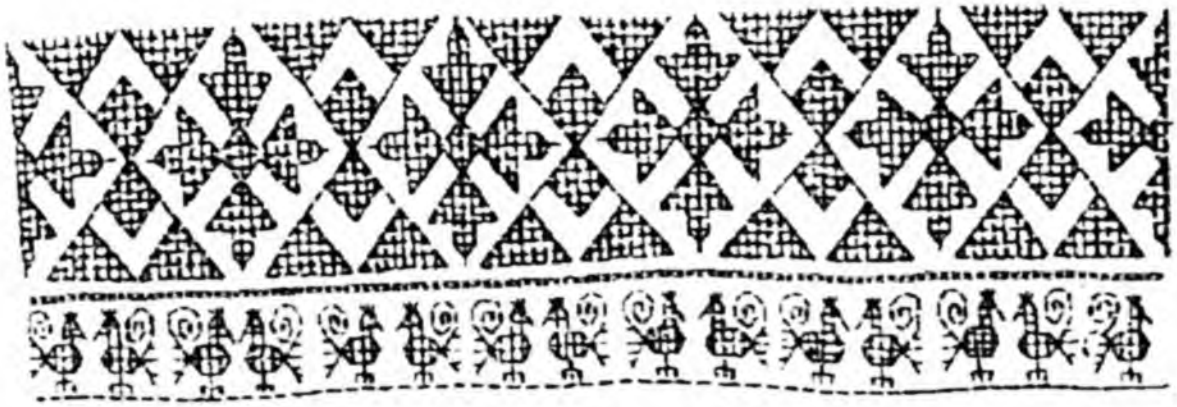
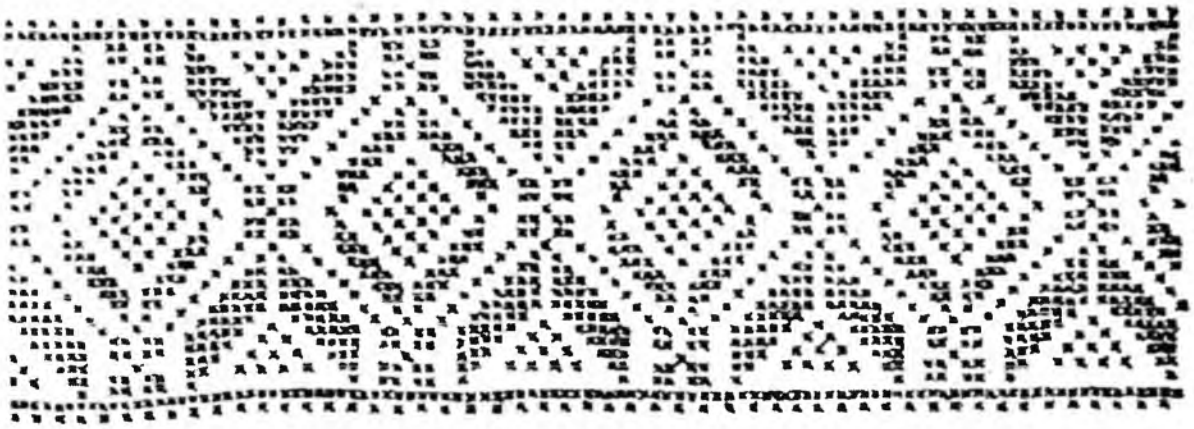


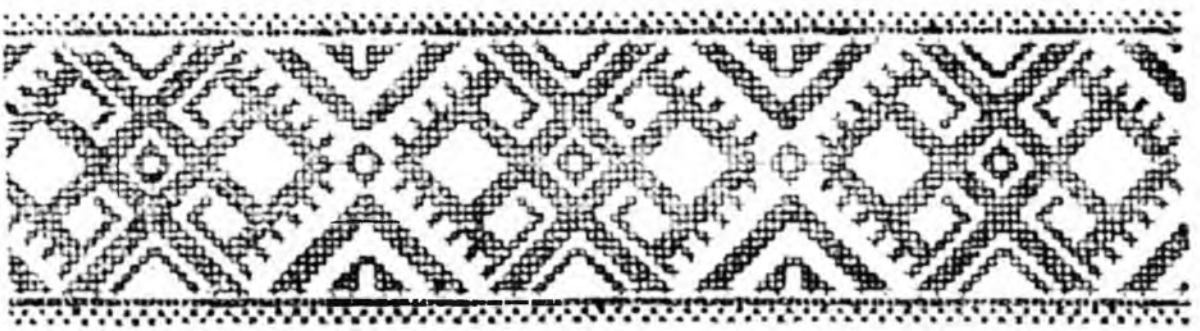
Рис. 129. Геометрические мотивы с элементами изобразительных фигур



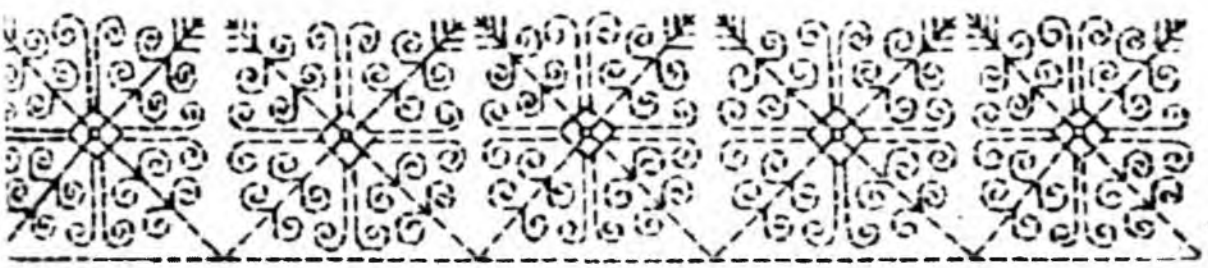
1



2



3



4

Рис. 131. Геометрические мотивы с элементами изобразительных фигур

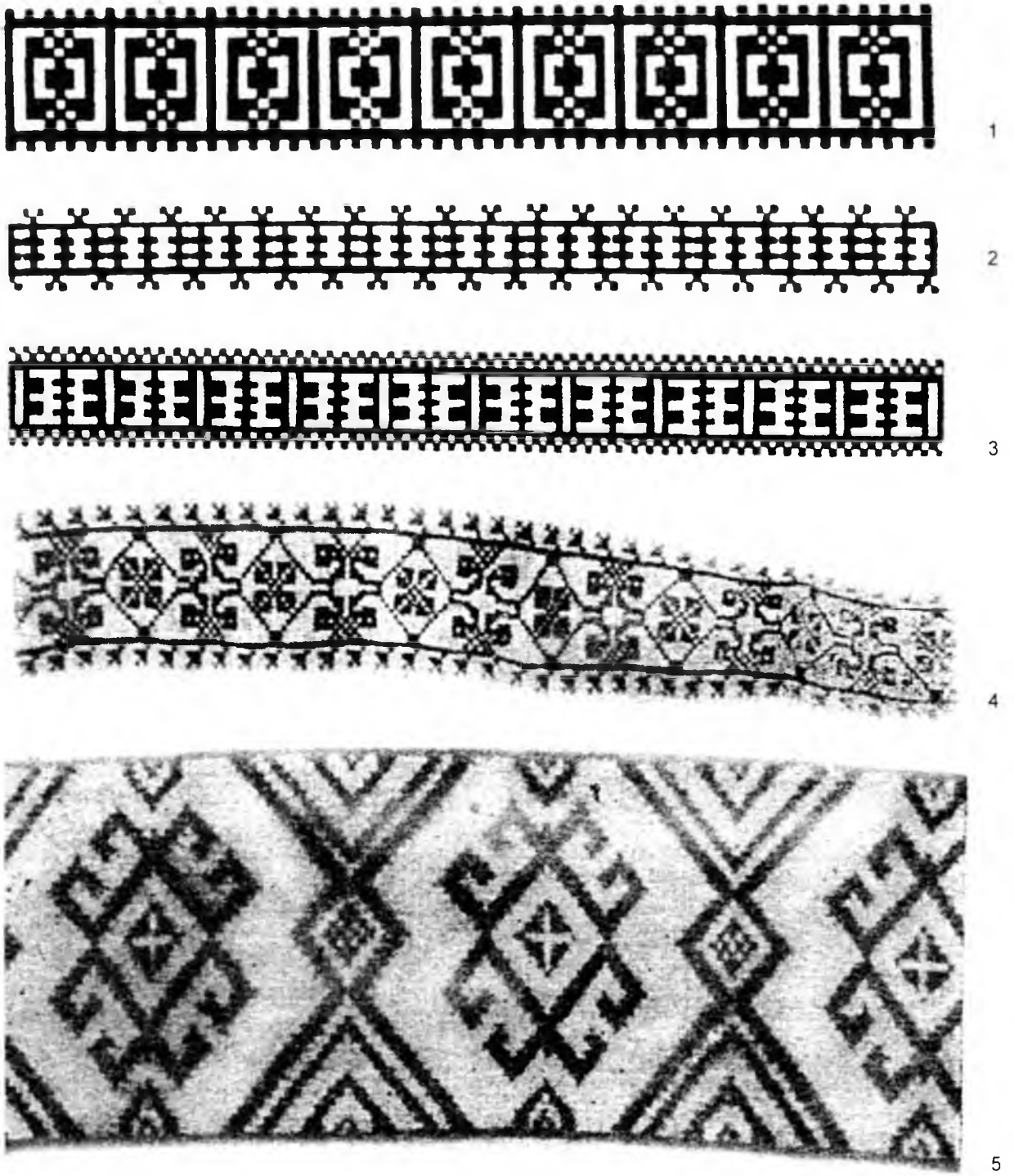


Рис. 131. Абстрактно-геометрические мотивы в вепсской вышивке

Близко к восьмиконечным звездам стоят по численности орнаменты из *крестов*, характерные для вышивок рубах. Иконография таких мотивов различна. Это простые прямые и косые кресты, а также сложные кресты с перекрестьями или вильчатыми фигурами на концах. Мотивы чаще изображены в виде рамочных фигур, возможно, в подражание нательным крестам. Но есть и однолинейные крестовидные узоры. Независимо от конфигурации, они вышиты бордюрами, раппортом одинаковых фигур. Иногда кресты сочетаются с ромбами.

Есть в вепсских вышивках и орнаменты из *квадратов*. На рубахах эти узоры, очевидно, подражают распространенным в вышивках ромбам с крючками. Квадраты также имеют на своих углах крупные и загнутые в противоположные стороны крючки. Крючковидные элементы «посажены» на длинные либо на короткие стержни. Вместо крючков иногда из углов квадратов выступают длинные палкообразные фигуры, наподобие очень крупных шипов, имеющие перекрестья на концах. Такие узоры встречены в северновепсской вышивке (Северные узоры.., 1989, рис. 76).

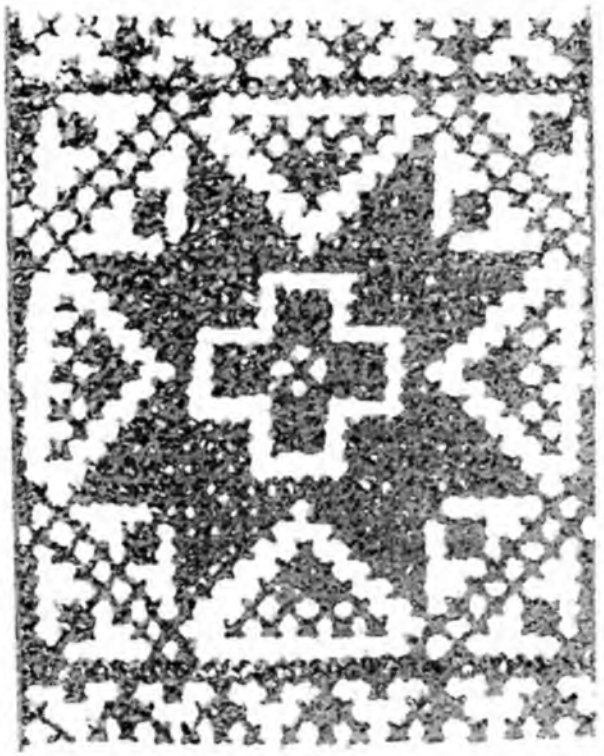


Рис. 132. Фрагмент восьмиконечной звезды, характерный для вепсской вышивки

Не исключено, что орнаменты из квадратов с крупными крючками и «шипами» на углах первоначально имели на рубахах и полотенцах значение магических, оберегательных знаков, превратившись позже в обычный декор.

Орнаменты из других геометрических мотивов редки в вепсских вышивках. Следует упомянуть *меандроидные узоры* на средневепсских рубахах. В таких орнаментах прослеживаются два варианта трактовки. Первый представлен «классическими» вариациями геометрических меандроидных бордюров, второй – специфическими орнаментами, основа которых – горизонтальная волнообразная линия с меандроидными крючками на выступах.

Другие виды абстрактно-геометрических мотивов – *зигзаги, концентрические круги, спирали, диагональные линии*, расположенные параллельными рядами, в виде самостоятельных орнаментов присутствуют только на единичных изделиях. Треугольники являются преимущественно частью бордюрных ромбических вышивок, где они играют роль заполнения фонового «поля» между ромбами разных вариаций. Из треугольников составлены и более сложные геометрические мотивы, например, квадраты из четырех треугольников, направленных углами друг к другу.

В завершение характеристики геометрических узоров необходимо упомянуть о некоторых стилистических различиях на уровне этнолокальных групп вепсского населения. Преобладающая стилистическая линия в геометрическом декоре северновепсских рубах – мелкоузорность орнамента с плотно прилегающими друг к другу фигурами. Подобные узоры встречены и в русской вышивке Пудожья. Исключением в северновепсской вышивке являются бордюры из крупных ромбов с крючками. Напротив, у средних вепсов на рубахах преобладают вышивки из крупных геометрических фигур, которые нередко расположены на значительном расстоянии друг от друга. Этой стилистической особенностью средневепсские геометрические орнаменты на одежде сближаются с аналогичными вышивками подолов карельских рубах южной и средней Карелии.

УЗОРНОЕ ТКАЧЕСТВО

В отличие от вышивания, материалы по узорному ткачеству весьма ограничены и не позволяют дать детальный обзор этой разновидности орнаментации тканей. Экспедиционное обследование показало, что в современном вепсском быту таких изделий сохранилось мало. Исключение представляют напольные дорожки, повсеместно встреченные в вепсских жилищах, а также довольно многочисленные скатерти традиционного узорного тканья. Последние, как и вышитые изделия, население хранит и ныне. Остальные предметы домашнего тканья, особенно одежда, утратив свою былую утилитарно-эстетическую ценность, большей частью исчезли из обихода. Поэтому о данной разновидности орнаментации имеются разрозненные сведения от информаторов и из малочисленных музейных коллекций предметов традиционного тканья.

На рубеже XIX–XX вв. художественное ткачество вепсов занимало особое место в ареале узорного тканья земледельческих народов Северо-Запада России. В отличие от соседей (карел, ижоры и русских), у которых этот вид орнаментации тканей был распространен наравне с вышиванием или кое-где превосходил его, у вепсов он значительно уступал последнему. В вепсском ткачестве технически сложные приемы изготовления тканей, распространенные у соседних народов, использовались слабо, а некоторые из них вообще отсутствовали. В частности, локальное распространение имело изготовление узорных изделий при помощи браного, красного тканья, а такие виды, как ажурное и закладное ткачество, вепсы не применяли. Изготовление тканей у вепсов было основано на технически несложных приемах, а из трудоемких видов исключительное распространение получили различные приемы многоремизного ткачества, при помощи которых ткались льняные скатерти.

Из узорных тканей вепсы шили будничную одежду (мужские рубахи, женские юбки, пояса), а также скатерти (pühkin), наматрасники (sijähavad), одеяла (od'ällo), половики (ripakoišpäi, polovikad), иногда полотенца. Как и другие народы, они ткали станочным и нестаночным способами. Последний прием связан с изготовлением поясов для одежды и обихода.

Полотна (узорные и обычные) ткались на станах (kangsijad) горизонтальной конструкции, относившихся к типу русских горизонтальных станов. Они были заимствованы вепсами от русских, вероятно, не ранее позднего средневековья. В раннем средневековье, по сведениям Л. А. Голубевой (1973, с. 77), в районах смежного обитания древних вепсов и славян бытовали станы вертикальной конструкции. При раскопках Белоозера (X–XIII вв.) найдены грузики от вертикальных ткацких станов (Голубева, 1973, с. 77, рис. 19). Не исключено, что такие станы имели устройство, сходное с позднесаамскими ткацкими станами Кольского полуострова, которые также относились к типу вертикальных и были снабжены грузиками, свисающими с нитяной основы (Косменко, 1993, с. 109–113, рис. 104, 105).

В XIX – начале XX в. вепсы изготовляли узорные ткани в основном из льняных нитей (püühaine lang) и овечьей шерсти (vilaine lang). Конопляные нити (lin) в домашнем ткачестве они практически не использовали, в отличие от других финно-угорских народов – карел средней и северной Карелии, а также коми, удмуртов и марийцев, которые широко применяли их при тканье полотен (Крюкова, 1956, с. 49, 126; 1973, с. 64; Королева, 1975, с. 116; Грибова, 1980, с. 76; Материальная культура.., 1981, с. 116, 121, 127–129). Имеются отдельные сведения от средних и южных вепсов, согласно которым конопляные нити в сочетании с льняными использовались в тканье рисунчатых наматрасников, а также однотонной верхней одежды – балахонов и мужских штанов (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 458, 459; ЭЭМ, В 60: 32). Археологи полагают, что у предков вепсов были не только шерстяные и льняные, но и конопляные ткани (Станкевич, 1947, с. 154–155; Линевский, 1949, с. 57–72). Видимо, у них, как и у южных карел, эта общая для финно-угров традиция к XIX в. почти полностью утратилась, вероятнее всего, под влиянием севернорусской ткацкой культуры, которой применение конопляных нитей в тканых изделиях не было известно (Русские.., 1967, с. 217–218). Средние вепсы сел Озера, Пелдуши и др. в домашнем тканье использовали также коровью шерсть (kudoda lehman karvois). Из нее, при добавлении льняных нитей, они ткали одеяла с несложными геометрическими рисунками (Косменко, 1984, рис. 49: *1*). По рассказам информаторов, коровью шерсть начали употреблять в 1930-х гг. (АКНЦ, ф. 1, оп. 50, д. 458; Косменко, 1984, с. 145–146). Нити из коровьей шерсти употребляли в домашнем ткачестве и русские соседнего Каргопольского уезда, где они были более традиционным видом сырья, чем у вепсов (Благовещенский, Гарязин, 1895, с. 109–111).

Следует упомянуть разноцветный лоскут. У вепсов, как и у соседних народов, в XX в он стал широко использоваться в ткачестве. Лоскутные ткани шли на изготовление рабочих юбок и напольных дорожек, сменивших собой холщовые половики (hurst).

Разнообразные приемы тканья у вепсов относились в большинстве своем к простым видам техники. Полотна на ткацких станах изготовлялись техникой полотняного и саржевого переплетения нитей утка и основы (kudoda pautin – «ткать полотно»; kongaz – «домотканая ткань») (Зайцева, Муллонен, 1972, с. 177, 238). По общему мнению исследователей, они относились к одним из наиболее древних приемов станочной техники. Такими способами вытканы фрагменты раннесредневековых тканей из курганов юго-восточного Приладожья, оставленных предками современных вепсов (Линевский, 1949, с. 57–72; Косменко, 1984, с. 10; Кочкуркина, 1990, с. 113).

Кроме упомянутых архаичных приемов у вепсов было широко распространено многоремизное и браное одноуточное ткачество, связанное с изготовлением скатертей («poimda» – «ткать узорами»; «poimdut pyhkin» – «скатерть, сотканная узорами»; «poimda lastoil» – «ткать на дощечках») (Зайцева, Муллонен, 1972, с. 427). По мнению специалистов, многоремизное тканье, являвшееся сложной и высокоразвитой техникой, распространилось в крестьянском ткачестве приблизительно в конце XIX в. (Королева, 1975, с. 119–120). Однако эту датировку, судя по всему, следует пересмотреть. Так, о существовании у вепсов и карел данных видов тканья задолго до конца XIX в. говорит хотя бы то, что они имели единую и отличную от простых видов ткачества терминологию: «poimda» – вепс., «poimia» – кар. Из нестаночных приемов у вепсов зафиксированы плетение (kerdoida vö) и тканье на дощечках. Этими древними видами техники изготовлялись пояса из волокна (nitikaz vö – «нитяной пояс») (Зайцева, Муллонен, 1972, с. 362).

Рисунки на текстильных изделиях, хотя и зависели от конкретной техники, но не отличались сложностью. Полотняной и саржевой техникой изготовлялись полосатые и клетчатые ткани из льна и шерсти. Клетчатые ткани из холста по рисункам однотипны: их ткали в крупную или мелкую клетку с использованием сине-белых, красно-сине-белых нитей (Косменко, 1984, рис. 51). Из таких тканей, не выделявшихся из общераспространенных на Северо-Западе пестрядинных, вепсские женщины шили мужские рубахи. Согласно Н. В. Пушкаревой (1989, с. 157), разноцветные клетчатые ткани («пестрядь») на Руси были известны с XII–XIII вв.

Более разнообразны у вепсов полосатые ткани. Из них изготовлялись наматрасники, лоскутные половики и различного вида женские юбки: льняные, полушерстяные и лоскутные. Последние относятся к разновидности поперечно- и продольно-полосатых юбок, которые стали распространяться на Северо-Западе приблизительно в XVIII в. (Эстонская народная одежда.., 1960, с. 23–24, 28; Юхнева, 1972, с. 158–179). Юбки вепсов были преимущественно поперечно-полосатыми, причем у разных групп они орнаментированы неодинаково. Так, средние и южные вепсы украшали их параллельными горизонтальными каемками только по подолу, имевшему розовый или красный фон. Над полосами, приблизительно до бедра или середины юбки, шло аналогичное фону подола гладкокрашеное полотно, пришитое к верхней части юбки из серой ткани.

Известные нам северновепсские юбки, в отличие от южновепсских, орнаментированы горизонтальными полосами до бедра, лишь узкая ткань под поясом была однотонной серой. Они сотканы из коричнево-белых и черно-белых нитей. Юбки из лоскутной ткани также декорированы многочисленными рядами горизонтальных узких полос, однако от льняных и полушерстяных изделий их отличает яркое многоцветье. Наконец, следует заметить, что эти изделия, особенно

средне- и южновепсские, орнаментированные только по подолу цветными каймами, относятся к наиболее архаической разновидности полосатых юбок. Другие народы Северо-Запада, прежде всего финноязычные (эстонцы, карелы и др.), для которых более всего была характерна данная разновидность поясной одежды, в XIX в. уже повсеместно перешли на продольно-полосатые разноцветные юбки (Эстонская народная одежда.., 1960, с. 28; Юхнева, 1972, с. 163).

Другие изделия, сотканные полотняной и саржевой техникой, в частности, многополосовые наматрасники и тряпичные половики, практически не выделяются из массы аналогичных изделий других народов Северо-Запада. Такими же параллельными полосами украшены и полушерстяные одеяла.

Очень разнообразны по внешнему виду вепсские льняные скатерти, сделанные пяти-, восьмиремизной техникой, а также браным одноуточным тканьем. Для последних изделий, внешне мало отличающихся от многоремизных, характерны узоры из прямоугольников и квадратов, внутри которых ткань разрежена. Как и карелы, у которых также были аналогичного тканья скатерти, вепсские женщины называли узоры «окошечки», «шашки», «рамки».

На многоремизных скатертях рельефные узоры представляют собой сплошные сетки квадратов, прямоугольников, ромбов или вдавленных мелких ячеек. Разнообразие их внешнего вида достигается за счет включения в орнаментальные сетки одинаковых или разных геометрических фигур либо путем варьирования размеров, в том числе введения в ткань наряду с отбеленными нитями серой пряжи. В целом рисунки на вепсских скатертях не отличаются от аналогичных изделий других народов, что объясняется одинаковыми видами техники тканья. Такими же приемами ткали скатерти в XIX – начале XX в. коми, поволжские народы и др. (Семенов, 1964, с. 39–40; Королева, 1975, с. 114–141; Климова, 1977, с. 199–224). Однако при общем сходстве узоров вепсские, как и карельские, сложнофактурные скатерти по частным деталям выделяются среди аналогичных изделий даже соседних народов. Они всегда однотонные, белые, в отличие, например, от многих ижорских ремизных скатертей, которые по краю декорированы двусторонними изобразительными вышивками, или русских (вологодских) изделий, украшенных полосами браного красного тканья (Кожевникова, 1967, с. 188; 1968, с. 107–121; НМФ ижорские колл. № 4304: 20).

Изредка встречались у вепсов полотенца, декорированные браным красным тканьем. Они сосредоточены преимущественно в средневепсских деревнях, особенно куйско-пондальской группы, включая Ладву. В западных селениях средних вепсов они редки. По рассказам местных жителей, браные изделия они покупали у русских (вологодских) коробейников и в местных лавках. Но иногда их ткали на месте. Отличие покупных изделий от местных в том, что они представляли собой лишь заготовки браных, красных узоров, которые пришивались к концам своих полотенец, в том числе вышитых. Браные полотенца местного тканья имели несложные геометрические рисунки и не отличались высоким уровнем технического исполнения. Настил красных нитей, которыми ткались узоры, был рыхлым.

Орнаментированные пояса для одежды в вепсских деревнях почти не сохранились, хотя многие информаторы еще помнили о традиционных приемах их изготовления (тканье на дощечках и плетение пальцем). Единичные экземпляры подобных поясков удалось зафиксировать только у южных вепсов. Они сотканы из красно-черных и желто-синих шерстяных и льняных нитей. На одном из этих поясков орнамент глубоко традиционен. Он представлял собой раппорт из двух геометрических фигур: X- и Z-образной. Такими же узорами выткан древний поясок из курганных материалов юго-восточного Приладожья (АКНЦ, ф. 1, оп. 40, ед. хр. 187, л. 116).

Коллекции средне- и южновепсских поясов для одежды имеются также в РЭМ. Судя по описаниям каталога музея, они, как и вышеупомянутые пояса, сотканы на дощечках и сплетены на пальцах при использовании ярких шерстяных нитей – красных, желтых, синих, фиолетовых, белых и др. (Горб, Шангина, 1984, с. 21). Эти изделия орнаментированы простейшими узорами: цепочками уголковых фигур, а также косыми параллельными линиями и продольными полосами (там же). Пояса относятся к началу XX в. В это время в вепсских селениях домотканые пояса для одежды все более заменялись покупными изделиями, что, в свою очередь, привело к полному исчезновению техники нестаночного тканья. Сходным путем исчезали в первой половине XX в. и различные виды станочного тканья домашних полотен. В более позднее время сохранилась лишь традиция изготовления лоскутных половиков.

РЕЗЬБА И РОСПИСЬ ПО ДЕРЕВУ

Резьба. Материалы по традиционной художественной резьбе по дереву малочисленны. Мало резных изделий и в музейных собраниях. Уже в конце XIX в. данная разновидность декорирования обиходных изделий стала постепенно заменяться свободными кистевыми росписями.

Предметы. Техника. Судя по разрозненным источникам, в XIX в. резьбой у вепсов орнаментировался довольно широкий круг предметов. Это прялки (kozal), вальки (valk), рубели (palik), детали ткацких станов (берда, «bird»), ковши (kauh), подносы, короба для рукоделий, настенные крюки и другие детали интерьера. В Национальном музее Финляндии хранится коллекция старинных вепсских кантеле, часть из которых орнаментирована художественной резьбой.

Технические приемы резьбы у вепсов те же, что и у соседних народов. Наиболее распространены профилированная, контурная, трехгранно-выемчатая резьба. На единичных изделиях встречена глухая кружково-ямчатая техника, а также желобковая

резьба. Все эти виды техники – старинные приемы декорирования изделий. Ряды крупных глухих кружков почти полностью покрывают лицевую поверхность одного из экземпляров кантеле. Разновидность подобных, но мелких узоров выявлена на южновепсской прялке (рис. 133: *5*). Кружково-ямчатые орнаменты, вырезанные ножом, чаще встречены на прялках и рубелях карел (Kekkonen, 1929, tabl. 81, 82). Наиболее характерны они для декора костяных изделий саамов Кольского полуострова (Косменко, 1993, с. 146–163).

Остальные технические приемы, как отмечалось, на изделиях из дерева были распространены шире, чем кружково-ямчатая или желобковая резьба. Следует отметить художественную профилировку краев изделий, чаще прялок. На лопастях этих предметов профилировка дополняла орнаментальную резьбу либо была единственным видом декора (рис. 133: *1–6*). Так, на южновепсских прялках часто лишь края лопастей профилированы архаичной четырехгранной или дугообразно-выемчатой резьбой. Эти изделия не только профилировкой, но и формой прямоугольных, узких лопастей точно повторяют одну из разновидностей новгородских прялок XI в. (Колчин, 1968, табл. 66: *2*).

Профилировались прялки и более сложной резьбой. В частности, навершие и основание лопастей украшались скульптурно вырезанными кружками («серьгами») (рис. 133: *5*) и треугольниками («городками»). Разнообразна резьба и на «ножках» этих изделий: четырех- и многогранная, а также в виде объемных эллипсов и прямоугольников (рис. 133: *1–3, 6*; 134: *1, 2*). На средневепсских прялках ножки вырезаны в виде высоких витых колонок (рис. 133: *4*).

Контурная резьба на изделиях обычно сочеталась с трехгранно-выемчатой, реже была единственным видом (рис. 133: *3, 6*; 134). Это также древняя разновидность техники, о чем есть археологические свидетельства, относящиеся к предкам вепсов или смешанного славяно-вепсского населения. Так, контурной резьбой выполнены геометрические узоры на берестяных и деревянных изделиях из древнего Белоозера (Голубева, 1973, рис. 29: *9, 11, 14, 19*).

Наиболее распространенной техникой в XIX в. была трехгранно-выемчатая резьба (рис. 135: *1*). У вепсов эта разновидность «международной» техники имеет некоторые особенности, с одной стороны, отличающие ее от резьбы соседних русских, в частности, Вологодской губернии, с другой – сближающие ее с резьбой финно-угорских народов, включая саамов, а также самодийцев и некоторых других западносибирских народов. У вепсов, как и упомянутых народов, выемчатые грани сходятся не в центре ячеек, как, например, в вологодской резьбе, а в одном из углов (Круглова, 1974, рис. 45–63) (рис. 135: *2*).

Наконец, на южновепсских изделиях есть еще одна разновидность резьбы. На одной из прялок узоры, вырезанные ножом, представляют собой ряды очень мелких уголков (рис. 135: *2*). Эту резьбу, условно названную «уголковой», нельзя однозначно отнести ни к контурной, ни к трехгранно-выемчатой, поскольку в последней технике ячейки резьбы крупные и четкие. Мелкоуголковая резьба есть на деревянных и берестяных изделиях кольских саамов (Косменко, 1993, рис. 118, 130; РЭМ – 4037: 22 а, б).

Композиции. Мотивы. Большинство предметов демонстрируют геометрическую резьбу из простейших мотивов и композиций. Лишь на бердах ткацких

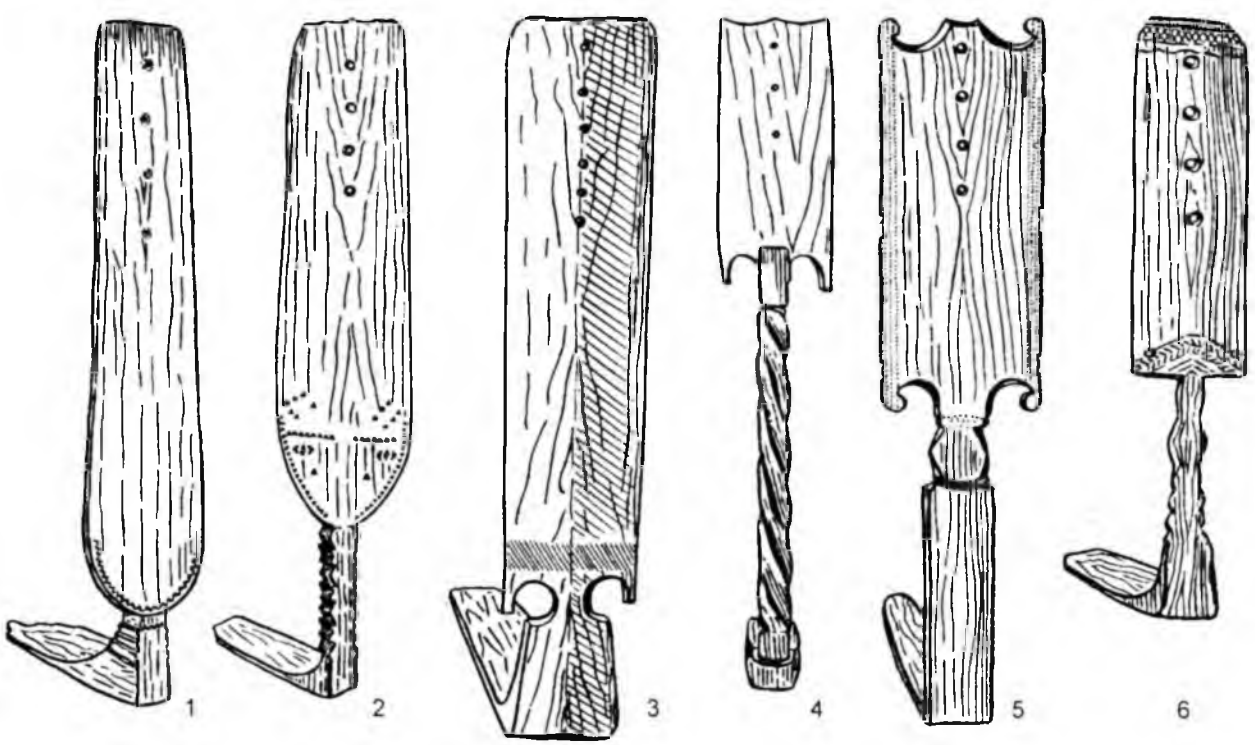


Рис. 133. Разновидности прялок:

1–2 – северные вепсы, 3–4 – средние, 5–6 – южные вепсы

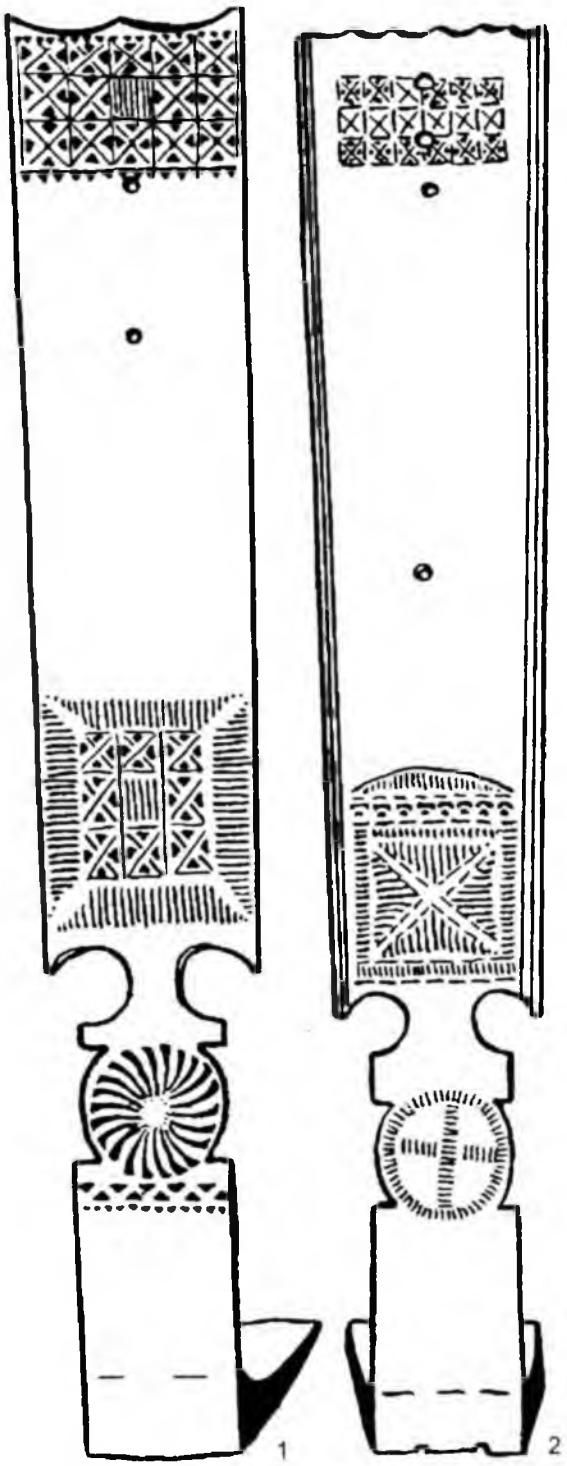


Рис. 134. Прялки, декорированные разными видами техники (средние вепсы)

станов из северно- и средневепсских, куйско-пондальских деревень, наряду с геометрической резьбой, встречены узоры из схематичных растений, видимо, хвойных деревцев или веток. По рассказам информаторов из д. Матвеева Сельга, рисунки делали с практической целью: при установке ткацких станов по этим рисункам различалась лицевая сторона берды от тыльной. Вероятно, это уже позднее толкование, поскольку на отдельных предметах вырезаны знаки, похожие на тамговые, с указанием года изготовления берды (рис. 136). На большей части берд плоскостная резьба представлена отдельными фигурами – крестом в круге, лучистым кругом, квадратом, перекрещенным косым крестом и, как упоминалось, стилизованными растениями. Эти одиночные мотивы вырезаны в центре берды, но нередко и по его бокам. Они больше похожи на символические рисунки, чем на обычные опознавательные знаки, о которых говорили местные жители. Они отличаются от орнаментального декора с ритмическим повторением фигур.

Прочие изделия декорированы геометрическими орнаментами. Предметы повседневного обихода (рубели, вальки, прялки и др.) украшены простейшими мотивами и композициями. Резьба на изделиях обрядового назначения, а также некоторых деталях интерьера выявляет тенденцию к исключительно богатому декору (рис. 137–139).

Две последние категории предметов в современных домах вепсов не сохранились. Они имеются в коллекциях музеев РЭМ и ВОКМ и датируются XIX, частично XVIII в. Это орнаментированные резьбой



Рис. 135. Прялки, декорированные разными видами техники:

1 – северновепсская прялка, орнаментированная древней трехгранно-выемчатой резьбой, 2 – южновепсская прялка, орнаментированная «уголковой» резьбой

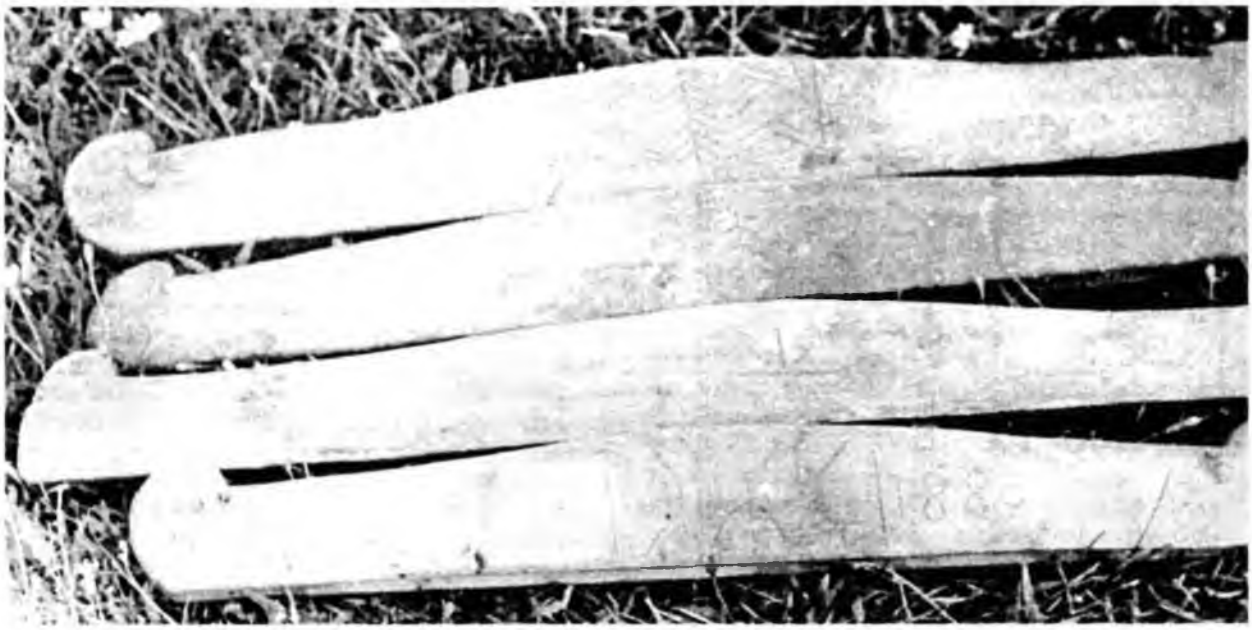


Рис. 136. Берда от ткацкого стана, орнаментированная геометрическими и растительными узорами (северные вепсы)

обрядовые ковши для пива, киот, поднос, очевидно, ритуального пользования, а из деталей интерьера – настенные крюки (Горб, Шангина, 1984, с. 46–48; Gorb, 1987, s. 83–108). Например, декор на деревянном подносе состоит из сложнейшего геометрического орнамента, в котором сочетаются одновременно несколько композиционных схем (рис. 139). В центре подноса вырезана фигура крупного, перекрещенного квадрата. С двух сторон ее обрамляет зональная резьба, состоящая из параллельных «столбиков». Квадрат и зональный орнамент заключены в бордюрную рамку, расположенную на поребрике подноса. Это изделие, как и другие старинные предметы, является высокохудожественным образцом традиционной резьбы по дереву.

Однако в конце XIX – начале XX в. орнаментальная резьба на обиходных изделиях все более упрощалась и постепенно теряла былую эстетическую ценность. На поздних изделиях, зафиксированных в экспедиционных материалах автора, хотя и встречаются все виды композиций – бордюры, сетки, зональные орнаменты, одиночные мотивы, но они состоят из простейших элементов. Так, на рубелях и вальках этого времени зональные композиции включают обычные параллельные линии, вырезанные поперек изделий. Зональные орнаменты заменялись и бордюрами, которые состоят из раппорта простых крупных ромбов. Одиночные мотивы чаще представлены крестовидной фигурой, расположенной на навершии рубеля или валька. Аналогичным образом декорированные рубели начала XX в. имеются в коллекциях ЭЭМ (Тарту, колл. EI – 334: 12).

Более технично орнаментированы резьбой прялки, но узоры на них также несложные. Обычно они включают бордюры из уголков или крупных выемчатых треугольников, которые полностью или частично обрамляют продольные края лопастей. Иногда бордюрные узоры заменены сеткой из мелких ромбов (рис. 133: *б*), крестиков или зональными полосами из глухих кружков, вырезанных не на продольных краях, а внизу и наверху лопасти прялки. На этих же частях прялок, в том



Рис. 137. Образцовый ковш. XVIII в. Выемчатая резьба



Рис. 138. Крюк для рукомойника. XIX в.

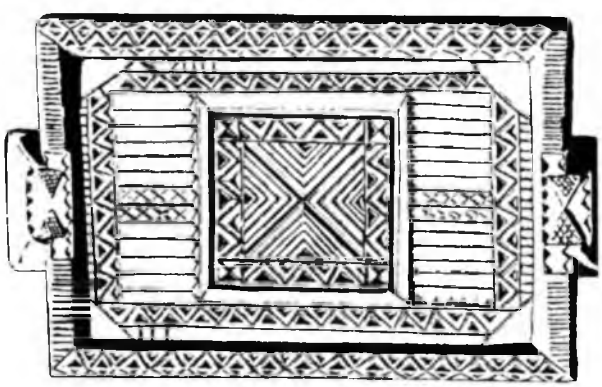


Рис. 139. Поднос деревянный. Трехгранно-выемчатая и контурная резьба

числе на «ножках», наблюдаются и узоры из одного мотива: креста в круге, розетки, квадрата, перекрещенного диагональными линиями, и т. д. (рис. 134: *1, 2*).

Таким образом, даже эти немногочисленные материалы, представляющие вепсскую геометрическую резьбу на обиходных изделиях рубежа XIX–XX вв., показывают, что она в это время переживала стадию угасания. Процесс деградации затронул разные стороны орнаментации неодинаково: в основном он коснулся структуры орнамента, т. е. мотивов и композиций, но не изменил технические приемы исполнения узоров, которые оставались глубоко архаичными.

Росписи. В конце XIX в. в традиции вепсского декорирования дерева стали происходить глубокие изменения. Архаичная плоскостная резьба начала интенсивно заменяться иным видом декорирования – свободными кистевыми росписями, которые стали широко распространяться в северно- и средневепсских ареалах. Меньше они затронули южновепсские селения, где декорирование бытовых изделий архаичной резьбой в данный период было более распространено, чем росписи.

Эта новая разновидность орнаментации предметов быта резко отличается от резьбы содержанием, стилистикой, техникой, колоритом и даже расположением орнаментов на плоскостях изделий, например, прялок, для которых она стала наиболее характерным видом украшения. В тематическом отношении вепсским росписям свойственны исключительно растительные узоры с крупными цветами или плодами на ветвях (рис. 140). Среди них наблюдаются различные вариации рисунков, состоящих из побега растения, вазона, цветущего куста, иногда отдельных цветов или плодов. Интересно, что изобразительные мотивы вепсов отличаются от русских росписей соседних территорий (Вологодчины, Пудожья, Заонежья), где, наряду с растительными мотивами, распространены рисунки птиц, геральдических львов, даже «парочек» на прогулке (Большева, 1927, с. 51; Круглова, 1974, рис.; Вишневская, 1981, рис. 97 и след.).

Вепсские растительные узоры выполнены в плавных, криволинейных контурах – художественным приемом, мало характерным для других видов орнаментации. Рисунки делали кистью, яркими масляными красками по плотно окрашенному фону. Многоцветность не свойственна ни одной традиционной разновидности вепсского декорирования. Отличаются и композиционные решения узоров. Мотивы растений обычно полностью покрывают плоскости прялок и других предметов, например, филенок шкафов и иных деталей интерьера.

Эта поздняя разновидность вепсской орнаментации по всем характеристикам входит в ареал севернорусских свободных кистевых росписей, который ограничивается северо-западными губерниями – от севера Карелии до Костромского Поволжья включительно (Шелег, 1992, с. 129). Русские росписи изучены довольно полно. Выявлено происхождение росписей, связанное с новгородской живописной раскраской изделий из дерева (Вишневская, 1968, с. 7–18; 1981, с. 61 и след.; Колчин, 1971, с. 56–60). Новый мощный импульс свободные кистевые росписи получили в XVII–XVIII, даже XIX вв., в связи с влиянием церковной, в том числе старообрядческой, живописной культуры (Большева, 1927, с. 59–61; Вишневская, 1981, с. 67 и след.). Распространившись сначала в русской крестьянской среде Поморья, Заонежья, Пудожья и других местностей, они затем вошли в обиход других народов этого региона, включая вепсов. У последних, как отмечалось, процесс замены резьбы росписями начался, видимо, только в конце XIX в. Это прослеживается и на конкретных материалах. В частности, на прялках кистевые росписи сначала соседствовали даже на одном изделии с резными орнаментами: нижняя часть лопасти декорировалась архаичной трехгранно-выемчатой резьбой, тогда как остальная ее плоскость расписывалась различными рисунками цветущих растений. На изделиях начала XX в. практически нет смешения художественных стилей – строго геометрического и пышного растительного. Орнаменты уже выполнялись, как правило, росписями.

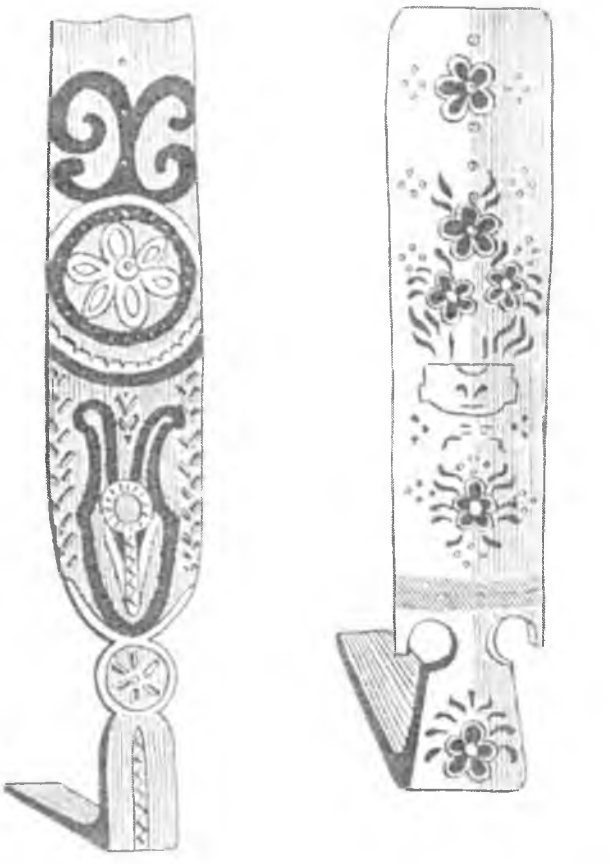


Рис. 140. Прялки, декорированные росписью (средние вепсы)

В целом вепсские росписи на бытовых изделиях конца XIX — начала XX в. не внесли ничего принципиально нового в северо-западную живописную раскраску. Различия коснулись частностей. В расписных узорах вепсов, в отличие от русских, есть только растительные мотивы. Последние производят впечатление упрощенных, «сухих» орнаментов по той причине, что контуры узоров часто сделаны угловатыми. Это, видимо, результат влияния архаичной резьбы по дереву с ее чисто геометрическими узорами. Подражание традиционной резьбе было довольно значительным, поскольку росписями иногда выполнялись вовсе им не свойственные геометрические рисунки. В первой половине XX в. эта разновидность техники, как и большинство других видов декорирования, постепенно стала исчезать из вепсского обихода.

ТИПОВОЙ СОСТАВ ОРНАМЕНТА

Орнаментика вепсов подробно рассмотрена по видам техники, декоративных материалов, структуре, видовому и типовому составу орнаментов. Обобщим эти данные и попытаемся наметить исторические контуры генезиса и функционирования традиций в этих сферах.

Наиболее ярким явлением было искусство вышивания. В XIX – начале XX в. оно доминировало над всеми остальными приемами орнаментации обиходных изделий. Этой особенностью орнамент вепсов выделялся среди других народов Северо-Запада, прежде всего карел и русских, которые при украшении изделий широко пользовались не только вышиванием, но и сложными приемами узорного ткачества. Последние были известны вепсам, но применялись гораздо реже. В реликтовом виде у вепсов сохранялась в конце XIX в. традиция орнаментирования резьбой бытовых изделий из дерева, а свободные кистевые росписи, хотя и начали вытеснять архаичную резьбу, но не оформились, как, например, у соседей-русских, в высокоразвитую отрасль крестьянского декорирования. Еще слабее, чем росписи по дереву, бытовала на рубеже XIX–XX вв. орнаментация бытовой керамики ангобной росписью. Изготовление керамической посуды имело в это время характер широкого товарного производства, но ее почти перестали орнаментировать. Поэтому данная разновидность декорирования нами исключена из рассмотрения.

Различные технологические приемы декора вошли в состав вепсского искусства в разные периоды истории. Однако выявление их относительной хронологии представляет собой задачу с многими неизвестными, поскольку вепсские материалы, касающиеся техники орнаментации более раннего периода, чем XIX в., фрагментарны. Поэтому при хронологизации важно учесть материалы архаических обществ, прежде всего саамского, которые в ряде случаев могут быть индикатором датировки тех или иных способов орнаментации и у вепсов.

К наиболее древнему комплексу в составе вепсского искусства XIX в. мы относим традицию резьбы по дереву. Выявленная у вепсов группа технических приемов (контурная, трехгранно-выемчатая, кружково-ямчатая, уголковая резьба, профилировка краев изделий) наиболее полно сохранилась у саамов, которые использовали их при орнаментации дерева, бересты и кости. Известно, что у лопарей эти приемы декорирования восходят к древним периодам, по крайней мере, эпохам железа – раннего средневековья. В древней технике трехгранно-выемчатой резьбы у обоих народов были общие специфические способы вырезания трехгранных ячеек. Все это дает некоторые основания для предположения, что у вепсов декорирование дерева упомянутыми способами являлось наследием первобытных приемов орнаментации и сохранилось в виде пережитка.

Следующий, более поздний набор технических приемов связан, по всей видимости, с раннесредневековой культурой. Это орнаментация текстиля при помощи простейших видов техники: плетением и нестаночным тканьем, а также техникой саржевого и полотняного тканья на ткацких станах. Такая датировка основана на находках фрагментов текстиля, зафиксированных в курганах X–XIII вв. в юго-восточном Приладожье и изготовленных этими способами (Археология Карелии, 1996).

Традиция изготовления сложнофактурных, в частности, многоремизных и браных тканей распространилась, видимо, только в условиях высокоразвитой ткацкой культуры. Вероятнее всего, она сложилась в более позднее время, чем раннее средневековье. У предков вепсов применялись несложные по устройству вертикальные ткацкие конструкции, не позволявшие вырабатывать сложнофактурные ткани.

В эпоху средневековья у вепсов, как и других народов Северо-Запада, сложился комплекс приемов вышивания, известный по материалам XIX в., который принято называть архаическими способами узорного шитья. Во второй половине – конце XIX в. этот старинный комплекс швов пополнился еще одной разновидностью – тамбурным швом.

Вероятно, во второй половине – конце XIX в. в искусстве вепсов стала распространяться и художественная роспись деревянных изделий.

Перечисленные приемы орнаментации в вепсском ареале распространены неравномерно. Архаичные виды техники наиболее полно сохранились в конце XIX – начале XX в. в искусстве южных вепсов, поздние приемы (тамбурные вышивки и росписи по дереву) преобладали у северных вепсов. В средневепсской группе наблюдались и поздние и старинные способы орнаментации (Динцес, Большева, 1939).

Некоторые заключения можно сделать относительно исторической типологии структуры вепсского орнамента, т. е. основных видов и типов композиций.

Среди многочисленных *бордюрных композиций* в вепсском искусстве одно- и двухчастные узоры более архаичны, чем трехчастные Они известны, в частности, на древних тканях и металлических браслетах из курганных памятников X–XIII вв. в юго-восточном Приладожье. В принципе их можно сравнивать и с бордюрными геометрическими орнаментами на древнесаамской лепной посуде железного века восточной Фенноскандии. Если вспомнить более позднюю саамскую орнаментику, то в ней тоже часто встречались эти виды бордюрных построений. Это особенно относится к бордюрам, разделенным ритмичными вертикальными рамками. Из вепсской орнаментики они начали исчезать значительно раньше, чем из саамской. Относительно поздними являются трехчастные бордюры, прототипы которых известны на раннесредневековых привозных тканях. Бордюрные геральдические композиции в традиционном искусстве XIX в. представляют собой исторически наиболее позднее явление, связанное с русской, московской, государственной символикой.

Почти столь же широко были распространены на вепсских изделиях *одиночные мотивы*. За исключением узорного ткачества, они наблюдались во всех остальных видах техники декорирования: вышивках, резьбе и росписях по дереву. Особенность этих мотивов в том, что на изделиях они редко являются единственными фигурами, как, например, рисунки креста на днищах обрядовых ковшей или же отдельные резные фигуры на бердах ткацких станов. Некогда им придавали, вероятно, не декоративное, а магическое или символическое значение. Историческая типология таких композиций четко не реконструируется. Но этот вид декора крайне редко встречен на изделиях железного века – раннего средневековья в северо-западном регионе. Они широко распространились, видимо, в позднем средневековье.

Следующая разновидность – *простые и сложные сетки* шахматного и ромбического строения. Простые сетчатые узоры, состоявшие из обычных прямых или косых перекрещенных линий, есть почти во всех видах техники: резьбе по дереву, вышивках, несложных видах ткачества, на «пестрядинных» тканях и т. д. Эти композиции являются наиболее характерным видом декорирования тканей сложными приемами ткацкой техники – многоремизным и браным тканьем, которые внедрились в вепсское искусство недавно. Это предположение подтверждается и археологическими материалами. Так, в материалах курганов юго-восточного Приладожья есть лишь простые ромбические сетки. У саамов изредка встречены только простые сетки, что является косвенным показателем недавнего распространения сложных сеток в искусстве северо-западных народов, включая вепсов.

Наконец, *зональные* или многополосовые композиции встречались только в архаичных видах техники, в частности, саржевого и полотняного тканья, известных по курганным материалам юго-восточного Приладожья (Археология Карелии, 1996, с. 301). Их нельзя прямо сравнивать с самыми архаичными зональными структурами на древней северной лепной керамике эпохи неолита. Нужно принять во внимание технические особенности формирования декора на тканых изделиях, которые в значительной мере диктовали его структуру. В данном случае зональные композиции не древнее времени распространения упомянутых видов ткацкой техники, т. е. раннего средневековья.

Обратимся к исторической типологии мотивов – основных структурных элементов вепсского орнамента. Орнаментика вепсов характеризуется исключительным преобладанием изобразительных узоров над геометрическими. Первые распространены в вышивках, особенно полотенец, а также росписях по дереву, вторые – в резьбе по дереву, тканых орнаментах, в том числе вышивках подолов женских рубах. Следует отметить: в вепсском искусстве нет композиций из бытовых сюжетов или образов. Подобные узоры отмечались, в частности, в соседней русской орнаментике, где они сосуществовали вместе с сюжетами архаического извода, а в ряде районов, например, в Заонежье в начале XX в. значительно потеснили последние (Кнатц, 1927, с. 69, 71; Маслова, 1979, с. 245). Отсюда следует вывод, что искусство вепсов хотя и включает разностадиальные узоры, но архаические элементы в нем сохранились до XX в. в более полном виде, чем, например, в орнаментике соседей-русских.

По стилистическим особенностям трактовки узоры вепсского искусства XIX–XX вв. разделены на четыре группы: условно-реалистические образы плавных криволинейных контуров (1); условно-реалистические мотивы геометризованных очертаний (2); геометрические узоры с изобразительными элементами (3); абстрактно-геометрические мотивы (4). Некоторые мотивы своими истоками связаны с древними, первобытными традициями, другие вобрали в себя элементы средневекового искусства, третьи вошли в состав орнаментики вепсов, вероятно, во второй половине – конце XIX в.

В вепсском орнаменте XIX в., судя по всему, наиболее древними были абстрактно-геометрические узоры.

Для *четвертого хронологического комплекса* абстрактных узоров характерны простейшие мотивы, в основе которых частично были технические элементы. Это кружковые ямки, параллельные линии, уголки (шевроны), треугольнички, в том числе выемчатые, а также зигзаги, квадратики, ромбики простых очертаний и с перекрещенными линиями, кресты простых конфигураций и др. Эти виды характерны для художественной резьбы обиходных изделий – прялок, вальков и пр. Истоки простейших геометрических мотивов восходят, вероятнее всего, к первобытной орнаментации. Их появление отчасти обусловлено и древними видами техники, например, трехгранно-выемчатой или ямчатой резьбой. Частично эти узоры перешли в декор более поздних изделий, например, узорных поясов, различного рода «пестрядинных» тканей и др. Узоры данного комплекса встречены не только у вепсов, но и многих других народов.

Абстрактно-геометрические узоры *третьего хронологического комплекса* имеют значительно более сложные очертания. Встречаясь изредка в резьбе по дереву, они более характерны для текстильных изделий, особенно бордюрных вышивок женских рубах и полотенец. Узоры этого комплекса состоят из прямолинейно-геометрических фигур сложного построения: многослойных, ступенчатых, решетчатых ромбов, а также ромбов с большими крючками, треугольниками и ромбиками на внешних углах. Есть квадраты сложных строений, шестигранники, различные вариации меандроидных мотивов и рамочных крестов с острыми выступами на концах, вследствие чего они приобрели вид восьмиконечных звезд. Геометрические орнаменты на рубахах в основном мелкоузорные.

Индикатором для относительной датировки внедрения последнего комплекса абстрактно-геометрических узоров, в частности, в вепсскую орнаментику могут быть саамские орнаментальные материалы. У саамов мотивы этого комплекса, как правило, не встречались, исключая отдельные узоры. Следовательно, в вышивках вепсов прямолинейно-геометрические узоры сложных очертаний в целом не являются наследием первобытной орнаментации. В орнаментике вепсов этот комплекс мотивов распространился, видимо, не ранее средневековья. Лишь отдельные мотивы – ромбы

с треугольниками на углах или с крючками, – имеют более древние истоки. Ромбы с крючками появились в археологических культурах северо-западной России и восточной Фенноскандии в раннем железном веке (Косменко М. Г., 1993).

Кроме абстрактно-геометрических мотивов простых и сложных очертаний в этой группе орнаментов, в орнаментике вепсов выделяются *узоры переходного облика*. Они построены по схеме прямолинейно-геометрических фигур, но в их основе были элементы изобразительного происхождения: стилизованные ветки, птичьи лапки, геометризованные зооморфные фигуры, напоминавшие меандроидные узоры, и т. д. Такие мотивы встречены главным образом в бордюрных вышивках женских рубах. Для других видов вепсского декора они не характерны. Происхождение этой группы узоров неясно, но очевидно, что они не древнее изобразительных мотивов. У карел и саамов такие рисунки встречались редко, но у русских геометрические орнаменты с элементами изобразительного характера были популярны (Богуславская, 1972; Дурасов, 1990).

Основная категория группы 1, 2 вепсских орнаментов – *изобразительные узоры*. В вепсском искусстве они характерны для вышитых полотенец и росписей по дереву. Остальным приемам декорирования они не свойственны. Как и у соседних народов, в тематическом отношении эти орнаменты включают *четыре группы видов*: рисунки деревьев (растений), птиц, животных и антропоморфных фигур. Растительные узоры заметно преобладают над остальными видами мотивов, особенно в вышивках. Общей особенностью трактовки изобразительных узоров является преобладание условно-реалистических образов с ярко выраженными элементами былого символизма.

Условно-реалистические изображения в искусстве вепсов разделяются на *две группы*, различающиеся стилистикой и тематикой образов. Узоры *группы 1* объединяет геометризованный стиль и старинные приемы счетного вышивания. Изобразительные мотивы *группы 2* имеют плавные криволинейные контуры и характерны для тамбурных вышивок, шитья набором, а также свободных кистевых росписей по дереву. Условно-реалистические образы криволинейных контуров в основном состоят из растений и их элементов. Мотивы геометризованных очертаний по составу значительно разнообразнее и включают рисунки растений, животных, птиц, антропоморфные фигуры.

Эти стилистически разнотипные группы изобразительных узоров в пределах вепсского ареала распространены неравномерно. Если у северных вепсов изобразительные рисунки плавных криволинейных контуров заметно преобладают над геометризованными узорами, то у южных вепсов, напротив, орнаменты геометризованного стиля являются чуть ли не единственным видом украшения. В средневепсской орнаментике есть изобразительные мотивы обеих групп. Узоры обеих групп распространены и в орнаментике других соседних народов – карел южной и средней Карелии, а также русского населения. На русских материалах северо-западного региона установлено, что изобразительные мотивы (растительные, зооморфные, антропоморфные) прямолинейно-геометрического стиля и распространенные в счетных вышивках относятся к архаическому пласту орнамента (Маслова, 1978, 1979). Узоры стилистической группы 2 в традиционной русской орнаментике отнесены приблизительно к XVIII–XIX вв. (Вишневская, 1968; Маслова, 1979).

В самых общих чертах данная периодизация приложима и к искусству вепсов. Однако орнаменты группы 2 распространились у них, видимо, позже, чем у русских, – во второй половине – конце XIX в., а в ряде мест, возможно, и в начале XX в. Следуя этой периодизации, территория северных вепсов выделяется как основной ареал поздних изобразительных орнаментов, при незначительном распространении узоров архаического слоя. Районы средних, особенно южных вепсов, определяются как основной ареал изобразительных орнаментов архаического пласта.

Современный этап исследования позволяет уточнить некоторые выводы предшественников. Речь идет о более точной периодизации отдельных групп изобразительных мотивов в составе архаического пласта искусства. С этой целью был введен дифференцирующий критерий – «иконографические особенности мотивов», который позволил выделить в составе архаического пласта разные типовые группы условно-реалистических образов геометризованного стиля. Сравнение их по этому же критерию с более древними, в том числе археологическими материалами, выявило следующую картину.

Среди наиболее распространенных в вепсской вышивке изображений деревьев архаического извода, судя по всему, исключительно древние традиции имели фитоморфные мотивы иконографических типов I (стержневидные деревья с несколькими и парными ветвями-линиями) и II (фитоморфные мотивы на треугольных основаниях). Мотивы обоих типов часто наделены антропоморфными признаками. Традиция подобных изображений деревьев уходит в искусство первобытной эпохи. Близкие иконографические архетипы фитоморфных мотивов, наделенных и признаками антропоморфизма, есть на древней керамике эпох энеолита и железа в южной Карелии. В течение эпохи средневековья, когда у северо-западных племен распространились вышивки волокнистыми нитями, эти мотивы появились и на изделиях, декорированных художественным шитьем. Об этом свидетельствуют образцы наиболее старинных вышивок волокном (XVI в.) из Белозерска, на которых в сочетании с рисунками животных и антропоморфных фигур изображены деревья двух упомянутых иконографических разновидностей (Богуславская, 1968). Фитоморфные образы аналогичных очертаний есть среди символических изображений на саамских бубнах XVII–XVIII вв., что также говорит об их глубокой архаике в традиционном искусстве Северо-Запада Европы.

Вместе с тем в вышивках XIX в., включая вепсские, мотивы деревьев рассматриваемых иконографических типов существенно отличаются от древних образцов, даже вышивок XVI в. Иконографические различия касаются прежде всего многочисленных атрибутивных знаков (крестиков, крючков, розеток и пр.), которыми обрамлены данные узоры в вышивках. Видимо, развитие этих условно-реалистических образов в узорном шитье шло по пути оснащения дополнительными знаками, которые

сначала могли иметь (по крайней мере, некоторые из них) символическую нагрузку, превратившись позже в элементы чисто декоративного значения. В XIX – начале XX в. фитоморфные мотивы упомянутых иконографических типов были распространены не только в вышивках вепсов и других народов Северо-Запада, но и далеко за его пределами. Они известны в вышитых орнаментах средней России, Поволжья, Западной Сибири и других регионов. Однако, например, в вышивках поволжских или западносибирских народов растительные узоры этих иконографических разновидностей не наделены столь развитой знаковой символикой, как в вепсских и других вышивках северо-западной России. Пожалуй, лишь фигуры ромбов на вершинах этих условно-реалистических древесных образов, а также обрамление из игольчатых элементов устойчиво повторялись в узорном шитье разных народов (Иванов, 1963).

Остальные выделенные на вепсских материалах иконографические типы деревьев архаического пласта ограничены в основном северо-западным ареалом, имея разную частоту встречаемости в вышивках соседних народов. Нет у них архетипов и в археологических материалах. Это свидетельствует о том, что в вепсских орнаментах они более позднего происхождения, чем мотивы типовых групп I и II. Можно с определенностью утверждать, что древовидные мотивы, контаминированные с рисунками двуглавого орла (тип IV фитоморфных узоров), с мотивами сооружений, в том числе культовых (тип V), а также с крестами (тип VI), навеяны уже влиянием христианского искусства и официальной геральдики позднесредневекового периода. Впрочем, в мотивах этих иконографических типовых групп отчетливо прослеживаются следы дохристианского, языческого искусства, о чем свидетельствует синкретизм данных образов.

Среди растительных мотивов архаического пласта вепсской вышивки выделяется типовая *группа орнаментов смешанного стиля*, которые выполнены в старинном геометризованном стиле, однако узоры близки к бытовым реалиям (побеги растений, вазоны, ветки и пр.). По сравнению с мотивами деревьев предыдущих групп, эти растительные узоры имеют позднее происхождение. Такие же рисунки растений в соседней русской орнаментике, в том числе архаического извода, отметила Г. С. Маслова (1978). Они отличаются значительно большим разнообразием и многочисленностью, чем в вепсских вышивках, и относительно поздно, приблизительно в XVIII в., появились в русской крестьянской орнаментике (там же, с. 102). В вепсском узорном шитье растительные узоры этой группы распространились, очевидно, в XIX в.

Многочисленна *типовая группа фитоморфных орнаментов плавных криволинейных контуров*. В ее состав также входят мотивы ирреалистичных растений, отдаленно напоминающие кусты, вазоны и пр. Этот пласт орнаментов самый поздний в декорировании вепсских обиходных изделий. Его внедрение в орнаментику вепсов относится приблизительно ко второй половине XIX в., возможно, началу XX в. Данные узоры, связанные с поздними видами техники (тамбурным швом в вышивках и свободными кистевыми росписями), стали в это время доминирующими орнаментами у северных вепсов, значительно потеснив узоры архаического слоя. Новая орнаментальная традиция стала распространяться и у средних вепсов. Однако глубоко традиционные формы изображения растительных узоров (и не только растительных) у них продолжали в это время еще устойчиво сохраняться. У южных вепсов растительные орнаменты пышных очертаний почти не встречены.

Остальные изобразительные узоры условно-реалистического стиля были принадлежностью вышивок архаического пласта и соответственно сосредоточены в средне- и южновепсской орнаментике. У северных вепсов они встречались редко. Среди них наиболее многочисленную видовую группу составили птицы, количественно уступающие лишь растительным узорам. Они также представляют ирреалистические образы, в которых угадываются водоплавающие, куриные, лесные и домашние птицы. Видное место занимают рисунки двуглавых геральдических орлов. Аналогично мотивам растений архаического слоя, они трактованы в геометризованных контурах.

Условно-реалистические образы птиц в вепсских вышивках разделены в иконографическом отношении на *две группы*. К *группе 1* отнесены изображения профильных одноглавых птиц, среди которых выделены *три типа*, различающихся по характерным очертаниям отдельных частей туловищ. *Группа 2* включает двуглавых птиц *двух иконографических типов*: профильных и фасных. Орнитоморфные узоры аналогичных групп и типов известны, кроме вепсов, в архаических вышивках соседних народов.

Общеизвестно, что в искусстве Северо-Запада России орнитоморфные образы, особенно водоплавающих птиц, – очень древняя традиция. Однако следует заметить, что образы первобытного искусства, отраженные, в частности, в петроглифах Карелии и на неолитической керамике, в стилистическом, тем более, иконографическом отношении не имеют ничего общего с образами птиц в поздних вышитых орнаментах. Их объединяет только тема. Сравнение фактически не имеет конкретно-исторического смысла, поскольку образы водоплавающих птиц с глубокой древности были распространены в искусстве лесной зоны европейской России. Иконографическое сходство орнитоморфных мотивов вепсских вышивок начинает отчетливо прослеживаться только с орнитоморфными подвесками эпохи раннего средневековья, которые тогда были распространенными деталями женского костюма на территории российского Северо-Запада и более южных областей, включая Волго-Окское междуречье (Голубева, 1979; Рябинин, 1981).

Черты близости у этих разновременных образов выявились не только в тематическом отношении (водоплавающие, куриные, фантастические птицы), но и в специфических деталях трактовки, по которым выделены иконографические типы и варианты орнитоморфных изображений. Кроме того, отдельные разновидности образов птиц демонстрируют поразительное стилистическое, иконографическое, даже композиционное сходство с изображениями на раннесредневековых привозных тканях. Это было начало распространения данного комплекса образов в народную вышивку волокнистыми нитями. В крестьянской среде эпохи средневековья образцами для подражания были художественные ткани (ближневосточные, византийские,

европейские и др.), попадавшие по разным торговым путям на Север (Sirelius, 1925; Иванов, 1963; Маслова, 1978). Естественно, что раннесредневековые традиции – местные и привнесенные – появившись на текстильных изданиях, получили свою переработку и самостоятельное развитие. Помимо того, что с течением времени в крестьянские вышивки входили тематически новые мотивы, например, многочисленные изображения двуглавого орла, сохранившиеся от средневекового искусства образы стали еще более схематичными и геометризованными, что частично было обусловлено и спецификой счетных вышивок. Иконографию орнитоморфных мотивов в вышивках отличает от раннесредневековых прототипов и сильно развитая знаковая атрибутика, наподобие крючков, крестиков, звездочек, растительных элементов и т. д., вследствие чего они, аналогично мотивам деревьев, приобрели совершенно ирреалистический облик. Однако специфические контуры, например, подвесок-«уточек» продолжали сохраняться, как и многие другие черты раннесредневековых образов, запечатленных в металлической пластике.

Образы животных. Мотивы хищных животных (медведя и собаки) единичны в вепсской вышивке. Образы лося, бобра, рептилии отмечались по преимуществу в виде дополнительных элементов других узоров. Отсюда следует, что изображения некоторых лесных и домашних животных, которым в древнем искусстве лесной полосы, также и у Веси, несомненно, придавалось большое значение, в поздних орнаментах давно утратили прежний смысл. По традиции их продолжали включать в композиции, но уже в качестве дополнительных элементов, исключая, пожалуй, образа собаки, который в вышивках был сюжетообразующим мотивом. Единичны и образы львов или барсов, популярных в русских вышивках архаического пласта. Они являются наследием средневекового искусства, но получили своеобразную местную переработку. В одних вышивках они соединены с образом птицы, в других – с конем.

Мотивы животных в архаических вепсских вышивках в основном связаны с рисунками коня. В видовой группе наблюдались *два основных типа* изображений: профильные кони со всадником/всадницей и без него, двуглавые ладьевидные кони со всадницей или без нее. Преобладают мотивы двуглавых ладьевидных коней, в основном сосредоточенные у средних вепсов. Образы коней этих двух типовых групп практически не отличаются от аналогичных образов в вышивках соседних народов: русских, карел, ижоры, води. Северо-западной границей ареала этих образов является искусство зарубежных саамов, у которых рисунки «обычного» коня и всадника есть среди символических изображений на бубнах. Эти образы на саамских ритуальных предметах выполнены, в отличие от вышитых, в «скелетном» стиле, характерном и для раннесредневековых подвесок-«коньков» в северо-западном регионе (Косменко, 1984). Южная граница зооморфных узоров этих двух разновидностей выявлена по вышивкам. Согласно И. П. Работновой (1968), образы двуглавых ладьевидных коней охватывали преимущественно узорное шитье северо-западного региона. Территория вышитых мотивов, состоявших из коня и всадника, гораздо шире. Согласно мнению Г. С. Масловой (1978), они есть и в среднерусских вышивках, где эти древние мифологические образы превратились в изображения обычных крестьянских лошадей.

В древнем искусстве северо-западного региона образ коня отсутствовал до эпохи раннего средневековья. Изображения коня распространились здесь только в раннем средневековье и стали, наряду с орнитоморфными образами, характерными видами подвесок. Сравнительный анализ раннесредневековых зооморфных подвесок, в составе которых встречены оба упомянутых иконографических типа образов, с поздними вышитыми выявил их значительное внешнее сходство. Эти наблюдения, основанные на вепсских материалах, не идут вразрез с выводами Б. А. Рыбакова (1948), И. П. Работновой (1968) и других исследователей, согласно которым мотивы обычных и двуглавых коней со всадниками/всадницами и без них, в традиционных вышивках народов Северо-Запада и среднерусских областей унаследовали черты зооморфных подвесок раннесредневекового периода.

Тематический комплекс *антропоморфных мотивов* относится к архаическим вепсским вышивкам. Это образы, видимо, имели отношение к мифологическим женским персонажам. Они сконцентрированы в узорном шитье средних и южных вепсов. Выделены *три типа* антропоморфных образов: поясные фигуры; мотивы с треугольной нижней частью туловища; изображения с трапециевидным туловищем. Мотивы типов I и II иконографически близки раннесредневековым антропоморфным образам в археологических материалах (Голубева, 1973; Розенфельдт, 1980). Однако в вышивках они более сложных очертаний, чем на различных древних предметах. В отличие от антропоморфных образов первых двух, мотивы иконографического типа III в археологических материалах отсутствуют. Видимо, исторически они более поздние, чем предыдущие, истоки которых связаны с образами раннесредневекового искусства.

ГЛАВА IV

ТРАДИЦИОННЫЙ ОРНАМЕНТ КАРЕЛ

ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

В отличие от вепсов, орнаментальное искусство карел уже с конца XIX в. было объектом постоянного внимания, особенно со стороны финляндских исследователей, которые, в сущности, и положили начало его изучению. Сведения о нем содержатся во многих изданиях разного профиля: путевых очерках, языковедческих и этнографических работах. Упомянем лишь публикации, где различные аспекты карельского орнамента получили специальное освещение либо содержат ценный фактический материал. В работах финляндских этнографов и краеведов, особенно конца XIX и первой половины XX в., прослеживаются, по меньшей мере, два направления. Многие авторы видели свою основную задачу в сборе и описании экспедиционных материалов, полученных в разных районах Карелии и на смежных территориях. Другие исследователи, занимаясь общими вопросами истории культуры и искусства финно-угров, стремились проследить территориальное распространение различных групп мотивов в орнаментацию этих народов, в частности, карел.

Особенностью описательных работ является то, что они содержат разнообразные сведения о различных видах декора с узколокальных карельских территорий. Это книга-альбом Т. Швиндта, в которой систематизированы с учетом местных названий узоры полихромных вышивок, а также образцы узорных поясов с Карельского перешейка и частично северо-западного Приладожья (Schwindt, 1895, 1903, 1982). Большую ценность имеет публикация итогов полевых работ в северо-западных и частично среднекарельских селениях (Blomstedt, Suksdorff, 1900, 1901). Помимо прочих данных, в альбоме опубликованы образцы вышивок, полихромного вязания, а также декорированные резьбой бытовые изделия. В 1920-х гг. издано описание традиционных построек и украшений из пограничных зон русской и финской Карелии, куда были включены и некоторые материалы из Сегозерья (Kekkonen, 1929). В книге содержатся многочисленные сведения, отражающие декорирование резьбой предметов интерьера, быта, хозяйства, а также касающиеся изделий металлообработки. В 1920–1940-х гг. изучением карельского текстильного орнамента занималась Т. Вахтер (Vahter, 1926, 1940–41, 1944), которая описала южнокарельские вышитые и тканые изделия, в основном из приладожских районов Карелии. Специальную статью она посвятила антропоморфным мотивам в южнокарельских вышивках (Vahter, 1938, s. 243–257). Хотя в этих работах нет особой систематичности в исследовании орнаментальных материалов, они представляют большую фактическую ценность, поскольку в послевоенный период народное искусство смежных с Финляндией районов Карелии почти не изучалось.

Другие финляндские исследователи пытались выяснить происхождение современных орнаментальных узоров в вышивках финно-угорских народов, в том числе карел (Tikkanen, 1901; Гейкель, 1906; Sirelius, 1919, osa I, II; 1925). Критика концепций упомянутых авторов как антиисторических неоднократно излагалась в российской литературе (Маслова, 1951, с. 4–6; Иванов, 1963, с. 45–46). Напомним, что финляндские исследователи начала XX в. в сущности придерживались диффузионистского подхода в своем стремлении найти далекую и древнюю «прародину», откуда мотивы распространялись в орнаментику разных финно-язычных народов, в том числе карел. Они полагали, что изобразительные мотивы вышивок связаны с древним искусством стран Средиземноморья, Ближнего Востока, отчасти Западной Европы, где они были распространенными узорами раннесредневековых тканей, и откуда в результате связей попали в русские, затем в финно-угорские, включая карельские вышивки (Sirelius, 1925, s. 372–387). Концепция финляндских исследователей относительно генезиса изобразительных мотивов страдает односторонностью (Маслова, 1951, 1978). Вместе с тем ряд наблюдений финских авторов представляет значительный

интерес. В частности, предложенная У. Т. Сирелиусом (Sirelius, 1925) типологическая классификация орнитоморфных мотивов по материалам южнокарельских, ижорских, отчасти русских вышивок не потеряла своего научного значения и доныне.

Геометрические узоры некоторые финляндские исследователи связывали с древним общим наследием финно-угорской орнаментальной культуры (Tikkanen, 1901; Sirelius, 1919, s. 460). Данная гипотеза о происхождении современных геометрических орнаментов у финно-угров, в том числе карел, представляет в настоящее время историографический интерес.

В 1950–1970-е гг. интерес финляндских исследователей к традиционному искусству карел заметно ослабел. Однако и в это время были опубликованы несколько небольших статей, посвященных описанию различных видов техники художественного тканья, распространенных в прошлом у карел Приладожья (Kaukonen, 1968, 1973a и др.). В 1970–1980-е гг. вышли в свет публикации, посвященные карельским вышитым и тканым полотенцам, подготовленные по материалам финляндских музеев (Komulainen, Tirranen, 1979; Lukkarinen, 1982; Komulainen, 1989). В них дается описание разных сторон декорирования этих изделий: техники, материалов, мотивов и т. д. В работе А. Луккаринен много внимания уделено функциональной стороне полотенец в карельском быту и широко привлечены сведения об орнаментированных полотенцах народов Европейского Северо-Запада.

В российской этнографии печатных работ о народном искусстве карел не было вплоть до начала 1950-х гг., когда вышло в свет первое монографическое издание, посвященное текстильному орнаменту верхневолжских (тверских) карел, переселившихся с территории Карелии на верхнюю Волгу в XVI–XVII вв. (Маслова, 1951). Г. С. Маслова видела свою основную задачу в том, чтобы привлечь данные по текстильным узорам для выявления у этой карельской группы историко-культурных связей с окружающими народами и северными карелами. Для этого были использованы материалы по вышитым женским головным уборам («сорокам») и полотенцам, которые в монографии классифицированы по особенностям сюжетов, композиций, техники и материалов, и выявлены аналогии с узорами соседних народов, частично северных карел. Изложены и сведения по узорному ткачеству, кружевам и набойке. Несмотря на отдельные недостатки издания, а именно привлечении узкого круга источников для решения исторических задач, оно и поныне является единственным фундаментальным исследованием по традиционному орнаменту тверской группы карельского населения. Кроме того, можно отметить и информативную статью, посвященную характеристике коллекции верхневолжских вышитых сорок, поступивших в музей МАЭ в 1916 г. (Жуковская, 1972, с. 180–198).

В 1970-х гг. изучение искусства карел, проживающих на территории Карелии, продолжила автор настоящей работы. Предшественниками, в основном финляндскими исследователями, были опубликованы материалы по различным видам декора отдельных локальных групп карел Карелии, но орнаментика региона в целом оставалась неизученной. Первоначально автор видела свою задачу в том, чтобы дать обобщающее описание традиционного искусства, в том числе орнамента, карел Карелии по его видам: вышивкам, ткачеству, вязанию, резьбе и росписям по дереву. Эти вопросы рассматривались в ряде публикаций (Косменко, 1975, с. 5–132, 92–101; 1976, с. 104–136; 1977; 1979, с. 63–70; 1981, с. 195–243 и др.). Помимо обобщающей характеристики, значительное внимание уделено выявлению локальных вариантов в декорировании карелами текстиля и дерева. Устанавливались черты сходства и различия с искусством сопредельных народов. Однако сравнительный анализ, как выяснилось, тогда был преждевременным, поскольку неизученным оставалось искусство вепсов, ижоры, саамов. Отсутствовали и обобщающие работы по орнаменту русских Северо-Запада. Этот пробел восполнила монография Г. С. Масловой (1978), посвященная традиционной изобразительной вышивке региона.

Изучением традиционного искусства народов Карелии занимались в 1970-х гг. и искусствоведы. Результатом этих исследований стало издание альбома, куда включены многочисленные образцы резных и расписных изделий из дерева карельского и русского населения Поморья, Заонежья и Пудожья (Вишневская, 1981).

КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОРНАМЕНТА

В XIX – начале XX в. традиционный орнамент карел был связан с различными приемами вышивания, ткачества, вязания, резьбы и росписей по дереву, металлообработкой, т. е. приблизительно с теми же видами декорирования, которые в это время были распространены у вепсов и русских Северо-Запада. Он имеет мало сходства с орнаментальным искусством саамов, но орнаментика карел и вепсов имеет столь много общего, что порой может создаться впечатление идентичности различных типов узоров и соответственно повторов в их описании. Тем не менее, задача систематической характеристики искусства трех народов не исключает описания сходных или даже повторяющихся у них признаков при одновременном акцентировании различительных черт.

Орнаментацию всех этнолингвистических групп карел (собственно карел, людиков и ливвиков) объединяют, в отличие от вепсов, не изобразительные, а геометрические узоры, распространенные во всем ареале и в различных видах техники: вышивках, ткачестве, вязании, резьбе по дереву и металлу, в какой-то мере даже росписях. Однако выделение этой единой орнаментальной традиции достаточно условное, поскольку более или менее однотипной у всех групп карел была лишь геометрическая резьба по дереву. Прочие геометрические орнаменты, распространенные в карельском ареале, значительно различаются. Наиболее четкие различия прослежены между художественными традициями северных, особенно северо-западных карел, с одной стороны, и южных карел –

с другой. Они наблюдаются не только в локальных особенностях трактовки, но и в составе орнаментов. Для севернокарельской, особенно северо-западной, территории наиболее характерны геометрические узоры при незначительном распространении изобразительных орнаментов. В южнокарельском ареале, напротив, доминируют изобразительные узоры, хотя орнаменты геометрического облика здесь также распространены в различных сферах декора.

На севернокарельских текстильных изделиях орнаменты отличаются полихромной расцветкой. Геометрические узоры выполнены присущими только этому ареалу видами техники – вышивками из разноцветных шелковых нитей, бисерным шитьем, полихромным вязанием на спицах. Кроме того, в узорном ткачестве этого ареала чаще встречены несложные приемы изготовления тканей, в отличие от более южных местностей, где, наряду с простыми видами, широко распространены различные приемы изготовления сложнофактурных тканей. Отличительной чертой ткачества северных, а также среднекарельских селений является и то, что там применялись не только льняные и шерстяные нити, но и конопляная пряжа.

Изобразительные орнаменты, редкие у северных карел, главным образом сосредоточены в пограничных с русским Поморьем местностях. Они связаны с поздними видами техники декорирования – золотошвейными вышивками и свободными кистевыми росписями по дереву. В целом орнаментальная традиция северных карел включает разнородные элементы. В северо-западных местностях она сохраняет более архаичные черты, чем в восточных районах этого ареала.

Традиционный орнамент южных карел (людиков, ливвиков и собственно карел юго-западных территорий) по большинству черт иной. В отличие от северных карел, для него характерны монохромные узоры, распространенные в вышивках и ткачестве. В различных видах узорного шитья в южнокарельском ареале преобладает изобразительная орнаментика, а стилистика геометрических узоров существенно отличается от аналогичных рисунков в севернокарельских вышивках. Исключительно широкое распространение имели различные виды художественного ткачества, с использованием сложных приемов техники изготовления тканей (браного, ажурного и др.). В ткачестве южных районов редко применялись конопляные нити (Тароева, 1965). В резьбе бытовых изделий из дерева, наряду с общераспространенными геометрическими узорами, здесь популярны специфические ленточно-плетеночные орнаменты. Большее, чем в севернокарельских районах, распространение получили здесь и свободные кистевые росписи.

Южнокарельская орнаментальная традиция, зафиксированная по материалам XIX – начала XX в., тоже неоднородна. В различных видах декорирования юго-западных районов выявлено больше архаических элементов, чем в орнаментации юго-восточного ареала, охватывающего искусство людиков и олонецких ливвиков.

Кроме того, выделяется среднекарельская территория, охватывающая Сегозерье и сопредельные западные и северо-западные селения, включая Реболы. Особенность традиционного декорирования этого ареала в том, что здесь наслоились традиции, характерные для искусства северо-западных и южных территорий. Преобладают черты южнокарельского искусства – развитая изобразительная орнаментика, технологически сложные приемы узорного ткачества и т. д. Северо-западнее Ребол постепенно размываются основные элементы, характерные для более южных территорий.

ВЫШИВКА

Наиболее древние орнаментированные ткани, относившиеся к древнекарельскому костюму, найдены в конце XIX в. на территории Карельского перешейка в погребениях периода раннего средневековья XII–XIV вв. (Schwindt, 1893). Обнаруженные в могилах кусочки узорного текстиля были остатками передников женской одежды. Фрагменты орнаментов на них состояли из свастических и других геометрических узоров сложных очертаний. Орнаменты выполнены нашивками из бронзовых спиралек, скрепленных с тканью при помощи ссученных шерстяных нитей и конского волоса. Т. Швиндт, которому принадлежала заслуга открытия этих памятников, отметил, что «за 600 лет» узоры на карельской одежде почти не изменились (Schwindt, 1982, s. 5). Изменения коснулись главным образом техники. Геометрические узоры на раннесредневековой одежде исполнялись бронзовыми нашивками, а на предметах карельского костюма XIX в. вышивались волокнистыми нитями.

Эти данные согласуются с предположением о том, что у предков современных вепсов и, как видно, карел распространение техники вышивания волокнистыми нитями произошло позднее XIV в. (см. главу III). Вполне вероятно, что внедрение традиции вышивания волокнистыми нитями произошло у предков карел и вепсов приблизительно в промежутке между XIII–XVI вв. Видимо, основную роль в этом процессе сыграли соседи-славяне, у которых традиция вышивания волокнистыми нитями зафиксирована в XIII в. Во второй половине XIX – начале XX в. у карел декорировался значительно более широкий круг предметов одежды и жилых интерьеров, чем у вепсов. Практически он включает тот же набор изделий, что и у русских сопредельных областей.

Предметы. Узорным шитьем карелки орнаментировали разного покроя и внешнего вида женские головные уборы и нательные рубахи, а из предметов обихода – многочисленные полотенца, простыни и подзоры к кроватям. Мы располагаем разной суммой информации о каждом виде изделий. В частности, мало данных о вышитых головных уборах, которые фактически стали реликтовыми уже в конце XIX в. Поэтому целесообразно дать подробное описание этих предметов.

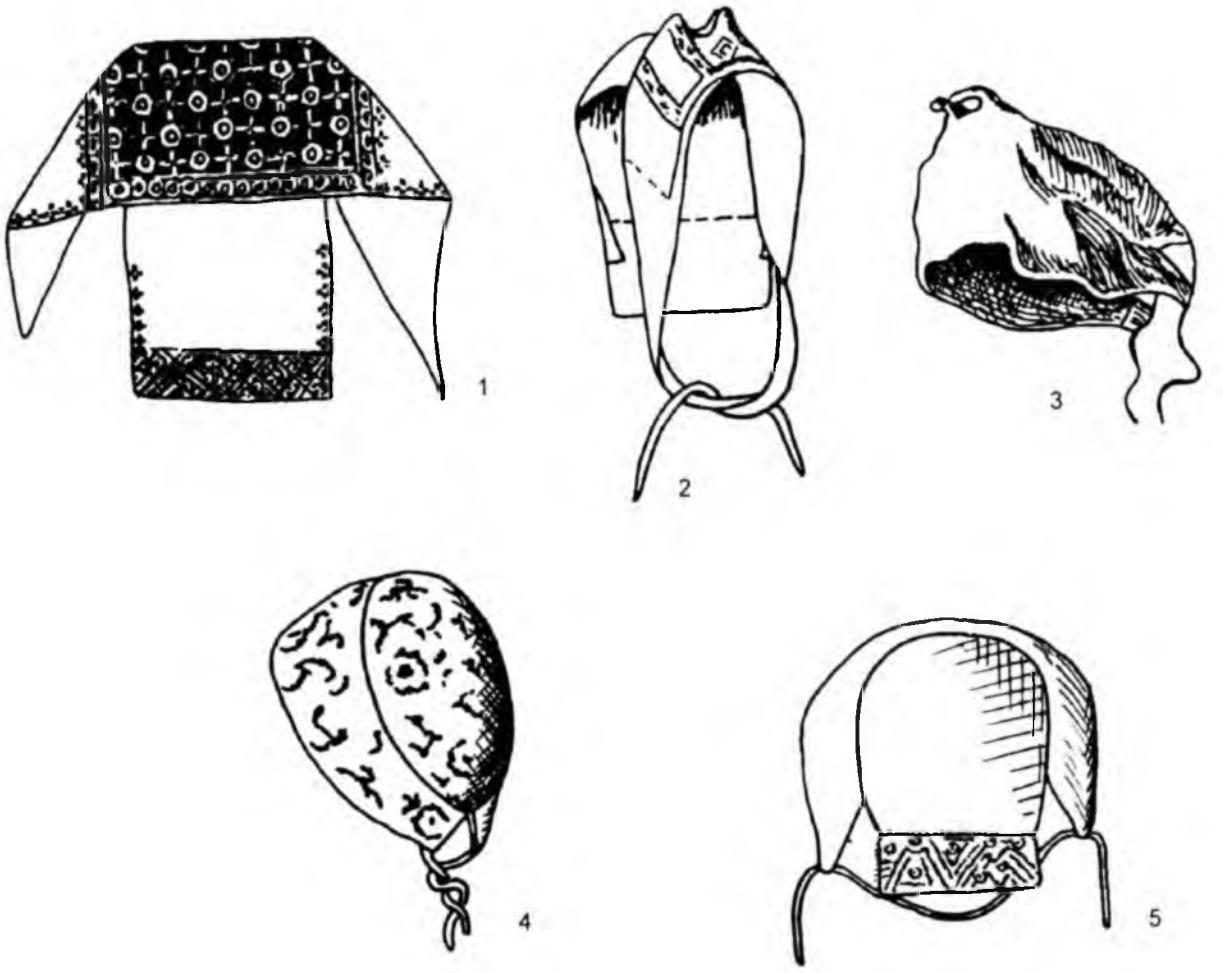


Рис. 141. Разновидности женских головных уборов у карел Карелии (по Manninen, 1932):
1, 2, 5 – сороки, 3 – самшура, 4 – кокошник

Головные уборы. Узорным шитьем декорировались сороки (рис. 141: *1, 2, 5*; 142), повойники (рис. 143), кокошники (рис. 144), а также короны (венцы) (рис. 145). Первые три разновидности являлись уборами замужних женщин, короны были преимущественно девичьими уборами. Эти предметы отличаются формой, материалами, спецификой расположения и мотивами узоров. Кроме того, они неравномерно распространены у карел, но из-за скудости сведений установлены лишь приблизительные ареалы их былого бытования.

Сороки, вышитые волокнистыми нитями, бытовали только у собственно карел западных территорий. В их ареале выявлены три разновидности орнаментированных сорок. Первые две являются архаическими головными уборами, третья – исторически поздней разновидностью. Каждый вид сорок обнаруживает параллели с декором головных уборов этнических групп карел и других народов за пределами Карелии.

Первая разновидность сорок (sorokka, harakka) отмечена на территории бывшей финской Карелии, однако наиболее распространена во второй половине XIX в. на Карельском перешейке. Эти головные уборы полностью сшиты из белого холста и состоят из трех частей: прямоугольного очелья, вытянутого по горизонтали; боковых «крыльев», служащих завязками; прямоугольной задней части, прикрывающей волосы, так называемого «позатыльника» (рис. 141: *1*; 142: *1, 2*). Особенность орнаментации этой разновидности сорок состоит в том, что очелье полностью покрыто частыми геометрическими вышивками. Остальные детали обрамлялись узорами только по краям. Задняя часть сороки украшена на внешней и внутренней стороне одинаковой геометрической вышивкой (рис. 141: *1*; 142: *1, 2*). Узоры на сороках этой разновидности вышивались разноцветными шерстяными и бумажными нитями (Schwindt, 1982, s. 5). Среди них есть более поздние сороки, декорированные на очельях только белыми нитками (Sirelius, 1919). По особенностям декорирования и покроя приладожские головные уборы похожи на сороки верхневолжских карел и ижоры (Manninen, 1932, s. 392).

Вторая разновидность сорок (ompelusorokat) выявлена в северо-западном ареале Карелии, в частности, у калевальских (ухтинских и кестеньгских) карел (рис. 141: *2*; 142: *3*). Как и приладожские сороки, они являлись старинными головными уборами, уже вышедшими из активного употребления в конце XIX в. или раньше. В отличие от южных уборов, сороки здесь носили вместе с другим убором – самшурой (sampsuri) (рис. 141: *3*), надевавшейся под сороку на волосы (Manninen, 1932, s. 392). В этом сложном головном

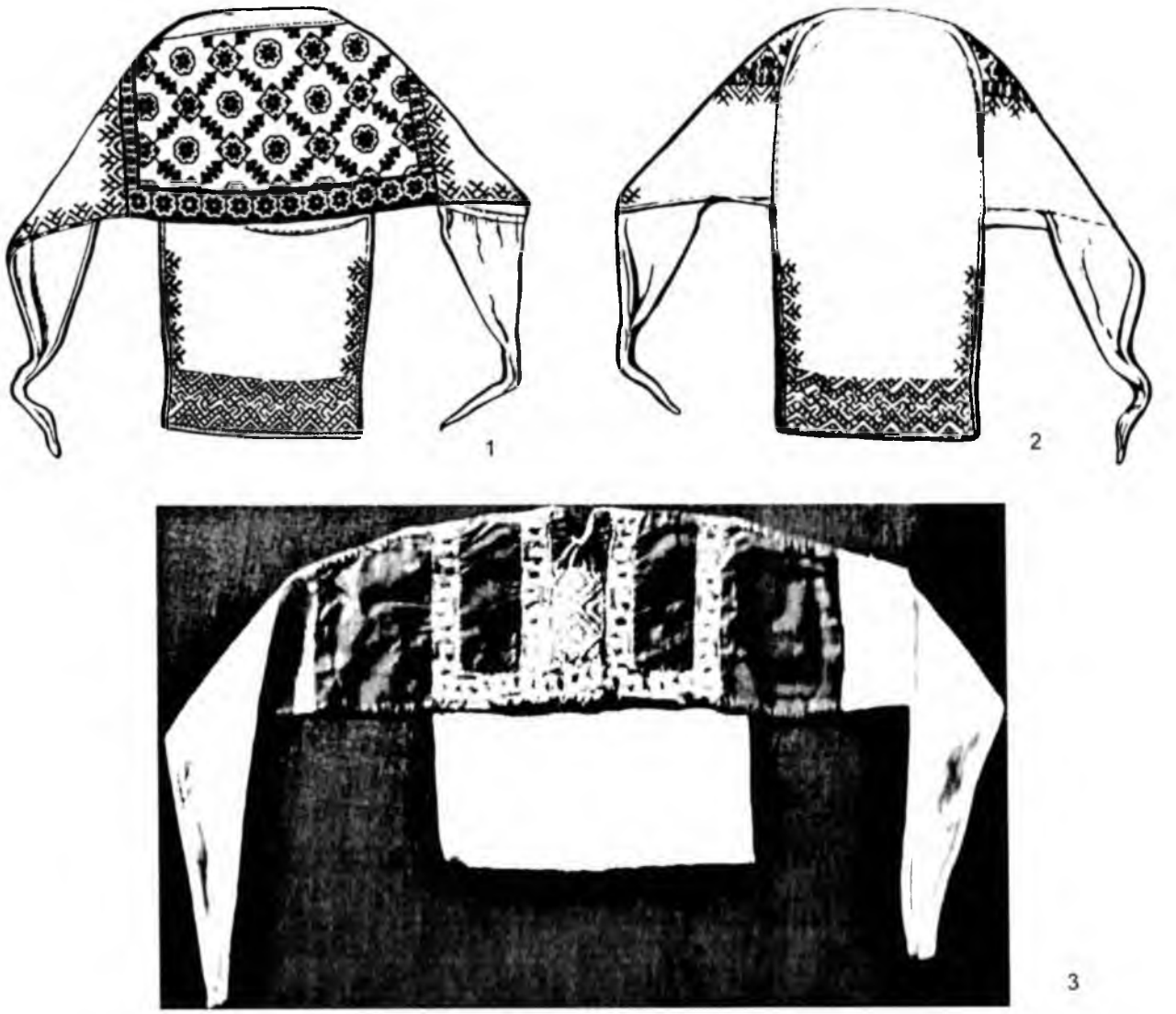


Рис. 142. Женский головной убор – сорока

1, 2 – юго-западная Карелия, предположительно из Салми (вышит темно-красными, синими и белыми нитками), 3 – северная Карелия

уборе вышивкой орнаментировалась только сорока. Севернокарельские сороки изготовлены из белой полотняной ткани в сочетании с кумачовой, которую нашивали на очелье убора (рис. 142: *3*) (Косменко, 1975, рис. 2). Особенность внешнего вида этих уборов состоит и в том, что в середине верхней части очелья сделан глубокий клиновидный вырез. Он обрамлен по бокам и снизу скромной геометрической вышивкой из разной ширины вертикальных и горизонтальных узорных полос. Другие конструктивные части севернокарельских сорок, в отличие от приладожских, вовсе не декорировались. Еще одной отличительной чертой рассматриваемых головных уборов является то, что геометрические вышивки исполнялись преимущественно шелковыми нитками с добавлением цветных шерстяных и красных бумажных нитей. Нижняя часть – самшура представляет собой мягкий, чепчикообразный убор, имеющий в верхней части очелья небольшие, загнутые внутрь «рога» (рис. 141: *3*) (Manninen, 1932, s. 392). «Рога» самшуры вставлялись в клиновидный вырез верхней сороки, вследствие чего весь головной убор получал характерную «рогатую» форму (рис. 141: *2*).

По сложившейся классификации, севернокарельские сороки с самшурой представляют собой один из локальных вариантов древнего типа «рогатых» головных уборов, известных в прошлом многим культурным традициям, включая русских средних и южных областей России, где они были известны под названием «рогатых кичек» (Русские.., 1967, с. 227–230). Можно отметить, что у русских «рогатые» головные уборы носили молодые женщины, меняя их в старости на безрогие уборы (Русские.., 1967, с. 227–228; Маслова, 1978, с. 160). В литературе уже высказывалась мысль о том, что «рогатость» головных уборов, по народным представлениям, была связана с идеей усиления плодородия женщин (Маслова, 1978, с. 160). Не исключено, что именно с подобными представлениями связано специфическое расположение вышивки на севернокарельских «рогатых» сороках. Она обрамляла именно клиновидный вырез, куда вставлялись «рога» самшуры, не распространяясь на другие части сороки. Поэтому вполне правомерно предположить, что вышивка на севернокарельских, как и приладожских сороках, некогда имела магическое значение.

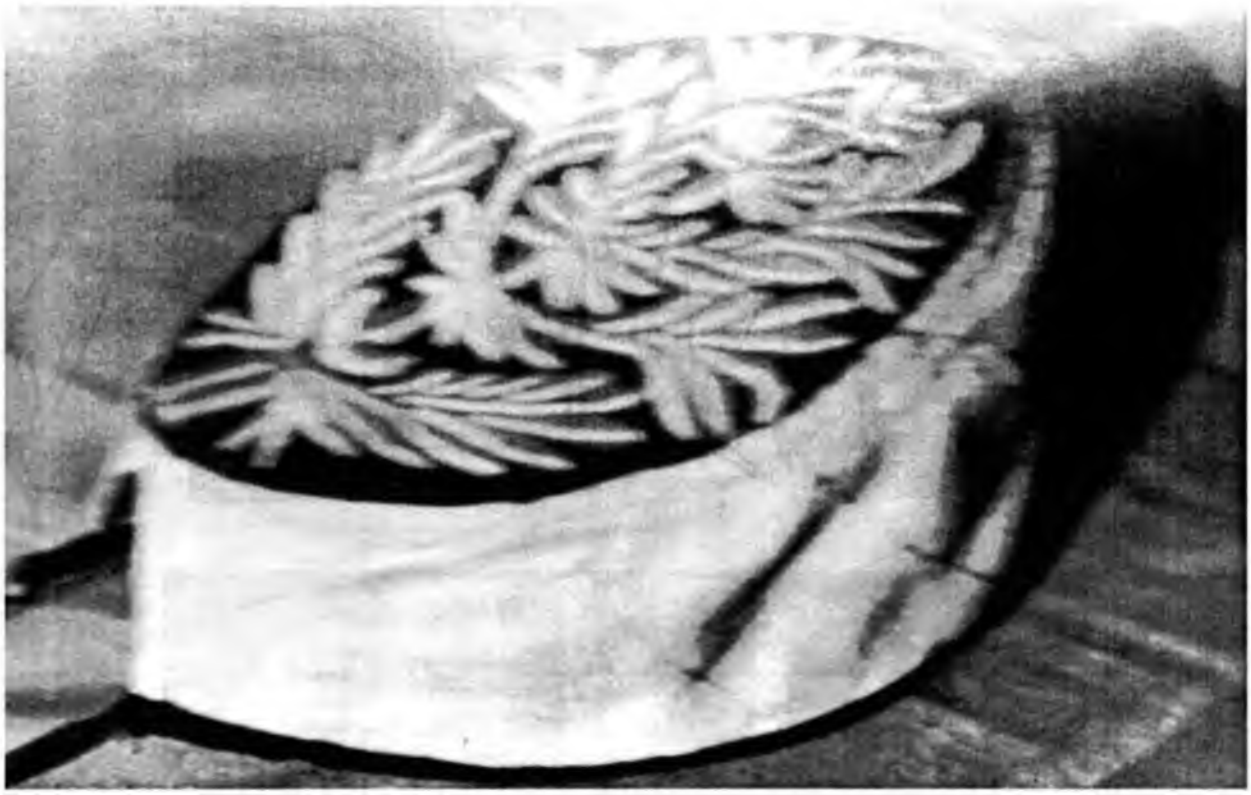


Рис. 143. Женский головной убор – повойник (северо-восточная Карелия, Панозеро)

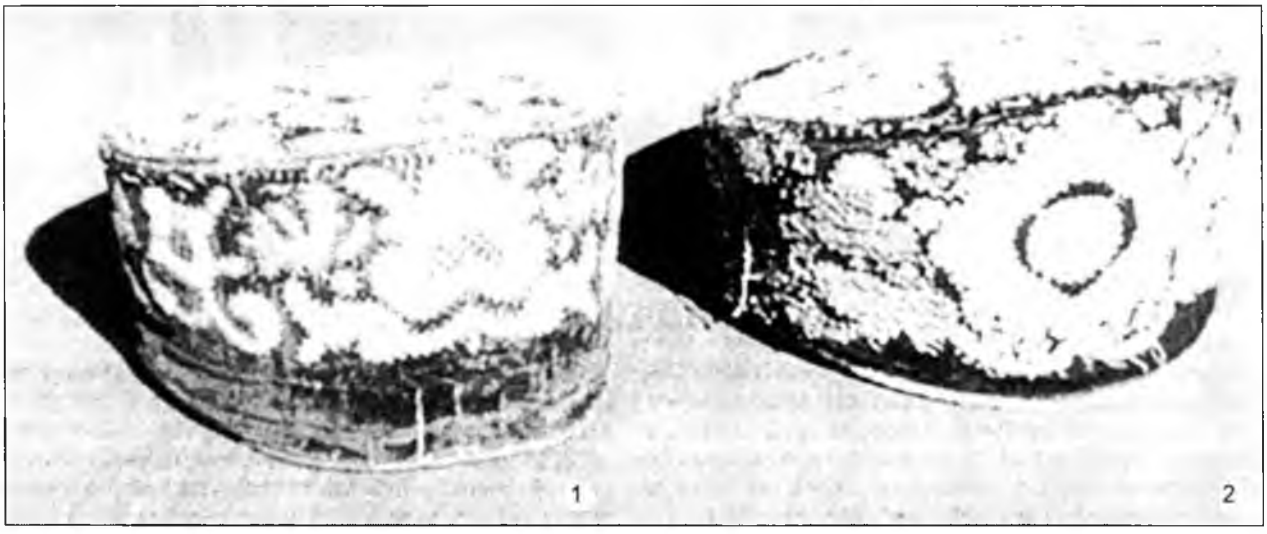


Рис. 144. Кокошник



Рис. 145. Фрагмент короны и «земчугат» (г. Олонец, от А. Д. Дмитриевой)

Сороки *третьей разновидности*, декорированные узорным шитьем (lakki, sorokka, suuri sorokka), также были принадлежностью одежды женщин северо-западной Карелии. Они более поздние, чем «рогатые» сороки этого района. Их шили из церковных парчовых тканей. Такие сороки вышиты иными материалами (цветным бисером с добавлением белых перламутровых пуговиц, цветных бус и т. д.) и орнаментированы бисерными узорами на затылочной части (рис. 141: *5*). Рисунки на «позатыльниках» несложные, с разными вариантами зигзагообразного мотива, который обрамлен белыми пуговицами и другими материалами. На очельях сорок вышивка заменена позументной лентой.

Кроме северо-западных карел, орнаментация позатыльников сорок бисером имела место у ижоры и тверских карел (Manninen, 1932, s. 399; Маслова, 1951, с. 25). Однако в исключительно развитом виде традиция декорирования женских головных уборов бисером, пуговицами и прочими материалами существовала у северных соседей – саамов Кольского полуострова (см. главу II). Поэтому появление данного обычая у узколокальной севернокарельской группы, еще в недавнем прошлом контактировавшей с саамами, следует, видимо, связать с влиянием традиции бисерного шитья кольских саамов, возникшей во второй половине XVIII в. или на рубеже XVIII–XIX вв.

В отличие от сорок, другие разновидности орнаментированных головных уборов относятся к женской одежде восточной Карелии. Это вышитые металлическими нитями, так называемыми «золотошвейными» узорами, *повойники* (povoiniekka, lakki) и *кокошники* («čorčи», «säpsä»). По сравнению с сороками, они являлись поздними головными уборами. Каждый из них был принадлежностью праздничной одежды определенных территорий. Так, ареал вышитых «золотыми» нитями повойников, судя по немногочисленным источникам, охватывал соседние с русским Поморьем северо-восточные карельские селения (Панозеро, Машезеро, Шуезеро и др.). Основу этих головных уборов составляет овальной формы чепец, боковые части которого сшиты из ярких, чаще шелковых тканей (рис. 143). Теменная часть повойника, в отличие от мягких боковых частей, изготовлена на твердом подкладе. Она полностью покрыта древовидными узорами пышных очертаний.

Повойники аналогичной формы и орнаментации в XIX – начале XX в. носили и в Русском Поморье. Известно, что изготовлением золотошвейных изделий, включая повойники, здесь занимались вплоть до начала XX в., в частности, в Сумском Посаде, который являлся в то время одним из крупнейших в Поморье золотошвейных центров, тесно связанным с деятельностью Соловецкого монастыря (Дуров, 1926, с. 73–76). Естественно, что сумпосадские повойники попадали в карельскую среду, где служили образцами для шитья собственных головных уборов. Металлические нити покупали в близлежащих церквах, о чем автору рассказывали информаторы, которые в молодости занимались золотошвейным шитьем.

В отличие от повойников, вышитые «золотом» кокошники являлись в XIX – начале XX в. принадлежностью костюма южных, особенно олонецких карелок. Однако отмечались они и севернее, в западных селениях (Суоярви, Реболы) средней Карелии (Manninen, 1932, s. 392; Lehtinen, Sihvo, б. г., s. 26–27). Аналогичной формы и орнаментации кокошники имели в прошлом широкое бытование в русском Пудожье (Северные узоры.., 1989, с. 34, рис. 18). Кокошники представляют собой сшитый из красного бархата круглый чепец на твердом подкладе (рис. 144). В отличие от севернокарельских повойников, они декорированы золотошвейными узорами не только по теменной части, но и по очелью убора. Отличаются от северных и орнаменты из растений, цветов, вазонов и др. В растительные узоры включены и орнитоморфные мотивы.

Расшитые золотыми нитями южнокарельские кокошники, кажется, были привозными изделиями. В XIX – начале XX в. золотошвейные ремесла у южных карел неизвестны. Эти головные уборы, видимо, поступали на ярмарки южной Карелии с соседних территорий – Каргополья или Сольвычегодского уезда Вологодской губернии, где приблизительно с XVIII в. получили распространение крестьянские золотошвейные промыслы, начало которым положили городские и монастырские ремесла (Благовещенский, Гарязин, 1895, с. 100–101; Маслова, 1972, с. 32–61).

Еще одна разновидность головных уборов – *ажурные короны (венцы) из жемчуга* (žemčugat) являлись уборами приладожских карелок, в основном девушек. В праздничные дни их носили и молодые женщины вместе с бархатными кокошниками. Жемчужные короны состоят из трех частей: собственно венца (očuzta), поднизи (morfat) и ленты (lentta). Корона имеет вид широкой, унизанной жемчугом повязки, которая сужена к затылку и соединена здесь с широкой красной лентой, завязанной бантом. Под корону надета волнистая поднизь, изготовленная из мелкого белого бисера. На очелье жемчужного венца узор состоит из круглой розетки и двух крайне стилизованных лебедей по бокам (рис. 145).

«Земчугат» южных карелок, несомненно, заимствованы из русской среды. Такие же девичьи жемчужные венцы, в состав которых входили поднизи и спадавшие на спину широкие вышитые ленты, упоминаются в описании русского быта XVI–XVII вв. (Костомаров, 1993, с. 106). В XIX в. их носили в русском Заонежье и Пудожье (Северные узоры.., 1989, рис. 8, 9; Логинов, 1993, с. 111–112). Однако карельским коронам присущи своеобразные элементы – специфическая «лебединая» орнаментика, а также отсутствие вставок из разноцветных стекол, характерных, например, для пудожских корон.

Таким образом, материалы XIX – начала XX в. демонстрируют значительное разнообразие вышитых головных уборов карельского населения. Наиболее архаичные уборы – сороки, расшитые волокнистыми нитями, в реликтовой форме сохранялись во второй половине XIX в. на западных окраинах Карелии, более поздние, в частности, золотошвейные повойники и кокошники бытовали в это время в восточных районах северно- и южнокарельского ареала.

Рубахи. В XIX – начале XX в. вышивками орнаментировались только нательные женские и девичьи рубахи. По особенностям расположения узоров, выделяются *два вида* вышитых женских рубах. Рубахи *вида 1* декорировались узорным шитьем по верхней части и подолу, *вида 2* – только по подолу.

Сведений о рубахах *вида 1* мало, и они не отличаются конкретностью. Эти старинные рубахи в XIX в. отмечены лишь в глухих, западных селениях северной (Кестеньга, Оланга, Ухта и др.) и частично средней Карелии (Ругозеро, Реболы и др.). Уже во второй половине XIX в. они интенсивно выходили из употребления. Основным видом нательной одежды на этой территории, как и в более южных и восточных местностях, становятся беднее декорированные рубахи *вида 2*. В северных и среднекарельских местностях их носили с глухими косоклинными сарафанами на широких проймах, которые здесь были известны под

названиями: «košto», «pialryssopa», «sviitka». Сарафаны имели однотонную, обычно белую или синюю, но иногда красную, даже черную расцветку (Manninen, 1932; Зеленин, 1941). В этот комплекс одежды входили, очевидно, и вышитые сороки с самшурой.

Старинные северно- и среднекарельские рубахи шились из полотна и кроились из двух частей: нижней – станушки и верхней – «рукавов», которые шли от ворота рубахи. Верхняя часть изготовлялась из тонкого льняного полотна, нижняя шилась не только из льняных, но и конопляных тканей, как и упоминавшиеся сарафаны домашнего производства, которые также выполнялись из конопляных нитей, но с добавлением шерстяной пряжи (Зеленин, 1941, с. 110–125; Русские.., 1967, с. 205–206; архив РГО, р. 25, оп. 1, № 41, л. 11, 12). Рукава рубах, идущие от ворота, были или длинными, доходившими до запястья, или пышными, короткими, длиной в 2/3 руки. Ворот чаще круглый или четырехугольный, с разрезом на груди. Иногда к вороту пришивался невысокий стоячий воротник.

Представление об особенностях расположения вышивок и других декоративных деталей на рубахах дают коллекции, собранные в конце XIX в. на северо-западе Карелии (НМФ). Рубахи вышиты по предплечью, иногда по вороту, в том числе и подолу (рис. 146: *1, 2*). Предплечные вышивки были наиболее характерной деталью их декора, поэтому рубахи назывались «muiska rätsina» – «рубаха с намышниками» (Manninen, 1932, s. 397). Намышниками именовались прямоугольные плечевые вышивки на старинных рубахах у русских Олонецкой и сопредельных губерний. Местные женщины носили их еще в конце XIX в. (Крестьянская одежда.., 1971, с. 132–133, 136).

Верхние части севернокарельских рубах декорированы преимущественно прямоугольными полосами разноцветных геометрических вышивок, которые расположены поперек предплечья рубах (рис. 146: *4*). Вышивали полихромными шелковыми и бумажными нитями. К поперечному узорному шитью нередко пришита широкая полоса красной ткани, которая примыкает к нему со стороны рукава. Есть предплечные вышивки иных, например, ступенчатых очертаний, обрамленные со всех сторон кусками красной ткани. На других экземплярах вышивка идет не поперек предплечья, а вдоль плеча рубах. На образце из с. Юшкозеро (НМФ – 3164: 22) продольная вышивка, исполненная в отличие от других рубах, строчкой по сетке, полностью покрывает надплечья рукавов. Еще на одной рубахе (НМФ – 4522: 39) плечевая вышивка состоит из трех продольных полос, соединяющихся на предплечье с поперечной узорной каймой (рис. 146: *2*).

Следует обратить внимание и на кумачовые вставки, которые нашивались на разные места верха рубах (рис. 146: *4*). Похоже, они заменили собой вышитые узоры, которые располагались на этих же местах. Например, на музейном экземпляре (НМФ – 4522: 8), помимо поперечных вышивок, небольшие квадратные куски красной ткани пришиты по бокам нагрудного выреза рубахи. На другой рубахе (НМФ – 4522: 15), кроме поперечных на плечах вышивки и кумача, три параллельные полосы красной ткани, каждая шириной около 6 см, идут вдоль рукавов, от предплечья до запястья. Устья рукавов обшиты узкой полосой кумача.



Рис. 146. Фрагменты вышивок:

1, 2, 4 – на плечах рубах, 3 – на сороке. НМФ

Таким образом, в настоящее время выявлены *четыре разновидности* декорирования старинных севернокарельских рубах. Это рубахи, имеющие на предплечье прямоугольной формы поперечные вышивки и параллельные к ним нашивки из красной ткани (1); с продольным расположением орнамента на плечах (2); у которых, помимо поперечных вышивок и кумача в плечевой части, куски красной ткани нашиты по бокам нагрудного выреза (3); сочетающие поперечные плечевые вышивки с продольными нашивками по всей длине рукавов (4).

Каждая из перечисленных разновидностей декора на севернокарельских рубахах имеет аналогии со старинными рубахами определенных народов и территорий.

Так, рубахи *разновидности 1*, украшенные на предплечьях поперечными вышивками прямоугольной формы, имели, кроме карел, очень широкое распространение у преобладающей части восточнославянских и финноязычных народов (Маслова, 1956; Белицер, 1958, с. 257–258; Эстонская народная одежда.., 1960, табл. XXI и др.). В отличие от них, карельские рубахи *разновидности 2*, декорированные продольными наплечными вышивками, обнаружили сходство с эстонскими старинными рубахами, которые также имели продольные вышитые наплечники, исполнявшиеся преимущественно строчкой по сетке (Эстонская народная одежда.., 1960, с. 124–125 и след.). *Разновидность 3*, особенностью которой были заменившие вышивку квадратные кумачовые нашивки по бокам нагрудного выреза, выявили общие черты декорирования со старинными рубахами с Карельского перешейка (Lehtinen, Sihvo, б. г., s. 36, k. 38, s. 43, k. VI). На территории Карелии сведения об украшении архаичных рубах по бокам шейного выреза вышивками в виде розеток собраны в русском Заонежье (Логинов, 1993, с. 109).

Разновидность 4 орнаментации верхней части севернокарельских рубах включает поперечные плечевые вышивки и декоративные нашивки по всей длине рукавов. Она имеет много общего со старинными рубахами верхневолжских карел и народов Поволжья (Маслова, 1951, с. 11, табл. II: *1*, с. 13, табл. IV: *1*; Крестьянская одежда.., 1971, с. 302–303, 313 и след.; Работнова, 1973, с. 211). Продольное расположение вышивок на рукавах архаичных рубах, вышедших из употребления в XIX в., выявлено в русском Заонежье (Логинов, 1993, с. 109) и в бассейне р. Онеги (Работнова, 1973, с. 20).

Во второй половине XIX в. у карел (у южных и средних их групп, видимо, еще раньше) на смену старым, вероятнее всего, средневековым формам приходит новый вид орнаментации рубах. Вышивками стали украшать только подолы льняных станушек (рис. 147). Верхняя часть, которая шилась уже из различных сортов фабричных тканей, узорным шитьем не орнаментировалась. Рубахи с вышитыми подолами носили с круглыми сарафанами на узких лямках. Во второй половине XIX – начале XX в. они являлись распространенной одеждой у вепсов, русских и др.

Полотенца. Форма карельских полотенец та же, что и у сопредельных народов. Они представляют собой прямоугольные куски вышитой ткани разной ширины и длины. Стандартная длина этих изделий – 2,0–2,5 м, редко более 3 м. Есть и короткие полотенца, меньше 2, даже 1 м, наподобие русских «ширинок». Обычная ширина изделий от 0,3 до 0,4 м. Размеры карельских полотенец, видимо, зависели от конкретных функций, спектр которых в карельском быту очень широк. Среди них – полотенца для вытирания рук, полотенца-салфетки, полотенца, служившие украшением жилых интерьеров, обрядовые полотенца.

Различны и карельские названия полотенец, в которых отражены следы их былой многофункциональности. Наиболее распространенным термином был «käspaikka», «käzipaikku», «käzipaikk» – досл.: «käs», «käzi» – «рука», «paikka(u)» – «платок». Синонимом «käzipaikka» было русское «polotenċe» – «полотенце». Другое название – «vuarupaikku» – переводится «вешалочное» полотенце или «полотенце, висевшее в избе на деревянном гвозде» («vuaru» – «деревянный гвоздь», «paikku» – «платок») (Макаров, 1990, с. 441). Последний термин встречался только в южнокарельских диалектах. Для собственно карельской группы он не характерен (устное сообщение В. Д. Рягоева). В литературе приводятся и другие названия, отражающие обрядовые функции полотенец: «heittopalttina» (полотенце для опускания гроба в могилу), в Сегозерье такие полотенца или заменявшая их мануфактура назывались «heitäntä käspaikat», «heitäntä vuatte» (Сурхаско, 1985, с. 94), а также «tuulipaikka» – «ветровой платок», «muistiliina», «itkuliina» (полотенца или куски полотна на намогильных столбах или деревьях у могил) (Komulainen, Tirranen, 1979, s. 5–15). Встречался термин «pomeniekku» – «поминальное» полотенце (Komulainen, Tirranen, 1979, s. 5). Часовенные, «обетные» полотенца назывались русским термином «pelenat» – «пелены» (Материальная культура.., 1981, с. 236). Наиболее употребительные карельские названия совпадают с таковыми у вепсов, особенно северной группы, где бытовали оба термина. Более далекие параллели карельско-вепсским названиям полотенец ведут к ижоре и води.

Концы полотенец декорированы узорами разной ширины, обычно в пределах 15–40 см (Komulainen, 1989, s. 13). К вышитым орнаментам часто пришиты белые кружева, вязанные крючком или сплетенные на пальцах. Особенностью декора карельских (и северновепсских) полотенец было то, что, в отличие от сопредельных народов, к концам этих изделий обычно не пришивались кумачовые вставки. Существует мнение, что такие полотенца отражают более архаичный обычай, чем те, которые обрамлялись, помимо вышивок, декоративными вставками из кумача, узорного тканья, шелковых лент и т. д. (Маслова, 1951, с. 66).

Простыни. Подзоры. Декорированные шитьем простыни (hursti) являлись более старинными изделиями, чем кроватные подзоры (teräine). Не случайно первые встречались уже в редких домах южно- и среднекарельских селений. Карельские простыни, подобно севернорусским, шились из трех полос-трест тонкой льняной ткани (Маслова, 1978, с. 26). Продольной вышивкой орнаментировалась только одна треста (hurztizen randu). К краю вышитой тресты пришивалась полоса белого кружева.

Согласно Г. С. Масловой (1978, с. 26), такие изделия на рубеже XIX–XX вв. были редкими и в севернорусских селениях. Простыни в русском быту не использовались в прошлом в повседневном обиходе; они являлись праздничными и свадебными покрывалами. В качестве свадебных покрывал использовали в старину вышитые простыни также верхневолжские карелы и средние вепсы (Маслова, 1951, с. 31; см. главу III). Праздничные простыни-покрывала декорированы красными нитками и в технике двустороннего шва. Узоры на них состоят из символических птиц в сочетании с деревьями геометризованных очертаний. Свадебные простыни-покрывала не сохранились. По рассказам одной из старейших информаторов Е. И. Евсеевой (г. р. 1895, с. Лахта, Сямозеро), в прошлом были специальные свадебные простыни, которые накидывались на сани молодых. Информатор особо отметила, что их вышивали только белыми нитями.

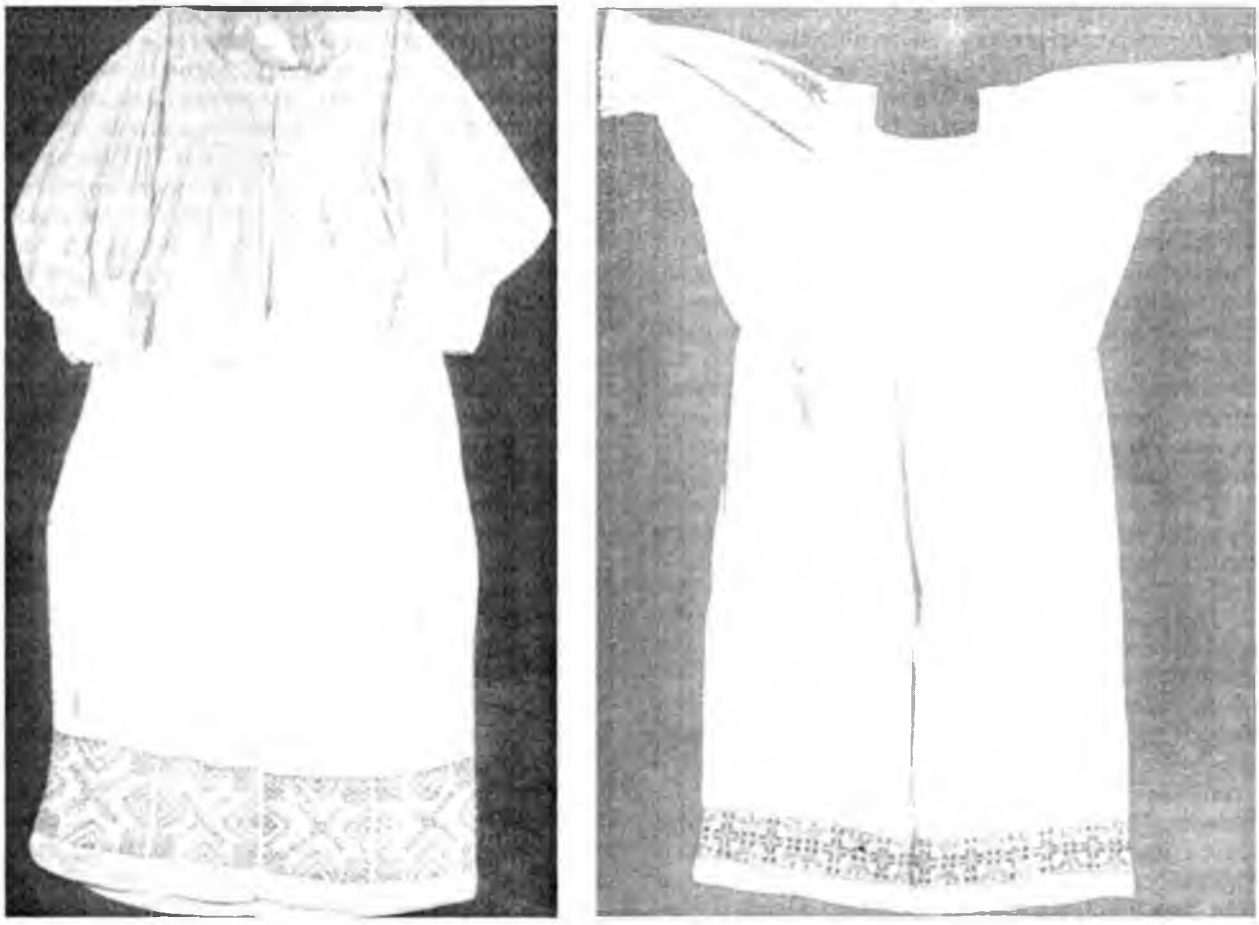


Рис. 147. Женские рубахи. КГКМ

В отличие от простыней, вышитые (или тканые) подзоры были обычной деталью обрамления кроватей в карельских интерьерах. Вышивки на них имели традиционное продольное расположение: они шли либо вдоль нижнего края, либо по всей ширине подзора. Узорные подзоры и другие постельные принадлежности изготавливались, в частности, олонецкими ливвиками и на широкую продажу. Это производство, отмеченное в источниках как очень старинное, было сосредоточено в с. Седокса Олонецкого уезда (Благовещенский, Гарязин, 1895, с. 102, 191; Кустарные промыслы.., 1905, с. 88–89).

Техника изготовления седоксинских кроватных принадлежностей сильно отличалась от подзоров, в том числе покрывал, из остальных карельских местностей. Неизвестна она и в других областях северо-западной России. Их вышивали так: мастерицы ткали на ткацких станах редкое, в виде сетки, полотно, затем, прикрепив к длинным пялам, покрывали его различными узорами из белых бумажных нитей. В начале XX в. этот своеобразный вид вышивания постельных принадлежностей на продажу пришел в упадок (Кустарные промыслы.., 1905, с. 89). Наконец отметим, что на рубеже XIX–XX вв. орнаментацией полотенец и других бытовых изделий занимались не во всех карельских местностях. В северо-западных районах отмечены вышитые полотенца и подзоры, но они, как правило, были привозными предметами. Эти изделия, известные здесь как «šunkum prošvat» – «шунгские прошвы», покупались в русском Заонежье, на ярмарках с. Шуньга (Virtaranta, 1958, s. 238–239).

Декоративные материалы и техника вышивания. В различных районах традиционные изделия вышивались своими декоративными материалами и видами техники. Так, в южной и средней Карелии предметы одежды и быта орнаментировались исключительно белыми или красными нитями. Нити уже тогда были преимущественно покупными, но карелки пользовались, как и вепсские женщины, также домашней льняной пряжей или льняными нитями, окрашенными настоем ольховой коры в кирпичный цвет (Vahter, 1944, s. 217).

Белые и красные вышивки в южно- и среднекарельских селениях выполнялись разными видами техники. Наиболее распространенными были: двусторонний шов (kakscuraine ombelus; kakspuoline niegealla kirjutettu), крестик по счету нитей холста (ykščuraine ombelus; ykspuoline kirjutettu; ristii višivaidu), различные виды строчки по сетке (vasimytty; nytkitty palttina), а также тамбур, исполнявшийся чаще по холсту (tamburalla; koukulea ommelta). Другие декоративные швы встречались редко. Техникой крестика обычно вышивали подолы женских рубах, остальными видами шитья – бытовые изделия, исключая двусторонний шов, который широко применялся не только при орнаментации полотенец и подзоров, но и женской одежды. К северу от среднекарельских местностей (Сегозерье, Реболы, Ругозеро) вышивка этими видами техники постепенно исчезает.

Иными декоративными материалами и приемами вышивания пользовались в конце XIX в. в периферийных юго-западных районах Карелии. Так, в западном Приладожье, особенно на Карельском перешейке, изделия орнаментировались как красными или белыми бумажными и льняными нитями, так и разноцветной шерстяной пряжей. Вышивки в основном исполнялись техникой набора, косого стежка, крестика и двустороннего шва. Здесь редки тамбур и строчка по сетке.

В северо-западной Карелии оплечья старинных рубах и «рогатые» сороки декорировались преимущественно шелковыми нитями полихромной расцветки. Вышивки исполнялись в красно-синем, красно-желтом цветах, а их контуры нередко обводились коричневыми или черными нитями. Техника вышивания включала приблизительно тот же набор швов, что и на приладожских изделиях. Это техника набора, косого стежка, счетной глади. Терминологию швов выявить не удалось. Красный двусторонний шов встречался редко. Техника вышивания на старинной одежде западных местностей севера и юга, включая Карельский перешеек, стилистически была плотной, ковровой, в отличие от рубах восточных местностей, где фигуры располагались на некотором расстоянии друг от друга.

Таким образом, распространенные на основной территории южной и средней Карелии красные и белые вышивки, охватывающие в этнолингвистическом отношении ливвиков, людиков, частично карел Сегозерья и сопредельных селений, близки по набору декоративных швов, расцветке и местной терминологии вышивкам вепсов. Эти карельско-вепсские вышивки входили в ареал монохромного шитья, характерного для большинства областей русского Северо-Запада (Маслова, 1979, с. 246).

Полихромные шерстяные и шелковые вышивки, выполненные техникой набора, косого стежка и прочими видами швов, которые в реликтовом виде сохранялись в XIX в. в юго-западных районах Карелии и на Карельском перешейке, сходны с узорным шитьем верхневолжских карел, ижоры и води (Маслова, 1951, с. 105–108; полевые материалы автора). Полихромные вышивки отличались и на отдельных головных уборах у средних и южных вепсов. Бытовали они в прошлом у южных и средних вепсов, а также в отдельных русских местностях Олонецкой и Архангельской губерний – Заонежье, Пудожье, Каргополье, западном Поморье, Онежском и Шенкурском уездах, отдельных селениях бассейна Северной Двины (Крестьянская народная одежда.., 1971, с. 132–136). Есть они у народов Поволжья и обских угров (Крюкова, 1951, 1973; Иванов, 1963). Отмечены вышивки шерстью во второй половине XVIII в. и у саамов, но позже они исчезли (Георги, 1776, с. 6). Эти данные позволяют предполагать, что у карел техника шитья разноцветными шерстяными и шелковыми нитями – явление более древнее, чем способы шитья, в которых использовались монохромные нити. Достаточно уверенно можно утверждать, что у карел они бытовали до XVI–XVII вв., т. е. до начала их миграции с исконной территории на верхнюю Волгу и в северные области России (Жербин, 1956).

Карелки использовали разные декоративные материалы и другие виды техники при орнаментации головных уборов. О технике декорирования известно немного, поскольку этими видами шитья занимались лишь отдельные ремесленницы, работавшие по заказам местного населения. В первые десятилетия XX в. таких мастериц осталось уже немного. Выявлено, например, что техника орнаментации бисером северо-западных парчовых сорок та же, что и у кольских саамов (Косменко, 1993, с. 63).

Золотошвейные повойники, по рассказу юшкозерской мастерицы, вышивались гладью. Из картона или плотной бумаги вырезали рисунок, который покрывали плотной гладьевой вышивкой из «золотых» нитей. Узоры на уборах получались выпуклыми. В литературе эта техника известна под названием «высокая гладь» (Маслова, 1978, с. 44). Технику золотошвейных вышивок северные карелки, вероятнее всего, переняли от сумпосадских золотошвейных ремесленников. Наибольшее развитие «золотные» вышивки в Олонецкой губернии получили в XIX в. (Маслова, 1978, с. 49–50). Северные карелки сохранили его и в первые десятилетия XX в. Жительницы с. Шуезеро рассказывали о местной мастерице Евдокии Андроновой, работавшей в молодости в прислугах в Поморье, где она и научилась золотошвейной вышивке. Вернувшись, она зимой, «между делом», выполняла заказы на шитье повойников для свадеб, которые носили и в качестве праздничных женских уборов.

О технике изготовления олонецких жемчужных корон сведения еще более скупые. В начале XX в. эта старинная разновидность шитья ажурных головных уборов стала интенсивно выходить из употребления (Кустарные промыслы.., 1905, с. 142). Она сохранялась лишь в отдельных селениях Олонецкого уезда, в частности, в селах Рыпушкалица, Кукшигора и Судалицы (устное сообщение П. Прилукина). Жемчуг добывали в местных реках, а после исчезновения его по заказам мастериц стали привозить из Петербурга. При шитье корон крупный жемчуг и бисер нанизывали на проволоку и прочную нить (iztuttetih žemčugat, досл.: «сажание, низание жемчуга»). Существовал и другой способ – наклеивание половинок жемчуга на картонную основу короны. Эта техника, обусловленная уже дефицитом жемчужного материала, несомненно, поздняя (Логинов, 1993, с. 112).

Композиции. Узоры карельских вышивок строились по *четырем композиционным схемам*. Наибольшее распространение, как и у вепсов, имели *бордюрные вышивки*, характерные для декора разных изделий: подолов рубах, полотенец различного назначения, а также подзоров и простыней. Интересно, что бордюрные вышивки были преобладающими видами композиций и на оплечьях старинных севернокарельских рубах, в отличие от пудожских или каргопольских «намышников», которым свойственны сетчатые композиции. Бордюры на оплечьях и подолах рубах часто обрамлялись узкими фризами, вышитыми на внешней стороне орнаментальной рамки. Такие же композиции наиболее характерны для полотенец и подзоров; отличие в том, что окаймляющие фризы (randa kirja) располагались на

некотором расстоянии от основной, широкой полосы вышивки (leveikirja kezkel; kezkikirja). Карельские бордюрные вышивки выполнялись разными – древними и поздними видами техники, включающими и геометрические, и изобразительные узоры.

После бордюрных вышивок наиболее часто встречались *сетчатые композиции*. Они состоят из прямых «шахматных», а также сеток, в ячейки которых (иногда и в узлы, соединявшие ячейки) включены разные геометрические фигуры, чаще восьмиконечные звезды. Нередко сетчатая основа просто обвита белыми или красными нитками, выполняя роль самостоятельных орнаментов. Такие сетчатые вышивки более архаичны, чем те, в ячейки которых включены разные узоры. Композиции из узорных сеток часто вышиты на концах полотенец, подзорах, иногда на оплечьях старинной одежды и на подолах поздних рубах.

Редкими на карельских и вепсских изделиях были *зональные композиции*, в противоположность саамским орнаментам. Такие орнаментальные структуры, состоящие из параллельных равновеликих полос узорного шитья, изредка встречены на очельях старинных севернокарельских «рогатых» сорок и на оплечьях рубах из этого же ареала. Эти узоры представляют собой ритмическое повторение одной или чередование разных фигур.

Наряду с раппортными узорами, в карельских вышивках, особенно полотенец, много *одномотивных рисунков*, состоявших из одной крупной фигуры. В этих композициях лишь фризовые обрамления включали ритмические орнаментальные элементы.

Композиционные схемы в карельских вышивках представлены теми же разновидностями, что и в вепсском узорном шитье. Но есть и некоторые отличия. В вышивках карел широко распространены сложные сетчатые композиции, в отличие от вепсов, где они наблюдаются главным образом на концах полотенец.

Мотивы. В вышивках карел распространены узоры *трех категорий – геометрические, изобразительные и смешанного облика*. Последних здесь меньше, чем в вепсском узорном шитье. Есть и другие различия. Так, если вышивки разных этнолингвистических групп вепсов объединяет изобразительная орнаментика, то вышивки всех групп карел – геометрические узоры. На эту особенность карельских вышивок обратили внимание еще в начале XX в. (Sirelius, 1919, s. 456). Геометрические вышивки у карел в основном связаны с декорированием предметов традиционного женского костюма.

Изобразительная орнаментика в карельских вышивках тоже получила значительное развитие. Но такие узоры распространены главным образом у южных (людиков, ливвиков и собственно карел юго-западных районов) и средних карел (Сегозерье, Суоярви, Реболы, Ругозеро). Севернее этих местностей традиция вышивания изобразительных орнаментов бумажными и льняными нитями явно угасает. В северных районах встречены изделия с изобразительными вышивками, но, по имеющимся данным, они в большинстве случаев были привозными предметами.

Изобразительными узорами, выполненными бумажными или льняными нитями, карелы орнаментировали бытовые и ритуальные изделия (полотенца, подзоры и простыни-покрывала). Иногда они наблюдались в вышивках подолов женских рубах, для которых более характерны геометрические узоры. Редкие на женской одежде изобразительные рисунки почти полностью повторяли вышивки полотенец, в том числе свадебных. Вполне возможно, что женские рубахи с такими узорами были по функциональному назначению специальными свадебными рубахами. Изобразительные мотивы также характерны для золотошвейных и жемчужных головных уборов, которые являлись свадебными и праздничными предметами. Ареал этих головных уборов, следовательно, и изобразительных орнаментов, связанных с ними, шире, чем изобразительных вышивок, исполненных бумажными и льняными нитями. Он охватывает восточные районы южной и северной Карелии.

Рассмотрение узоров вышивок целесообразно начать с изобразительной орнаментики, выполненной бумажными или льняными нитями. В тематическом и типологическом отношении эти узоры в вышивках южных и средних карел являлись во многом прямым продолжением вепсских и русских изобразительных вышивок.

Категория 1. Изобразительные мотивы

В тематическом отношении карельские изобразительные вышивки включают *четыре общераспространенные видовые группы* мотивов: деревьев (растений), птиц, животных и антропоморфных фигур. Независимо от содержания, мотивы выполнены в красно-белом или белом цвете. Их вышивали разными видами техники, чаще двусторонним швом и строчкой по сетке. Только на полотенцах этими техническими приемами выполнено около 66% изобразительных вышивок. Узоры вышивались и другими видами техники – тамбурным швом (17% изделий), двусторонним крестом (10,4%), набором (4,8%), счетной гладью (1,8%). Наблюдается локализация изобразительных узоров, выполненных разными способами шитья. Так, изобразительные орнаменты, вышитые старинным двусторонним швом, хотя и встречались в разных местностях, но в южной Карелии они характерны для западных местностей, включая Сямозерье, существенно преобладая над узорами, исполнявшимися другими видами техники, в частности, поздним тамбурным швом. Широко распространены двусторонние изобразительные вышивки в среднекарельском, особенно сегозерском ареале.

Изобразительные узоры, вышитые тамбурным швом, чаще встречались в восточнокарельских местностях, особенно у кондопожских людиков, находившихся в орбите сильного влияния заонежских центров ремесленного шитья, откуда тамбурные вышивки шли на широкую продажу. В соседней карельской среде они были образцами для вышивания собственных изделий. Попадали такие вышивки из Заонежья в южнокарельскую среду и иными путями, в частности, в результате брачных связей.

Мотивы разных тематических групп в южно- и среднекарельских вышивках имеют приблизительно такое же соотношение, как и в вепсском узорном

шитье. Так, фитоморфные узоры в зафиксированных материалах составили 55,1% общего числа изобразительных орнаментов. Реже вышивали орнитоморфные мотивы (24,2%). Еще меньше вышивок с антропоморфными персонажами (11,5%) и животными, в основном конями (9,2%).

Видовая группа 1
Мотивы деревьев (растений)

В зависимости от техники эта видовая группа вышивки разделена на *три типовые группы*, узоры каждой из которых обладают выраженными стилистическими особенностями. Фитоморфные мотивы *типовой группы I*, выполненные двусторонним швом и строчкой по сетке, имеют сильно геометризованные контуры (рис. 148: *1–7*; 149–156). Виды деревьев определить трудно. Карелы эти узоры часто называли «kuusikirjat» – «рисунки ели». Подобно вепсским и русским фитоморфным мотивам архаического извода, они являлись символическими изображениями деревьев и некогда, видимо, были связаны с представлениями религиозно-мифологического характера.

Типовая группа II очень малочисленна и обладает смешанными признаками групп I и III. Мотивам свойственны геометрические очертания, но по видовому составу изображений они аналогичны узорам группы 3 (рис. 157, 158).

Растительные узоры *типовой группы III* выполнены иными видами техники – набором, тамбуром по холсту или кумачу, а также тамбуром по сетке. В отличие от фитоморфных мотивов группы 1, они изображены в плавных криволинейных контурах (рис. 160–161). Как и в вепсском, в карельском шитье эти узоры позднего происхождения. Эти стилистически разные типовые группы мотивов представлены неодинаково. Фитоморфные узоры прямолинейно-геометрического стиля составили 73% общего числа растительных мотивов карельской вышивки, 27% имеют криволинейные очертания.

Типовая группа I
Фитоморфные мотивы геометризованного стиля

Эти узоры в разных ипостасях встречались почти в каждом образце карельской изобразительной вышивки. Как и в узорном шитье вепсов, в те или иные композиции они включались по-разному: в качестве атрибутивных элементов других изобразительных мотивов, фризовых окаймлений и т. д. Мы рассмотрим только сюжетообразующие узоры. Наряду с обычными вышивками, где деревья изображены в окружении птиц, животных и антропоморфных фигур, в карельском узорном шитье чрезвычайно много композиций, где фитоморфные мотивы геометризованных очертаний являются единственными узорами. Деревья вышиты либо в виде одной очень крупной фигуры на всю ширину конца полотенца, либо в виде раппорта двух деревьев, имеющих разные очертания. Напомним, что аналогичных композиций из мотивов только деревьев геометризованных очертаний много в вышивках вепсов, но для русской вышивки они малохарактерны.

В карельских вышивках выделяются, по меньшей мере, *шесть иконографических типов* фитоморфных мотивов. В каждом типе выделены основные варианты. Узоры одних типов до мелочей повторяют рисунки деревьев в вышивках соседних народов, особенно вепсов, другие обладают оригинальными чертами. Фитоморфные мотивы всех типов насыщены различными символическими знаками геометрического и растительного облика.

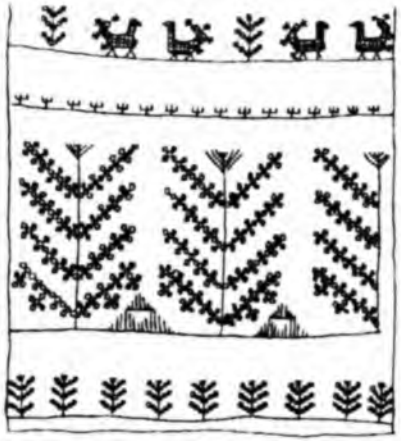
Основой наиболее распространенного *типа I* рисунков деревьев является та же изобразительная схема, что и у фитоморфных мотивов типа I в вепсских вышивках. Ствол дерева изображен в виде одной или двух параллельных линий. Геометризованных очертаний ветви направлены от ствола по диагонали или под прямым углом вверх, а также аналогичным образом – вниз. В некоторых вышивках верхние ветки идут вверх, нижние – вниз (рис. 148).

В данном типе фитоморфных мотивов есть множество изобразительных вариантов. Упомянем наиболее распространенные разновидности. Так, у *большинства рисунков* этого типа геометризованные ветки заканчиваются, как и в вепсских вышивках, изображениями гипертрофированных или обычных хвойных лапок, вышитых в фас (рис. 148–150). Нередко вместо хвойных лапок по всей длине веток изображены крупные игольчатые элементы, как на полотенце из с. Суоярви (Турханваара), вышитом в 1865 г. (рис. 148: *6*).

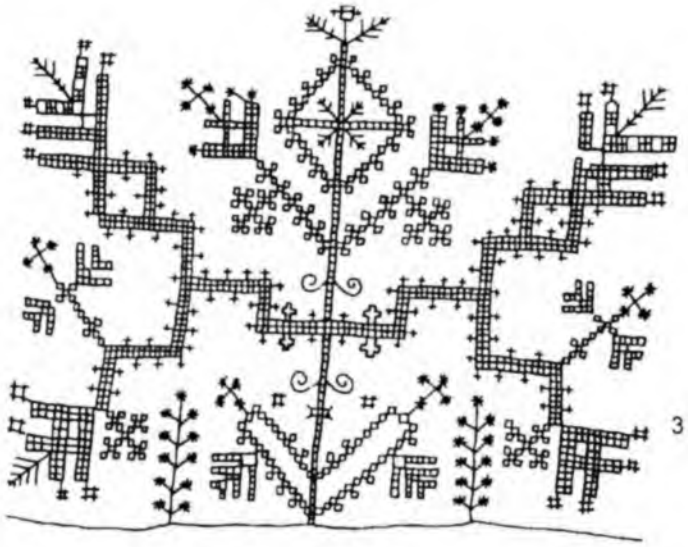
Эти знаки показывают, что в вышивках сильно геометризованные изображения являлись рисунками не только отдельных хвойных деревьев, но и целых рощ (ряды вышитых деревьев), которые еще недавно были объектами поклонения карел и соседних народов. Кроме того, хотя вопросы семантики и остаются за пределами данной работы, нужно заметить, что атрибуция древесных изображений элементами гипертрофированных и обычных хвойных лапок в общем объясняется, видимо, тем, что в представлениях разных народов ветви почитавшихся деревьев считались «могучим средством для предохранения от всех злых сил» (Штернберг, 1936, с. 447). Не исключено, что именно эти верования получили отражение в местных вышивках, особенно полотенец. Отсюда, на наш взгляд, и часто встречающаяся гипертрофированность хвойных элементов, по сравнению с фигурами самих деревьев.

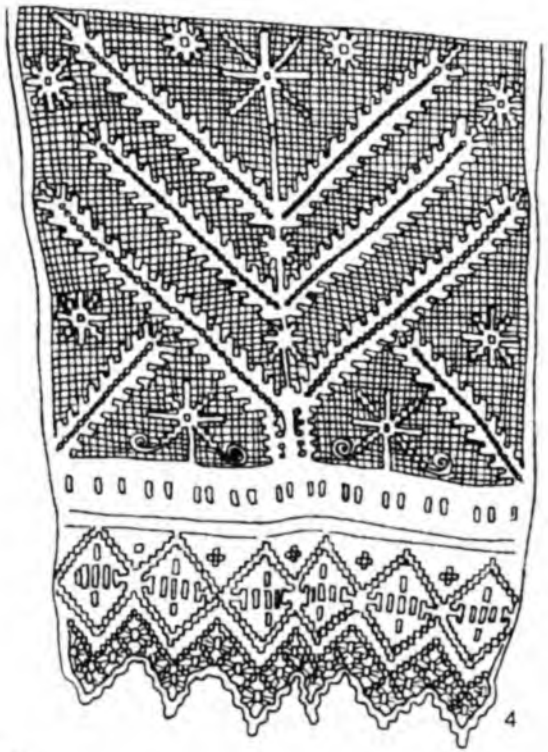
Рисунки хвойных деревьев наделены и другими знаками. В частности, на вершинах вышиты взаимозаменяемые элементы: развилка (рис. 148: *1, 3, 5*), но чаще фигуры ромба (рис. 148: *2, 6*) или крупной звезды (рис. 148: *4*). Если большая звездчатая фигура изображена на вершине дерева, то многочисленные звезды вышиты на стволе и ветвях (рис. 148: *4*). Видимо, мотивы хвойных деревьев этого варианта некогда были связаны и с астральной символикой. На некоторых образцах с веток символических деревьев свисают крупные геометризованные крючки, построенные в ряд.

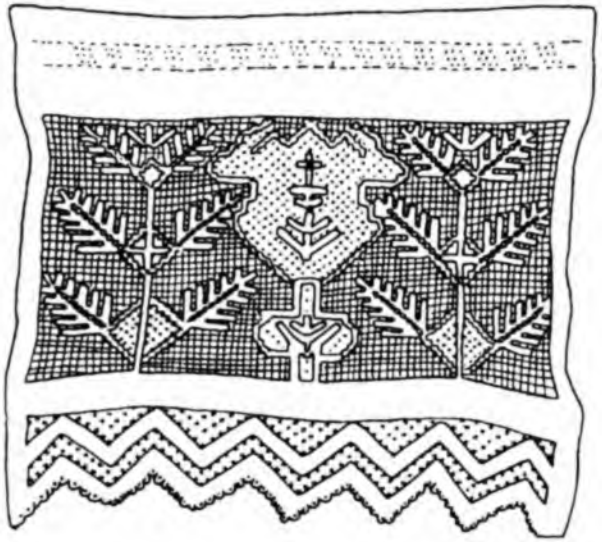
Среди типа I есть и *другие варианты* изображений деревьев. Эти мотивы выделяются ярко выраженными чертами антропоморфизма. Так, на полотенце из с. Суоярви (рис. 150: *4*) вышито крупное хвойное дерево, ствол которого как бы рассечен вдоль, а между его половинками изображена крупная антропоморфная фигура ирреалистического облика. Данный вариант древесных образов интересен тем, что антропоморфная

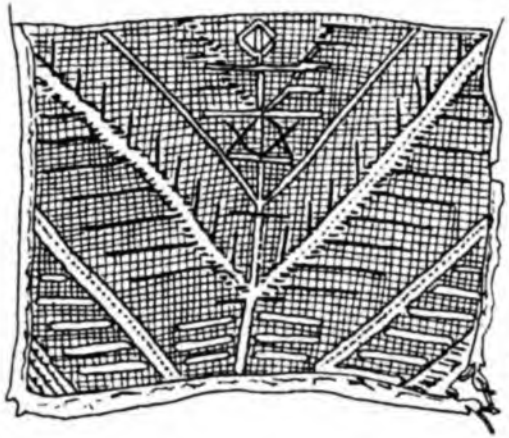












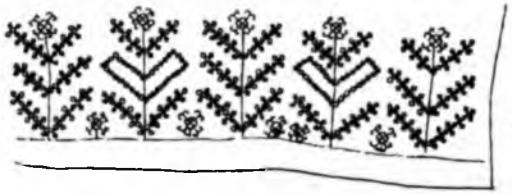


Рис. 148. Разновидности I типа древесных мотивов в вышивке карел

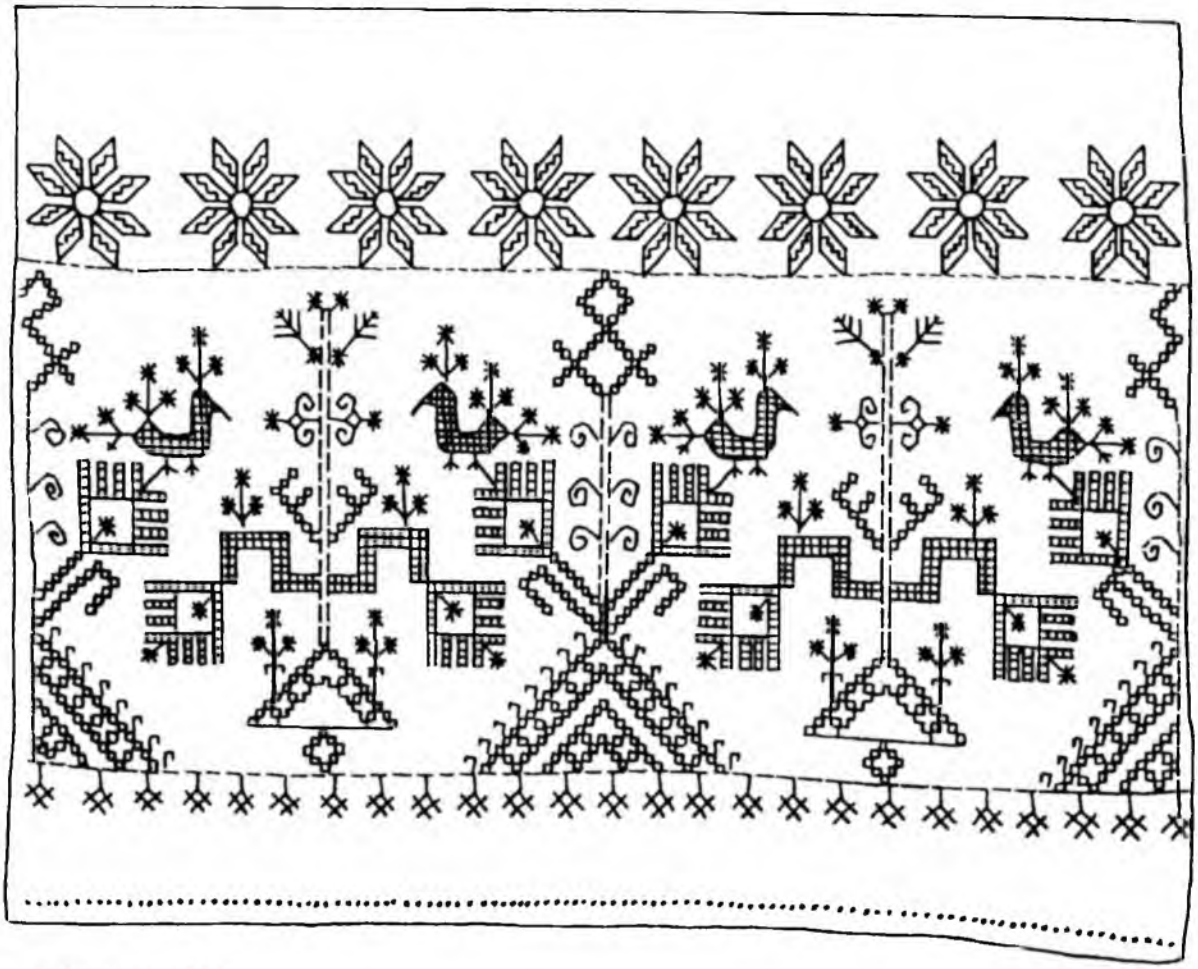


Рис. 149. II тип. РЭМ

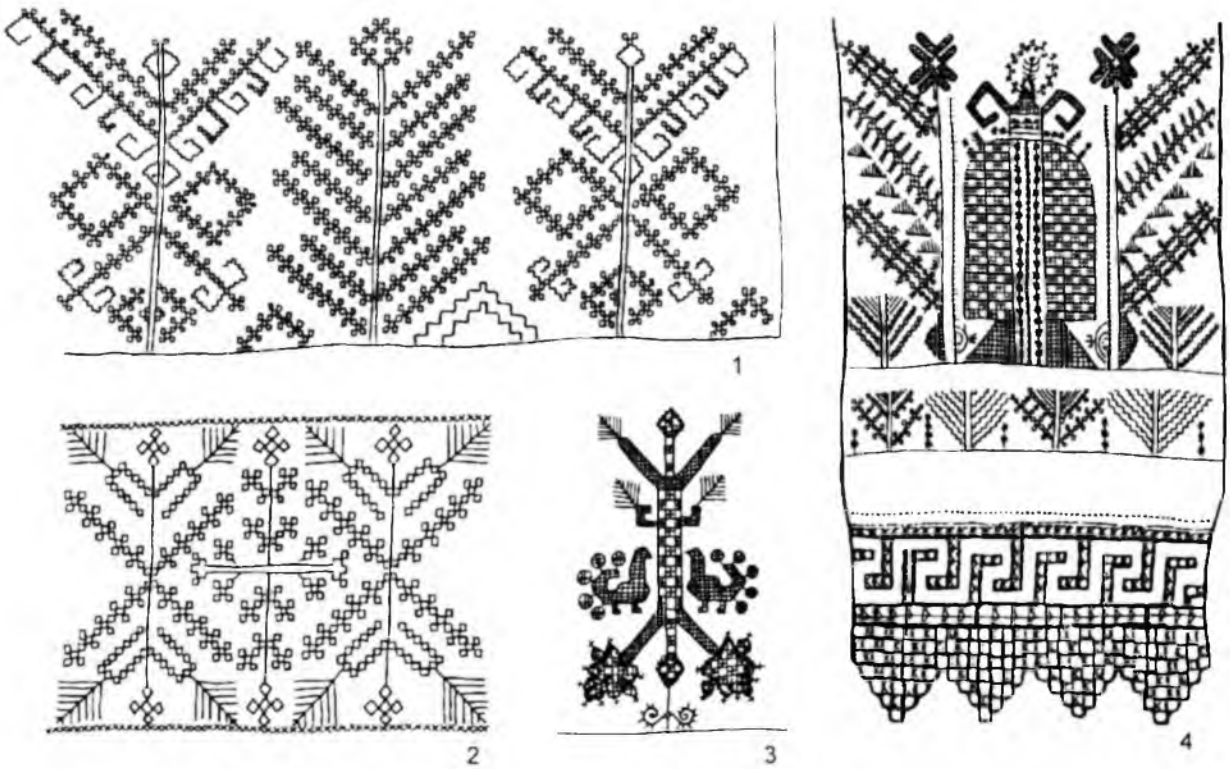


Рис. 150. Разновидности фитоантропоморфных деревьев архаического типа I у карел. СКМ

фигура не показана, как в вепсских вышивках, слитой воедино с очертаниями хвойного дерева, имеющего вид оболочки или вместилища антропоморфной фигуры. Фитоантропоморфных мотивов этого варианта нет в вышивках других народов Северо-Запада. Видимо, они просто не сохранились. Впрочем, аналогичной иконографии рисунки из двух половинок геометризованного дерева, между которыми изображена крупная антропоморфная фигура, есть на саамских бубнах (Manker, 1951, s. 84, abb. 48). Согласно Э. Манкеру, они считались изображениями древесных божеств («Gotterfi-guren mit Baumatributen», букв.: «фигуры божеств с признаками дерева»).

Фитоантропоморфные мотивы *следующего варианта* в карельских вышивках также архаичны, и, по крайней мере, в орнаментике вепсов они отсутствуют. Особенность данных узоров в том, что они трактованы в зеркальном (антиподальном) отражении (150: *2, 3*). Мотивы представляют древесный ствол, показанный в виде столба или прямой линии, на противоположных концах которого вышиты стилизованные антропоморфные фигурки в поясном изображении с раскинутыми руками. Фитоантропоморфные мотивы в антиподальном изображении выявлены только в Сегозерье и сопредельных селениях, где они были характерными узорами не только вышитых полотенец, подзоров и женских рубах, но и изделий, декорированных красным, браным тканьем. Информаторы называли эти узоры «musikkakirja» – «рисунок мужика», несмотря на то, что растительные признаки в них явно доминируют. За пределами Карелии сходные антиподальные мотивы есть в вышивках сорок у верхневолжских карел (Маслова, 1951, с. 44, табл. XV: *1*). Если у карел Карелии эти мотивы вышиты раппортом одинаковых фигур, свидетельствуя, что декоративное начало в них было преобладающим, то на вышитых сороках верхневолжских карел они включены в очень архаичные композиции с рисунками оленей по бокам.

Сходные по иконографии антропоморфные фигуры в характерном антиподальном изображении известны в деревянной пластике народов Сибири, где они имели гораздо более реалистические формы, чем в вышитых орнаментах (Кагаров, 1930, с. 209–214). В разных архаичных культурах антропоморфные скульптурки с одним туловищем и двумя разнонаправленными головами олицетворяли родовых и домашних духов, т. е. духов-предков. Они считались покровителями семьи и оберегами от злых сил, якобы способствовали плодородию женщин и всего живого (Кагаров, 1930, с. 214). Что касается карельских вышивок, то мы не располагаем конкретными сведениями о древнем значении антиподально расположенных фитоантропоморфных фигур. Возможно, в отдаленные времена они также были связаны с представлениями о духах-предках и идеей плодородия. На это косвенно намекает этнографический контекст подобных узоров. Они традиционно сохранились в «женских» видах декорирования, причем характерно то, что ими вышивались свадебные женские рубахи.

Мотивы деревьев иконографического типа II выделены по особенностям изображения нижней части ствола дерева. Все варианты этого типа древесных узоров имеют крупные равнобедренные треугольники у оснований (рис. 149, 151–154). Из верхнего угла треугольной фигуры «вырастает» дерево. Мотивы данной иконографической группы имели исключительно широкое распространение в вышивках южных и средних карел, как и вепсов. Известны подобные узоры и в русской вышивке (Маслова, 1978, с. 95–98). У карел данными мотивами декорировались не только полотенца, но и женские рубахи. В композициях они изображались обычно раппортом фигур одинаковых или разных очертаний.

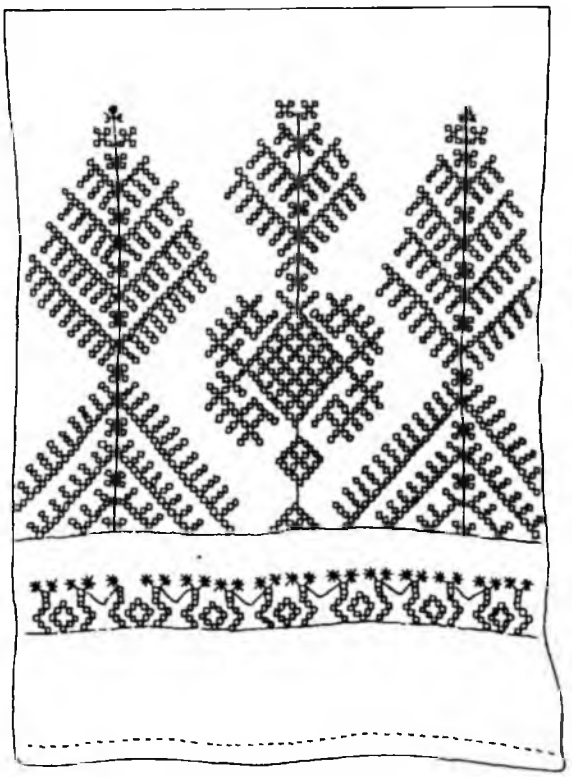


Рис. 151. Тип II древесных мотивов. РЭМ

Растительные узоры типа II имеют много общих элементов с мотивами типа I. Они также маркированы хвойными лапками, игольчатыми элементами, крючками, крестиками, звездочками и т. д. На вершинах деревьев неизменно вышит крупный ромб. На ветвях часто изображены в обрамлении звездочек многочисленные птицы, похожие на уток. Что касается конфигуративных особенностей, то изображения деревьев типа II отличаются исключительно разнообразными вариантами. Особенностью их трактовки является то, что узоры этой иконографии значительно больше антропоморфизированы, по сравнению с мотивами типа I. Порой они больше похожи на проросшие хвойными элементами антропоморфные фигуры, чем на изображения деревьев (рис. 152). Человеческими признаками наделена верхняя или нижняя часть дерева. Так, в одних вышивках ствол, показанный в виде вертикальной линии или столба, насквозь пронизывает вышитую у основания треугольную фигуру, которая, видимо, олицетворяла корни и комель хвойного дерева. Однако верхняя часть дерева имеет ярко выраженные антропоморфные черты, что подчеркнуто многократным повторением поднятых вверх человеческих рук – веток дерева. Вместо вершины вышита поясная антропоморфная фигура (рис. 152).

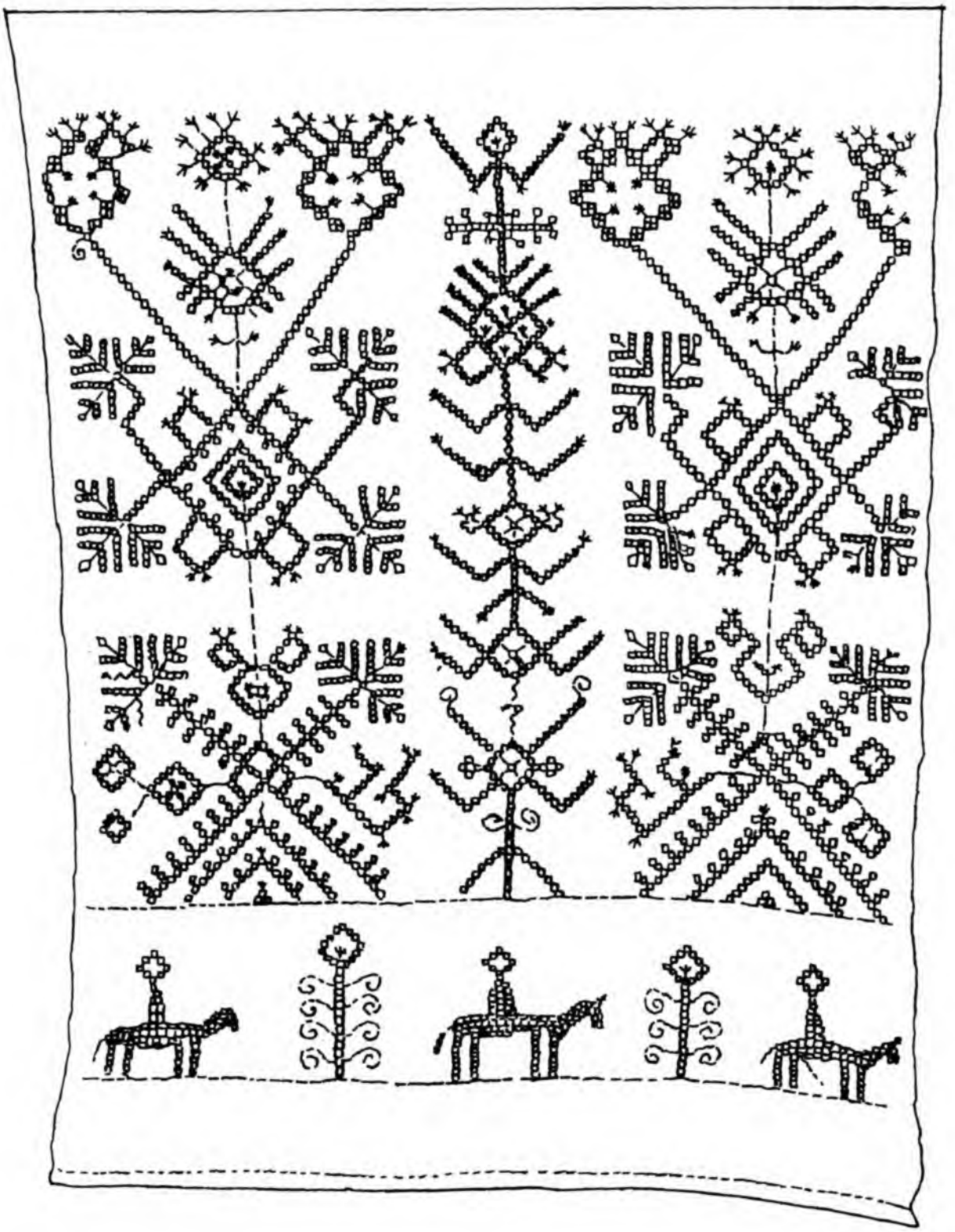


Рис. 152. Тип II древесных мотивов

В других вышивках треугольной формы комель дерева превращен в своего рода «вместилище» для определенных изобразительных элементов (рис. 153: *1, 2*). Внутри помещено деревце или человеческая фигурка в поясном либо полном виде с раскинутыми по сторонам руками, или ромб с крючками, являющийся в традиционном искусстве символическим заместителем женской фигуры (Амброз, 1965, с. 18–19). В некоторых вышивках изображена только корневая часть дерева. Она напоминает рисунок шалаша или шатра, из верхней части которого выступает не дерево, а четкая столбовидная антропоморфная фигура. Аналогичная фигурка меньших размеров вышита и внутри этого мотива, олицетворяющего шатер либо мощную корневую систему дерева. Интересно, что в некоторых композициях последние мотивы комбинированы с узорами

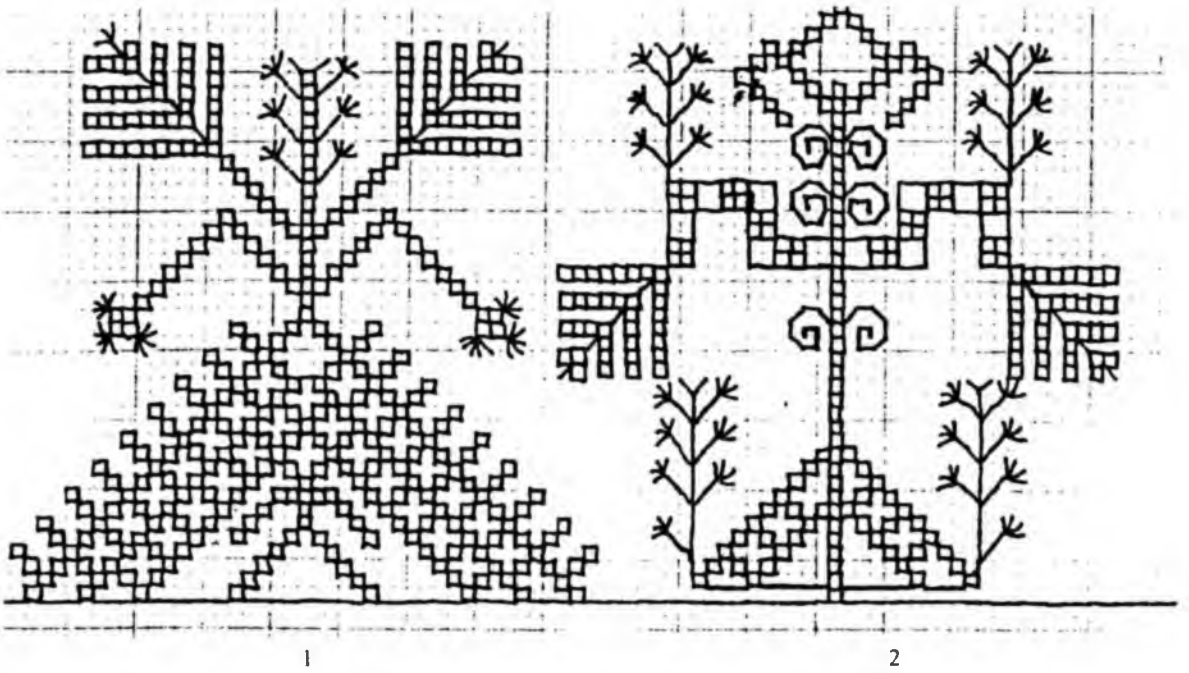


Рис. 153. Тип II. Край рубахи (Реболы). МСК

совершенно оригинальной иконографии. Речь идет о крайне схематичном рисунке, видимо, комля дерева, с двумя короткими ветками по сторонам. Из каждой ветки и комлевой части выступают три антропоморфные фигуры II типа (рис. 154). Варианты древесных изображений с характерной треугольной формой нижней половины есть в вышивках вепсов, кроме двух последних разновидностей, передающих только нижнюю, комлевую часть растения, в том числе и с тремя выступающими из нее антропоморфными фигурками. Сходные мотивы имеются в вышивках русских Северо-Запада (Фалеева, 1973, с. 119–132, рис. 1; Маслова, 1978, с. 110, рис. 54: *б*).



Рис. 154. Тип II. Подол рубахи (по Т. Вахтер)

Фитоморфные мотивы типа III в южно- и среднекарельских вышивках не столь многочисленны, как узоры первых двух типов. Их иконография очень архаична. Мотивы данного типа, как и предыдущего, отличаются своеобразными очертаниями нижней половины дерева. Во всех случаях от комля прямых очертаний отходят по сторонам крупные кольцевидные элементы. Верхняя пара веток, вышитых по диагонали от ствола, имеет очертания человеческих рук (Косменко, 1984). Локти помечены хвойными элементами. Почти во всех мотивах этой группы ветки-«руки» заканчиваются крупными трехпалыми элементами. Фитоморфные мотивы с кольцевидными элементами внизу дерева устойчиво бытовали в вышивках народов Северо-Запада. Они хорошо известны в орнаментике вепсов, ижоры и русских. Однако, как и в карельском шитье, мотивов этой иконографии зафиксировано немного, что, видимо, свидетельствует о том, что они везде были исчезающими узорами.

Растительные мотивы иконографического *типа IV* отличаются от предыдущих более геометризованными контурами. Основная особенность мотивов деревьев данного типа состоит в том, что в середине или внизу ствола вышита крупная ромбическая фигура (рис. 155). Эта разновидность растительных узоров, условно названная мотивами «ромбовидных» деревьев, имела исключительно широкое распространение в вышивках южных, особенно средних карел, в отличие от вепсов, у которых они встречены на единичных изделиях. Известны узоры подобной иконографии и в севернорусской вышивке (Дуров, 1926).

Изобразительные варианты ромбовидных деревьев в карельской вышивке многочисленны. Наиболее архаические, на наш взгляд, варианты включают антропоморфные признаки. В таких узорах центральным элементом дерева является крупный ромб в обрамлении линий-лучей и многочисленных звездочек, а в двух парных ветвях угадываются изображения человеческих рук (рис. 155: *2*). На одной вышивке мотивы ромбовидных деревьев с чертами антропоморфизма сочетаются с рисунками стилизованных животных – узоров, уже редких в XIX в. для карел Карелии, но широко распространенных у верхневолжских карел. Это является косвенным показателем глубокой традиционности изображений ромбовидных деревьев в узорном шитье карел. На другом образце ромбовидное дерево с ветками-«руками» также имеет архаичную трактовку. Оно обрамлено не только многочисленными звездочками, но и птицами на ветвях (рис. 155: *2, 3*). Интересен вариант, где в вышитый в центре ствола ромб включено изображение крупной птицы с антропоморфным персонажем на спине (рис. 155: *3*). На игольчатых ветвях и вершине дерева есть небольшие орнитоморфные фигурки. Типологически наиболее поздние варианты практически утратили черты дерева: изображен только помеченный ветками хвойных растений ромб, на противоположных углах которого вышиты восьмилепестковые розетки.

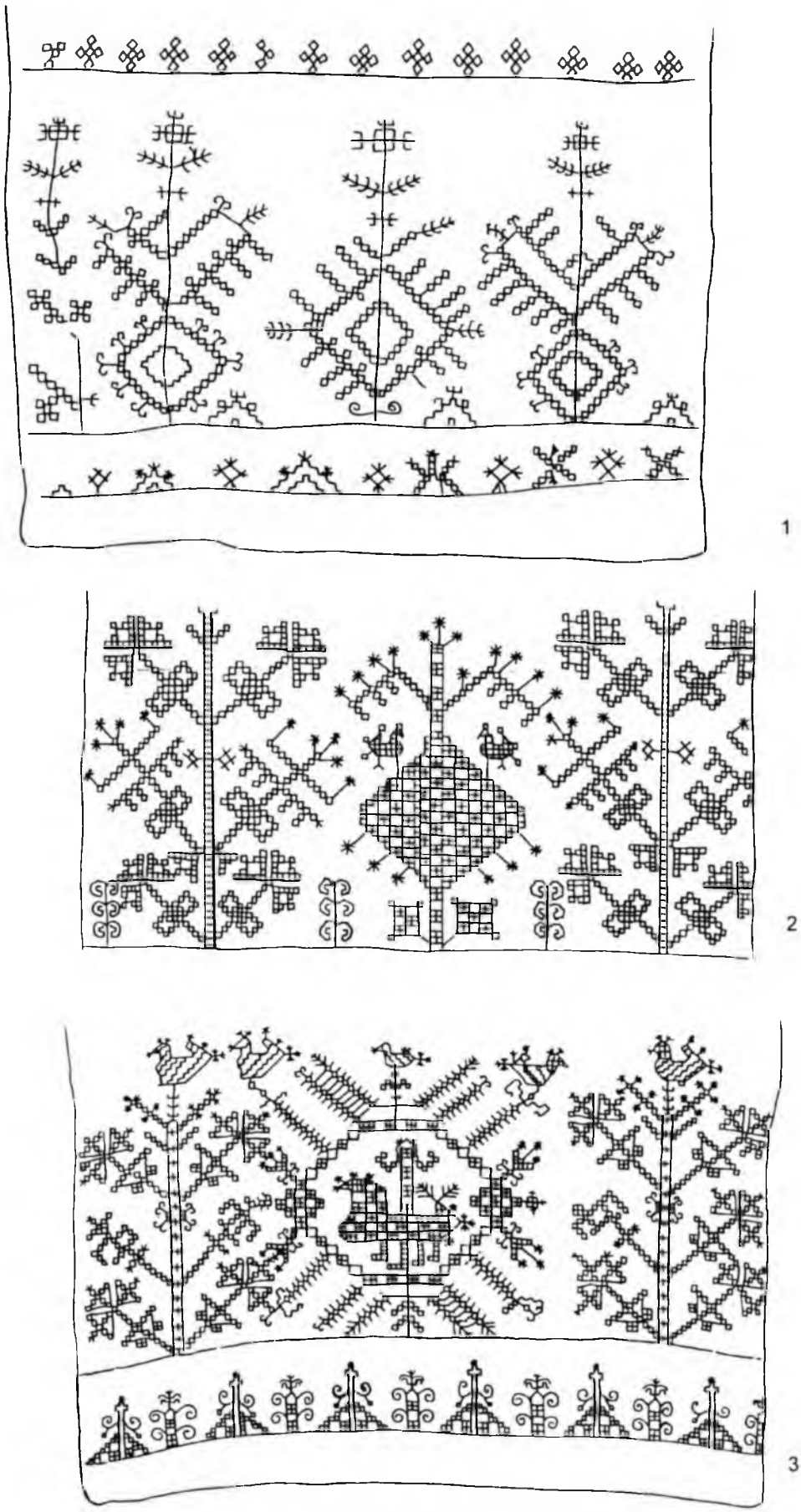


Рис. 155. Варианты деревьев типа IV (средняя Карелия). МСК

Уже рассмотрены некоторые варианты ромбовидных деревьев в среднекарельской вышивке. Еще большую геометризацию они получили на изделиях южных карел. Одни варианты этих узоров представляют поставленный на треугольное основание (видимо, имитацию комля дерева) крупный ромб, который со всех сторон обрамлен восьмиконечными звездами, прямыми крестами и иными геометрическими фигурами. Другие варианты состоят из крупного ромба; из верхнего угла которого отходят диагональные ветки с большими геометризованными цветами на концах.

Можно указать и композиционные различия между южно- и среднекарельскими вышивками, где ведущими узорами были мотивы ромбовидных деревьев. На южнокарельских полотенцах по бокам этих фигур вышиты символические женские персонажи, иногда с воздетыми вверх руками. В отличие от них, на среднекарельских полотенцах и рубахах, по бокам ромбовидных деревьев изображены стилизованные олени, а также птицы или деревья с крупными листьями или цветами (рис. 155: *2*).

Карельские растительные узоры типа IV имеют общие черты с рисунками ромбовидных деревьев русской вышивки, судя по отдельным опубликованным подзорам и женским рубахам из Петербургской губернии и Каргопольского уезда Олонецкой губернии (Дурасов, 1989, с. 62–63, 76–77). Но на этих изделиях представлена одна разновидность композиций – ромбовидное дерево с двумя крупными птицами (конями), обращенными к нему. Карельские древесные узоры разнообразнее в композиционном отношении. Конфигуративные особенности рисунков ромбовидных деревьев на образцах русской вышивки состоят в том, что они обычно представляют собой пышное дерево с ромбом в центре ствола и гипертрофированными тюльпановидными и иными цветами на ветвях. Лишь вышивка, изображенная на станушке каргопольской женской рубахи, благодаря сильной геометризации ромбовидного дерева, маркировке его хвойными ветками и восьмиконечными розетками, имеет больше сходства с аналогичными мотивами в карельской вышивке (Дурасов, 1989, с. 63).

Рисунки деревьев, где вместо ствола изображены крупные ромбы или цепочка мелких ромбов с крючками, не были игрой воображения вышивальщиц, хотя в рассматриваемое время они действительно осмыслялись как чисто декоративные узоры. По предположению исследователей, изображения деревьев с ромбами на стволах, по религиозным и мифологическим представлениям разных народов, считались магическими рисунками и были связаны с идеей плодородия (Амброз, 1965, с. 14–27).

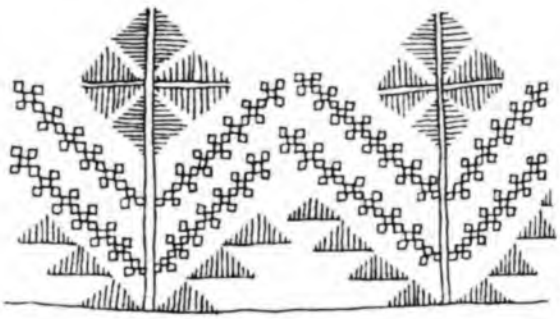
Тип V растительных узоров архаического извода очень многочислен и стилистически разнообразен. Его основная особенность состоит в том, что мотивы деревьев вышиты по схеме креста (рис. 156, 157). Основой этих растительных узоров являются: прямой, простой крест (рис. 156: *1*), сложный крест с перекладинами на концах (рис. 156: *2, 3, 6, 7;* 157: *4, 6*), а также крестовидная фигура с двумя поперечными и параллельными перекладинами (рис. 157: *3*).

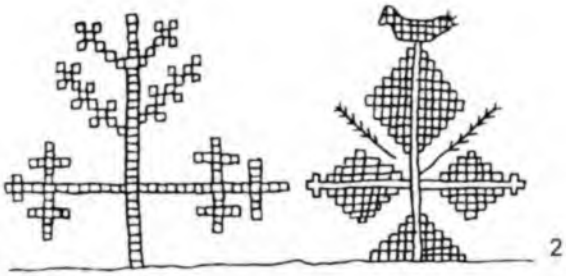
В отличие от ромбовидных деревьев, которые чаще встречались в вышивках средних карел, мотивы иконографического типа V в основном распространены на южнокарельских изделиях ливвиков и людиков: полотенцах, подзорах и подолах женских рубах. Иногда они отмечались и в вышивках более северных районов Карелии. Однако неясно, были они местного происхождения или привозными. По крайней мере, по сравнению с южнокарельскими орнаментами, в этих композициях традиционная, каноническая схема расположения крестовидных растений уже нарушена. К тому же, многие из них были вышиты в технике крестика, в отличие от южнокарельских вышивок данного типа, которые всегда исполнялись двусторонним шитьем. На южнокарельских изделиях разные варианты крестовидных деревьев наиболее часто встречены в декоре полотенец. Они вышиты обычно одной крупной фигурой на всю ширину конца полотенца (рис. 156: *3, 5–7;* 157: *4*), а также трехчастными композициями, где рисунок крестовидного дерева всегда занимает центральное место, а по бокам изображены «обычные» деревья с диагональными ветвями.

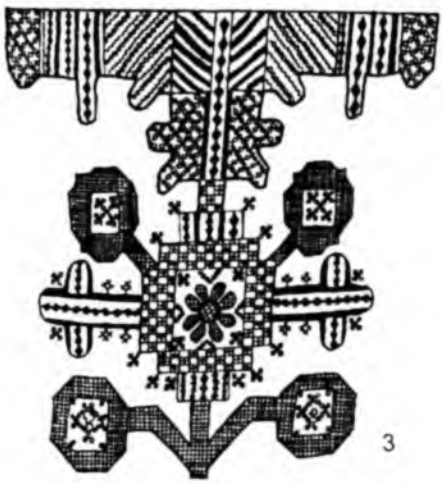
Кроме того, на полотенцах они встречены в окаймляющих основной узор узких фризах. В окаймлениях растительные элементы часто утрачены, вследствие чего узоры приобрели вид обычных прямых крестов или столбиков с поперечной перекладиной в центре и лучистым ромбом наверху. Последние мотивы в фризах обычно сочетаются с рисунками двуглавых ладьевидных птиц (рис. 156: *2*; 157: *6*). Эти узоры фактически включают те же составные элементы, что и резные намогильные столбики, известные у карел и русских Карелии. Они маркированы объемными фигурками птиц (коней), в том числе двуглавых, а также солярными знаками в виде лучистых кружков и других фигур (Kekkonen, 1929, s. 110, t. 29: *2, 4*; Динцес, 1947, с. 78–79; Сурхаско, 1985, с. 102–107). На подзорах и подолах рубах такие мотивы вышиты раппортом одинаковых, крестовидных деревьев, а также в сочетании с птицами.

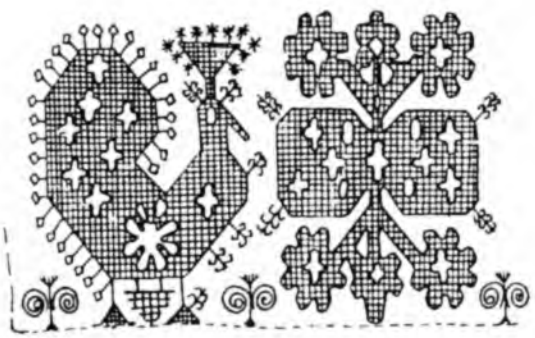
Выявлены *пять распространенных вариантов* изображений типа V. Наиболее простой по очертаниям *вариант 1* крестовидных деревьев присутствует в основном на свадебных женских рубахах, реже на полотенцах. Эти мотивы представляют собой ряды стилизованных деревьев, вышитых по форме простого креста, поперечная перекладина которого расположена в середине или верхней части деревца. Особенность этих мотивов заключается и в том, что крест выступает из фонового пространства древесного узора (рис. 156: *1*). Крестовидные деревья варианта 1 маркированы небольшими хвойными ветками, нередко параллельными рядами игольчатых элементов разной длины, которые сгруппированы в треугольные фигуры, а из последних составлены ветки.

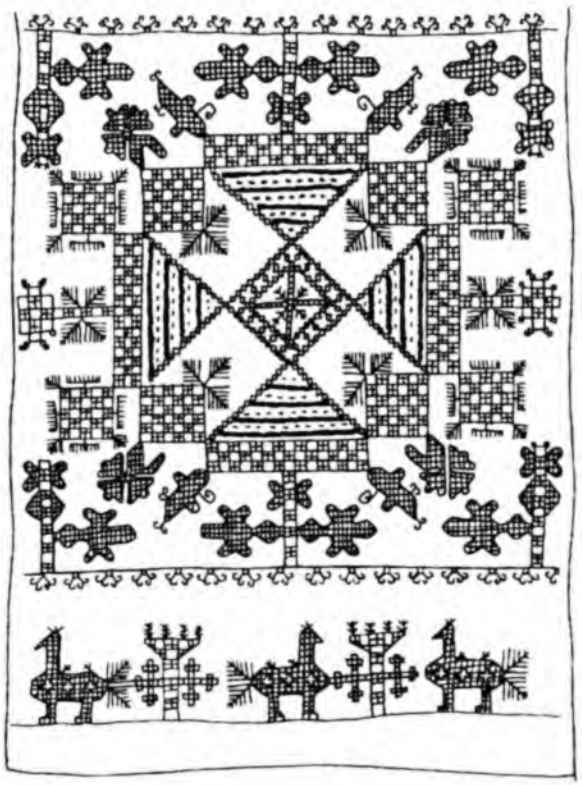
Все остальные варианты вышиты по схеме сложного креста, который изображен в позитиве. Основным отличительным элементом древесных узоров *варианта 2* является вышитая в центре ствола длинная поперечная перекладина с перекрестьями на концах (рис. 156: *2*). Мотивы крестовидных деревьев подобной конфигурации обычны на полотенцах, редко вышиты на подолах рубах, где они очень лаконичны. Они представляют ствол, в середине которого вместо веток изображен крупный крест с поперечными перекладинами на концах. Растительные элементы в этих

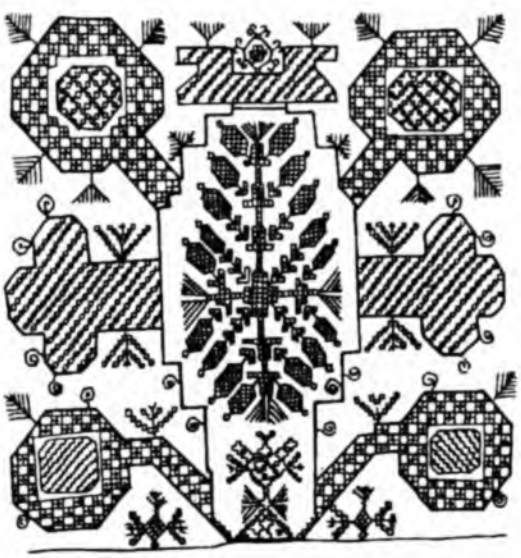












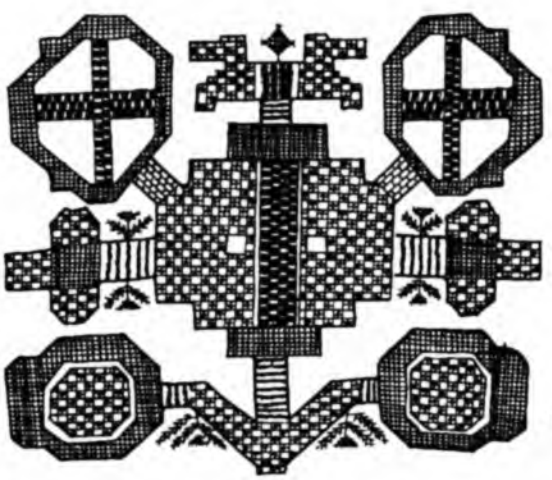


Рис. 156. Деревья, вышитые по схеме креста. Тип V

мотивах присутствуют лишь в верхней части дерева. Интересно, что на женских рубахах узоры сложных крестовидных деревьев вышиты в сочетании с двуглавыми, ладьевидными птицами и стилизованными женскими фигурами на спинах.

На полотенцах крестовидные деревья варианта 2 имеют более сложные очертания, чем на женских рубахах. Их вышивали одной крупной фигурой на всю ширину полотенца (рис. 156: *3, 6–7;* 157: *4*). Изображения представляют мощное хвойное дерево с двумя парами крупных диагональных ветвей, на концах которых вышиты большие круги, часто с прямыми крестами внутри них. Между парами диагональных ветвей изображена крупная перекладина с перекрестьями на концах. На месте перекрестья расположены разной величины прямоугольники, отчего середина ствола приобретает ступенчатые очертания. Внутри ступенчатой фигуры, в центре ствола, часто помещены иные растительные элементы: восьмилепестковые розетки, ветки растений и др.

Мотивы *варианта 3* крестовидных деревьев у южных карел зафиксированы только на полотенцах. Эти узоры настолько сильно геометризованы, что, на первый взгляд, воспринимаются как чисто геометрические фигуры. Однако на древесный облик подобных мотивов, изображенных одной крупной фигурой, всегда указывает ствол, который насквозь пронизывает крестовидную фигуру от линии «земли». Фигура представляет ромб с четырьмя большими треугольниками, каждый из которых вершиной соединен с внешними углами ромба (рис. 156: *5*). Из фонового пространства сложной крестовидной фигуры всегда выступает восьмиконечная звезда.

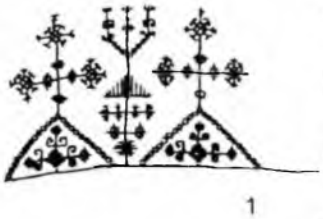
Остановимся на широко распространенном *варианте 4* крестовидных деревьев, которые вышивались на подзорах и концах полотенец. В отличие от предыдущих, сильно геометризованных мотивов, эти узоры имеют ярко выраженные растительные формы. Однако в середине ствола всегда изображены две большие параллельные перекладины, с концов которых свисали хвойные лапки (рис. 157: *3*). Другие особенности заключаются в том, что из верхней перекладины «вырастают» три параллельные ветки или деревца, обильно помеченные по всей их длине лучистыми ромбиками. Основания деревьев этой разновидности всегда «поставлены» на прямой крест, т. е. деревце с двумя поперечными перекладинами и тремя большими параллельными ветками наверху как бы «вырастает» еще и из прямого креста. Узоры деревьев варианта 4 вышиты в окружении деревьев одной конфигурации – с диагональными ветвями и крупными восьмилепестковыми розетками на концах. Последние мотивы тоже имеют устойчивые иконографические особенности: комлевая часть деревца всегда вышита в виде сердцевидной фигуры, а с основных диагональных веток свисают ряды линий-«веток», наделенных многочисленными крючками.

Наконец, *вариант 5* крестовидных деревьев отмечен на единичных изделиях южнокарельской вышивки. Особенность этих узоров, встреченных исключительно на полотенцах, заключается в том, что по бокам ствола по прямой линии геометризованных очертаний вышиты крупные листья, маркированные многочисленными крестиками (рис. 156: *4*). Мотивы подобной конфигурации, где прямой крест как бы завуалирован листвой, дополнены по бокам двумя птицами или женскими фигурами.

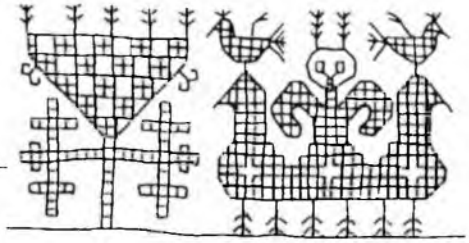
За пределами карельского ареала почти все варианты мотивов крестовидных деревьев есть в вышивках вепсов. Однако там их меньше, чем у южных карел. К тому же, на вепсских изделиях не встречена разновидность древовидных узоров с двумя параллельными перекладинами в центре ствола, широко распространенная в южнокарельских вышивках. В русских вышивках распространение крестовидных деревьев специально никем не изучалось, поэтому сравнительный анализ таких мотивов в карельском и русском шитье сделать пока не удается. Однако, судя по разрозненным образцам, мотивы данного типа присутствуют в архаичных русских вышивках (Маслова, 1978, рис. 45: *в, г,* 49; Дурасов, 1990, с. 33 и др.). В историко-типологическом отношении тип V, в сущности, представляет собой сумму вариантов контаминации мотивов деревьев с символами христианских крестов. Это более позднее явление, чем все прочие мотивы архаического извода.

Иконографический тип VI. К архаической группе вышивок относятся и мотивы геометризованных, ирреалистичных деревьев, основная особенность которых состоит в том, что их комлевая часть поставлена на длинную ладьевидную фигуру (рис. 158). В отличие от узоров крестовидных деревьев на разных изделиях, данные мотивы есть только на полотенцах, где они изображены одной крупной фигурой на всю ширину конца изделия. Рисунки деревьев с ладьевидной подставкой состоят из мощного ствола и двух парных диагональных ветвей, которые заканчиваются большими тюльпановидными цветами. Другими устойчивыми элементами этих мотивов являются многочисленные птицы, сидящие у основания дерева, на ладье и ветвях, а также в фризовых окаймлениях (158: *1, 2*). На фризах ряды птиц иногда заменены раппортом ладьевидных фигур, что, возможно, указывает на семантическую взаимозаменяемость этих элементов (рис. 158: *3*).

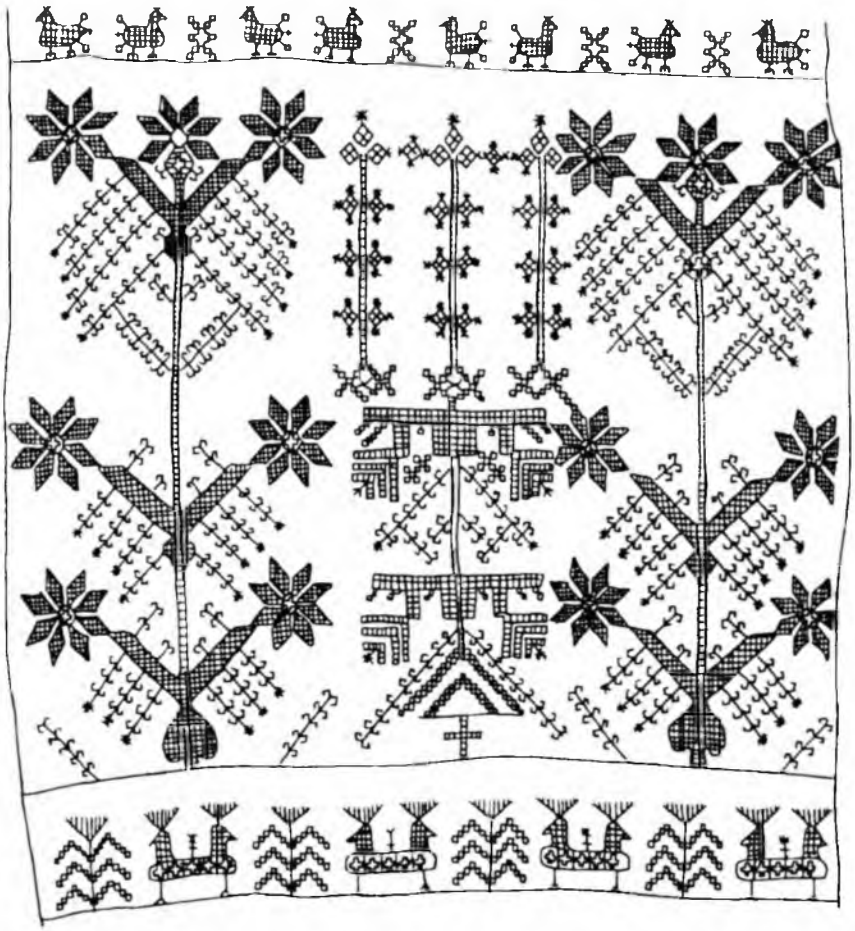
В карельской вышивке тип VI древесных узоров встречен только на среднекарельских, главным образом сегозерских полотенцах. Для вышивок других народов, в частности, вепсов и русских, растительные мотивы, поставленные на ладьевидную фигуру, не характерны. Впрочем, такой же конфигурации деревья, но без ладьевидных оснований известны в вышивках Каргополья, Тверской и Новгородской губерний (Маслова, 1978, с. 102, рис. 48: *б*). Г. С. Маслова (1978, с. 102) отнесла их к типологически поздней разновидности древесных узоров, основываясь на предположении, что пышные цветы распространились из искусства барокко в крестьянскую вышивку приблизительно в XVIII в. Видимо, поздними, заимствованными из русских вышивок, являются и среднекарельские мотивы типа VI. Однако местные вышивальщицы подвергли их оригинальной переработке. Восприняв до деталей иконографические особенности древесных узоров, изображенных, как и в русских вышивках, в обрамлении тюльпановидных цветов и птиц, они соединили их с архаичными ладьевидными элементами (рис. 158: *1–3*).



1



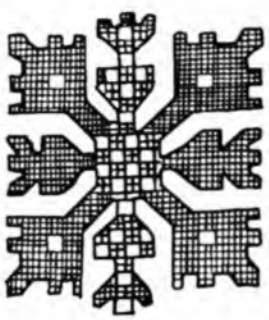
2



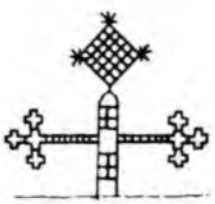
3



4

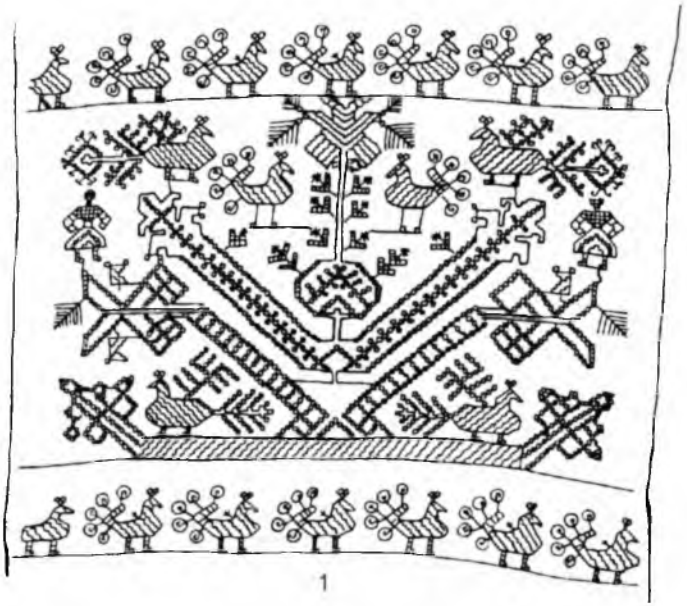


5

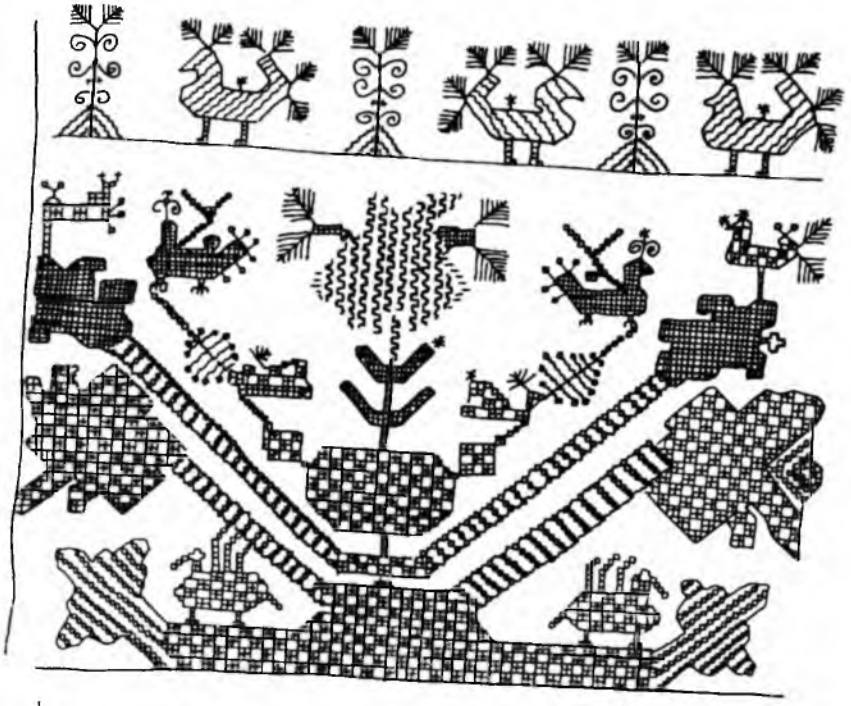


6

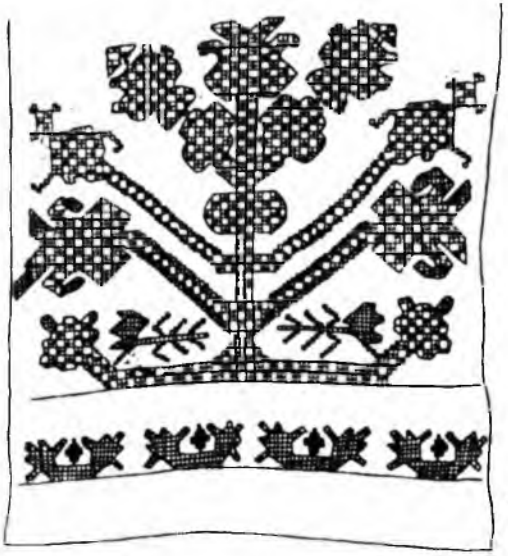
Рис. 157. Деревья, вышитые по схеме креста. Тип V



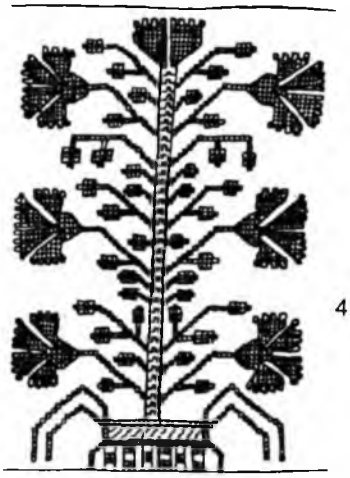
1



2



3



4

Рис. 158. Разновидности карельской вышивки типа VI (из НМФ и материалов автора)

Типовая группа II мотивов смешанного стиля

Данная группа крайне малочисленна, но заметна. Она по стилистическим признакам примыкает к архаическим растительным мотивам карельской вышивки, но значительно отличается от них в видовом отношении. Узоры выполнены в том же, прямолинейно-геометрическом стиле, техникой двустороннего шва, реже строчки по сетке, по тем же композиционным схемам, что и описанные иконографические типы древесных мотивов (рис. 159). Они включают различного вида геометризованные цветы, кустики цветущих растений, ветки, обрамленные листьями, вьющиеся побеги и т. д. По сравнению с предыдущими древесными узорами, такие растительные мотивы не отличаются устойчивостью художественной трактовки, позволяющей выделить среди них иконографические типы. Это косвенно свидетельствует об их недавнем появлении в карельской растительно-геометризованной орнаментике. Как и у вепсов, таких узоров в карельском шитье выявлено немного, в отличие от широко распространенных деревьев-символов архаического извода. В типологическом плане они представляют переходную подгруппу со смешанными чертами типовых групп I и III.

Типовая группа III
Растительные мотивы криволинейного стиля

Параллельно с геометризованными растительными мотивами в карельских вышивках XIX – начала XX в. бытовали орнаменты, состоявшие тоже из деревьев и растений, но трактованные совершенно поиному. Эти мотивы пышных форм изображены в плавных криволинейных контурах. В отличие от предыдущей типовой группы они вышиты иными видами техники: набором, тамбуром (по холсту, кумачу, а также по сетке, так называемый «тамбур по филе»), в том числе золотошвейным шитьем.

Растительные узоры криволинейного стиля практически повсеместно известны в вышивках карел, но преобладающее распространение получили в восточных районах Карелии. У людиков они значительно потеснили древесные узоры архаичных геометризованных форм. Если в восточнокарельских местностях обычны совершенные в художественном и техническом отношении образцы растительного орнамента этого стиля, то в западных, периферийных селениях вышивки отличаются бедностью узоров и слаборазработанными композициями. Более того, в западнокарельских селениях такие мотивы постепенно исчезают. Это явное свидетельство распространения традиции вышивания растительных орнаментов криволинейного стиля с востока на запад. В историко-культурном отношении данные узоры представляют более поздний пласт, по сравнению с растительными орнаментами геометризованных форм. Генетически они связаны с позднерусским слоем пышной растительной орнаментики, получившей, согласно Г. С. Масловой (1978, с. 98), распространение в крестьянских вышивках XVIII–XIX вв. Видимо, этими же временными рамками, точнее, XIX в. датируется появление и развитие растительных орнаментов криволинейных очертаний и в карельском узорном шитье. При стилистическом единстве рассматриваемые орнаменты существенно различаются по технике, декоративным материалам и предметам.

Сделать классификацию и определить типологию этих узоров довольно трудно по той причине, что в данном случае следует ориентироваться на типологию севернорусской вышивки, которая пока подробно не разработана. Поэтому мы коротко остановимся на основных орнаментальных разновидностях данного художественного стиля у карел. Так, для узоров, исполненных золотошвейным шитьем на севернокарельских повойниках, характерна разновидность рисунков, основой которой является собирательный образ кустовидного растения, ветки которого заканчиваются узкими многолопастными листьями овальной формы – орнамент, типичный для повойников Русского Поморья и заимствованный, видимо, из церковных золотошвейных тканей (Косменко, 1977, рис. 48; Северные узоры.., 1989, рис. 123–125). Однако на большинстве карельских повойников эти узоры трактованы упрощенно, по сравнению с аналогичными головными уборами из Русского Поморья. Чаще изображены не столько растения с симметричными ветками, сколько многолопастные листья, полностью покрывающие теменную часть повойника (рис. 143). Южнокарельские золотошвейные кокошники из красного бархата, также декорированные фитоморфными орнаментами, были, вероятнее всего, привозными изделиями. Их орнаментика здесь не рассматривается.

Свои декоративные особенности характерны для криволинейных растительных узоров, исполненных техникой набора. В главе III упоминалось, что эта техника включает обводку рисунка тамбуром (петлевидными стежками) или двусторонним швом, а внутренняя часть узора заполнена плотной декоративной вышивкой из вертикальных и горизонтальных столбиков. На карельских изделиях контуры рисунков в наборной технике выполнены обычно тамбурным швом, открывающим широкие возможности для свободной «игры» орнаментальных линий на фоне полотна. Поэтому частично техникой объясняются и особенности художественной трактовки этих узоров. В карельских вышивках их немного. Они встречены в виде одной крупной фигуры исключительно на полотенцах. В зафиксированных материалах три образца происходят из западнокарельских селений (Иломантси, Сортавала, Суоярви), все остальные относятся к более восточным местностям южной Карелии. Малочисленность вышивок наборной техники не позволяет выделить среди них устойчивые типы, поэтому опишем выделенные две группы мотивов.

Группа 1. Эти орнаментальные фигуры на карельских полотенцах не имели четких изобразительных прототипов. Мотивы вышиты так, что они, подобно «амебным» фигурам, как бы «растекаются» на фоне полотна. Одни исследователи в этих образах видели лягушкообразные узоры, другие – элементы геральдических, двуглавых орлов или тератологических мотивов, соединенных и переработанных в народной среде с растительными орнаментами (Динцес, 1946, с. 93–112; Маслова, 1978, с. 88).

В карельских вышивках большинство подобных мотивов построено по следующей схеме. От вертикальной оси, имеющей внизу, в центре или по всей ее

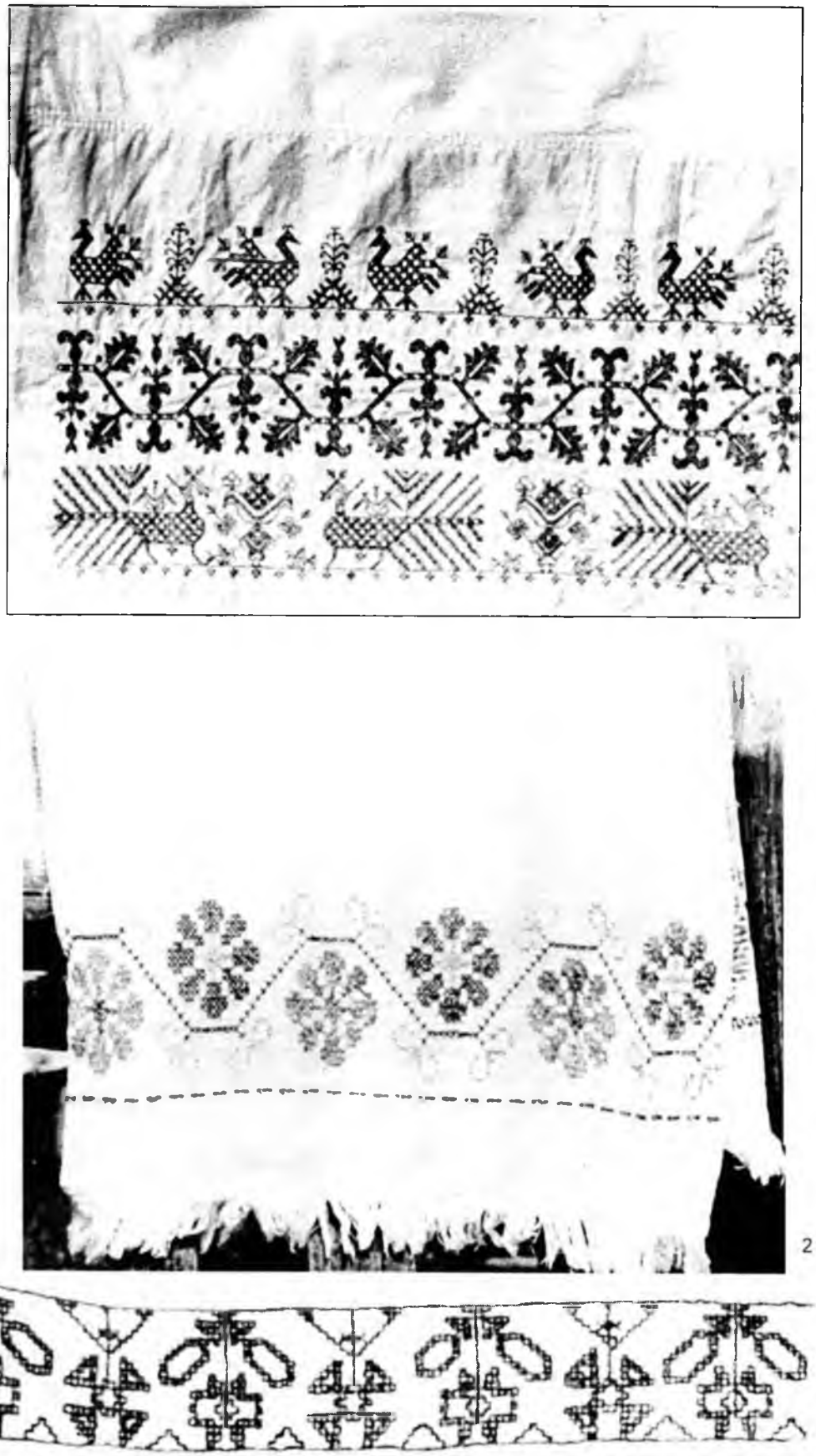


Рис. 159. Типовая группа II мотивов смешанного стиля:

1 – подзор. Техника – двусторонний шов красными нитями по холсту (д. Семчезеро Медвежьегорского района), 2 – разновидность орнамента (д. К. Масельга, 1974), 3 – фрагмент вышивки на женской рубахе (д. Лазарево Медвежьегорского района)

длине большие утолщения, идут в разные стороны дугообразные или прямолинейные отростки с крупными асимметричными фигурами на концах (рис. 160). Основой мотивов являются, видимо, изображения ирреалистических лиственных деревьев-кустов. О том, что данные узоры относятся к фитоморфным образам, свидетельствует и обрамление многочисленными птицами на ветвях. На вершинах деревьев или кустовидных растений вышиты разные элементы. На одних образцах макушка дерева-куста изображена в виде четко выраженной антропоморфной фигурки – особенность, присущая для фитоморфных мотивов архаического, прямолинейно-геометрического стиля. Однако антропоморфные элементы выполнены в плавных, криволинейных очертаниях. На вершинах других фитоморфных узоров улавливается, как отмечал и Л. А. Динцес, далекая реминесценция двуглавой распластанной птицы или животного. Однако чаще встречены орнаменты, где вершина растения изображена в виде большой перекрещенной фигуры с дугами на внешних краях, отдаленно напоминающей цветок гипертрофированных размеров (рис. 160: *3*). Есть и другие варианты узоров, например, розеткообразная фигура из четырех трилистников (рис. 161).

Завершая характеристику этой группы узоров, подчеркнем, что у карел, как и у средних вепсов, данный пласт вышитых орнаментов генетически связан с русской вышивкой сопредельных территорий. Основной ареал криволинейных узоров, выполненных в наборной технике, в XIX в. был сосредоточен на восточных окраинах Олонецкой губернии, включая Каргополье, Пудожье и Заонежье (см. главу III). В Заонежье вышивки этого типа в начале XX в. почти исчезли из обихода (Кнатц, 1927, с. 66). Известны орнаменты подобной трактовки в Петербургской и Новгородской губерниях, где они, как и в вышивках Олонецкой губернии, соседствовали с архаическими орнаментами прямолинейно-геометрического стиля. По мнению Л. А. Динцеса, распространение в русскую вышивку этого пласта орнаментов относится приблизительно к эпохе позднего средневековья. Основным индикатором этой датировки стал элемент двуглавого геральдического орла, присутствующий среди данных мотивов и композиций русской наборной вышивки (Динцес, 1946, с. 93–112).

Если относительно карельских и вепсских вышивок рассмотренной группы определенно можно сказать, что они связаны с позднесредневековой русской орнаментикой, то происхождение их в последней не совсем ясно. Л. А. Динцес (1946, с. 93–112) склонен связывать орнаменты криволинейного стиля, которые выполнялись в технике набора, с влиянием в эпоху средневековья восточного художественного элемента, проникавшего на Русский Север разными путями, прежде всего посредством торговли ближневосточными тканями. Эта гипотеза требует дополнительной аргументации, поскольку сходство между узорами крестьянских вышивок, выполненных в наборной технике, и приведенными в статье образцами ближневосточных тканей эпохи позднего средневековья, вовсе не очевидно.

В карельских вышивках рассмотренные растительные орнаменты являются своего рода промежуточной группой между узорами архаической трактовки, с одной стороны, и поздними, исполнявшимися тамбурным швом – с другой. Переходный облик проявляется даже в том, что на одних и тех же вышитых образцах наблюдается смешение разностилевых узоров. Основные мотивы – как бы «растекающиеся» на фоне полотна фитоморфные рисунки. Однако их обрамляют, как правило, архаичные элементы (геометризованные птички, небольшие деревца, столбовидные антропоморфные фигуры), которые, в отличие от ведущих узоров, вышиты техникой старинного двустороннего шва.

Растительные орнаменты *группы 2* выполнены красным тамбуром по холсту, белым тамбуром по кумачу, а также белым тамбуром по белой сетке (так называемый «тамбур по филе»). Эти орнаменты, частично являющиеся модернизированным вариантом наборных вышивок, частично получившие свою, своеобразную линию развития, далеко «ушли» от фитоморфных узоров в двусторонних и строчевых вышивках (рис. 160: *5–8*).

Растительные узоры в тамбурном шитье охватывают в основном южную и среднюю Карелию, соседствуя здесь с двусторонними, строчевыми и наборными вышивками. В восточных районах их выявлено значительно больше, чем в западных. Например, уже в ливвиковском Сямозерье – районе исключительного преобладания двусторонних вышивок – обнаружены единичные образцы тамбурного шитья. Уже отмечалось, что распространение в карельские вышивки техники тамбура связано с Заонежьем, где данные приемы узорного шитья имели в XIX – начале XX в. исключительно широкое распространение. Среди зафиксированных материалов наиболее старинный образец этого вида шитья датируется 1885 г. Он происходит из с. Суоярви (МСК). Видимо, в этот период, т. е. во второй половине – конце XIX в., данная техническая традиция и появилась в южно- и среднекарельской среде.

Растительными узорами в технике тамбура у карел вышивались в основном полотенца. Значительно реже они встречены в декоре подзоров и подолов женских рубах. В этом виде декорирования предпочтение отдавалось красному тамбурному шву по белому холсту, хотя вышивок, исполненных белым тамбуром на вшитых в изделия кумачовых вставках, также выявлено много. Вместе с тем мало образцов, вышитых белым тамбурным швом по белой сетке («тамбур по филе»). В отличие от заонежских тамбурных вышивок, которые исполнялись обычно двойным петельчатым швом, обводка контуров рисунков на карельских, как и вепсских изделиях, как правило, была одинарной (Кнатц, 1927, с. 66). Поэтому и узоры выглядели беднее, чем в заонежских вышивках. Растительные мотивы в этой технике узорного шитья выполнены в той же стилистической манере, что и в вышивках набором и металлическими, «золотыми» нитями. Рисунки имеют плавные, гибкие контуры. Однако, по сравнению с предыдущими разновидностями вышивания, в этой технике фоновое пространство внутри узоров почти не заполнено плотными рядами декоративных элементов (набор) или же параллельными стежками гладьевой вышивки (золотошвейное шитье).

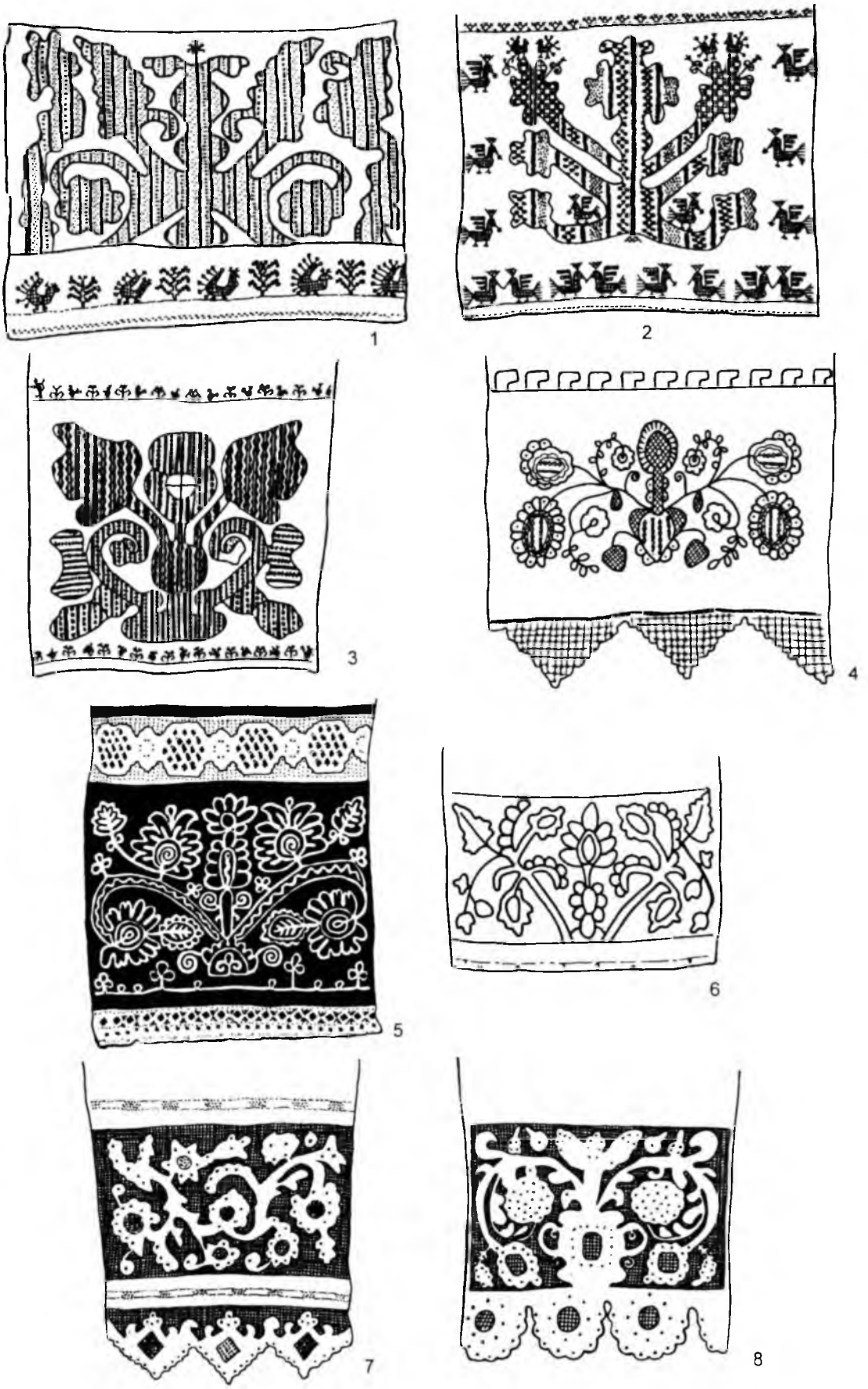


Рис. 160. Разновидности «амебного» стиля в карельской вышивке набором и тамбуром. Материалы КГКМ, РЭМ, МСК. Типовая группа III

Орнаменты в тамбурных вышивках исключительно разнообразны. С одной стороны, это связано со спецификой данного вида техники, представляющей собой нечто среднее между вышиванием и вязанием и позволяющей свободно варьировать контурами шитья на полотне. С другой стороны, в этот поздний исторический период, когда происходило становление данной традиции, постепенно забывались старинные каноны орнаментации изделий. Это отразилось и в композиционных решениях тамбурных вышивок. В них, как правило, не было двух-, трехчастных композиций, обычных для фитоморфных мотивов архаического извода. Сильно трансформированы в сторону упрощения и обрамляющие основные узоры фризовые элементы. Нередко они вообще отсутствуют. Что касается основных мотивов, то в композициях тамбурных вышивок они изображены чаще всего единственной фигурой. Среди мотивов выявлены несколько различавшихся тематикой и иконографией групп. Данные узоры, в отличие от охарактеризованных выше фитоморфных мотивов геометрического стиля, не дополнены различными знаковыми элементами, за исключением, пожалуй, небольших прямых крестов.

Мотивы наиболее многочисленного в тамбурных вышивках *варианта 1*, в сущности, повторяют в модернизированном виде фитоморфные узоры, исполненные более старинной, наборной техникой. Они представляют различные вариации дерева-куста с коротким стволом и отходящими в разные стороны ветками, чаще дугообразных очертаний. На концах ветвей вышиты крупные фигуры, видимо, листья или цветы. В верхней и нижней частях ствола также изображены большие цветы (рис. 160: *5, 6*).

Мотивы *варианта 2* состоят из различных вариаций волнистого побега растения, вышитого в композициях горизонтально и в обрамлении многолепестковых цветов и листьев (рис. 160: *8*). Они встречены в декоре женских рубах и подзоров, в отличие от всех остальных вариантов, характерных для полотенец.

Многочисленны узоры *варианта 3*, представленные вариациями крупной концентрической (многослойной) розетки-цветка. Ее окружности обрамлены многочисленными растительными элементами или лепестками овальной формы. В центре фигуры обычно вышит многолепестковый цветок.

Фитоморфные мотивы других разновидностей встречены на единичных образцах тамбурной вышивки. В одних узорах имеются элементы архаичных древесных мотивов, характерных для двусторонних и строчевых вышивок. Они включают черты антропоморфизма или в подражание старинным вышивкам изображены с прямыми диагональными ветвями. Другие, также редкие тамбурные узоры, уже не имеют ничего общего с архаичными растительными орнаментами. Среди них есть вышитые в два яруса ряды крупных листьев, вазоны реалистической трактовки, в том числе мелкие растительные элементы, полностью покрывающие концы полотенец и известные в русских тамбурных вышивках под названием: «узор зимнего окна» (Маслова, 1978, с. 54).

В целом состав карельских растительных орнаментов в технике тамбурного шитья не имеет принципиальных отличий от фитоморфных мотивов, выполненных аналогичной техникой в сопредельных



Рис. 161. Конец полотенца. Вышивка. Типовая группа III. КГКМ

русских районах, особенно в Заонежье. Однако если карелы тамбурным швом вышивали преимущественно растительные орнаменты, то русские соседних территорий широко использовали его и в других узорах, например, орнито-, зооморфных и т. д. Кроме того, русские, в частности, Пудожья в тамбурные вышивки широко вводили полихромные нити, в отличие от карел, которые всегда вышивали красными или белыми нитями. Впрочем, заонежские и поморские мастерицы в тамбурных вышивках тоже использовали только монохромные нити. Еще меньше различий выявилось в рассмотренных карельских орнаментах с тамбурными вышивками вепсов средней, особенно северной группы. Однако если у карел некоторое бытование получили белые тамбурные вышивки по белой сетке, то у вепсов эта техника отсутствует, как, впрочем, и золотошвейные вышивки.

Видовая группа 2
Орнитоморфные мотивы

В карельских вышивках, как и у вепсов, орнитоморфные мотивы занимают второе место после наиболее распространенных растительных узоров. Ареал вышивок с этими мотивами тот же, что и фитоморфных орнаментов геометризованного стиля. Они распространены в узорном шитье южно- и среднекарельских местностей, постепенно исчезая в районах севернее Сегозерья и Ребол. Если в сегозерских селениях встречены мастерски выполненные вышивки с этими узорами, то уже в Реболах орнитоморфные мотивы местных изделий выглядят проще, беднее (Blomstedt, Suksdorff, 1900). Ими декорированы разные изделия:

полотенца, подзоры, женские рубахи, а также девичьи короны из жемчуга, где они являлись единственными узорами. Орнитоморфные мотивы выполнены разными видами техники, но всегда в монохромном (красном или белом) цвете. Они включены в двусторонние и строчевые вышивки по сетке (на полотенцах, рубахах). Изредка их вышивали техникой набора (на краях полотенец) и крестика (на подолах рубах). Наконец, орнитоморфная орнаментика имела место в технике жемчужного шитья девичьих и женских головных уборов олонецких ливвиков.

Как и в вышивках соседних народов, в орнаментах карел птицы сильно обобщены. Большинство этих узоров, независимо от трактовки, мастерицы называли «kukot» – «петухи». Несмотря на крайнюю стилизацию, среди них, правда, с значительной долей вероятности, определяются птицы – куриные, водоплавающие, а также соколиные. Орнитоморфные мотивы южно- и среднекарельских изделий по композиционным, стилистическим, иконографическим характеристикам входят в круг орнаментальных традиций вепсского и русского узорного шитья. Как у вепсов и русских, включения орнитоморфных узоров в карельские вышитые орнаменты исключительно разнообразны. Они являются элементами если не большинства, то очень многих композиций с изобразительными мотивами. Орнитоморфные элементы были атрибутами женских персонажей, деревьев, декоративными заполнениями фонового «поля» между основными мотивами. Исключительно часто рисунки птичек включались во фризовые окаймления центральной полосы композиции на полотенцах, где они изображались ритмическим повторением, в сочетании с узорами небольших деревцев и т. д. Г. С. Маслова (1978, с. 60) подчеркнула, что бордюры из птиц наиболее характерны для вышивок Олонецкой и Новгородской губерний. Наряду с тем, что изображения птиц служат декоративными или семантически значимыми атрибутами других мотивов (например, женский персонаж с птицами в воздетых руках), в карельских вышивках чрезвычайно много композиций, где эти узоры являются основными. В таких композициях мотивы птиц изображены одной крупной фигурой, в частности, на концах полотенец (рис. 162), повернутыми головами друг к другу, в сочетании с деревом или заменяющим его антропоморфным персонажем (рис. 163: *1*; 164: *1, 2*), иногда и с геометрической фигурой (рис. 163: *2*). В отличие от вепсских орнаментов, где орнитоморфные мотивы чаще вышиты двухчастными композициями, в карельских, как и русских, вышивках узоры из нескольких элементов обычно трехчастные (к примеру, птица – дерево – птица). Трехчастные композиции в вышивках – более поздняя традиция, чем орнаменты из двух мотивов (Маслова, 1951, с. 71).

В карельских вышивках большинство мотивов птиц выполнено в геометризованном стиле. Отклонением от геометризованных орнитоморфных узоров были единичные изображения птиц плавных криволинейных очертаний в поздних видах техники: наборе, тамбуре по сетке и по холсту. Если в стилистическом отношении мотивы птиц в карельских вышивках большей частью однотипны, то их иконографических вариантов было множество. Следует иметь в виду, что данные мотивы являлись символическими изображениями птиц. На это указывают формальные признаки: гипертрофированность отдельных частей туловища, наличие некогда, видимо, символических знаков: крючков, спиралей, крестиков, звездочек, игольчатых обрамлений, веток хвойных растений и т. д. (рис. 163: *1–3*). На спинах и туловищах птиц нередко вышиты небольшие антропо- или орнитоморфные фигурки.

В карельских, как и вепсских, вышивках рассматриваемые мотивы делятся на *два вида*: мотивы одноглавых и двуглавых птиц. Узоры *вида 1* всегда вышиты в профиль. Мотивы птиц *вида 2* изображены и в профиль, и в фас.

Вид 1. Мотивы профильных одноглавых птиц. Среди них выделяются *две типовые группы* изображений. Основная особенность мотивов *группы 1* заключается в том, что птицы вышиты с приподнятым над спиной крылом и веерообразным хвостом, который заменялся иногда веткой растения. Отличительными чертами орнитоморфных мотивов *группы 2* являются, во-первых, отсутствие крыла, иногда показанного в виде рудимента, и, во-вторых, своеобразные очертания хвоста. Он изображен в виде большого геометризованного круга либо Г-образного элемента, вышитого над спиной под косым углом.

В типовой группе 1 одноглавых птиц выделяются *восемь вариантов*. Узоры *варианта 1* встречены исключительно на очельях жемчужных головных уборов – корон («земчугат») олонецких карелок (рис. 145). Орнитоморфные мотивы этого варианта представляют собой крайне стилизованных птиц с длинными, изогнутыми шеями. Распушенный хвост птицы изображен в виде трехэлементной развилки, а на

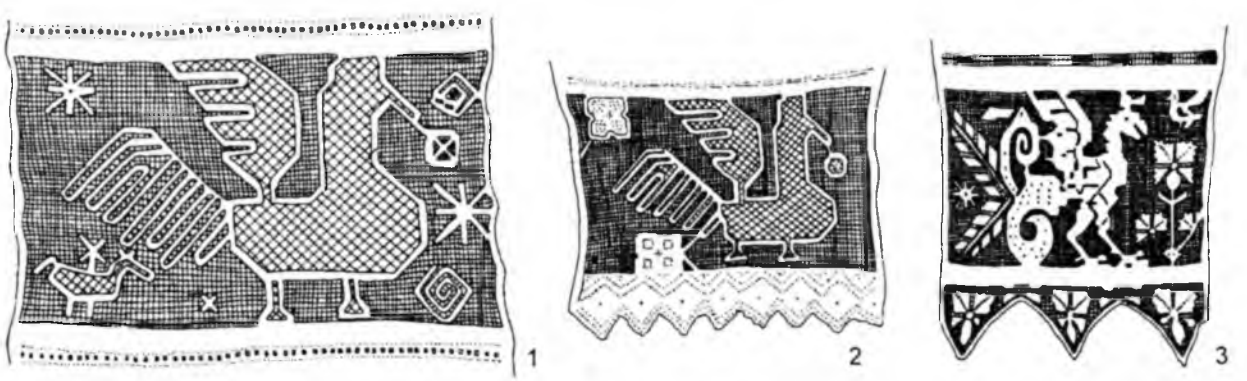
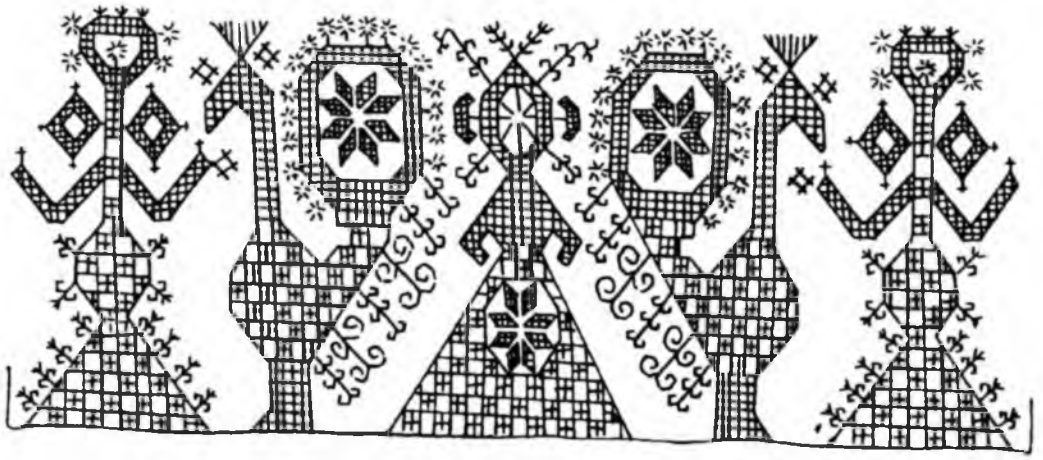
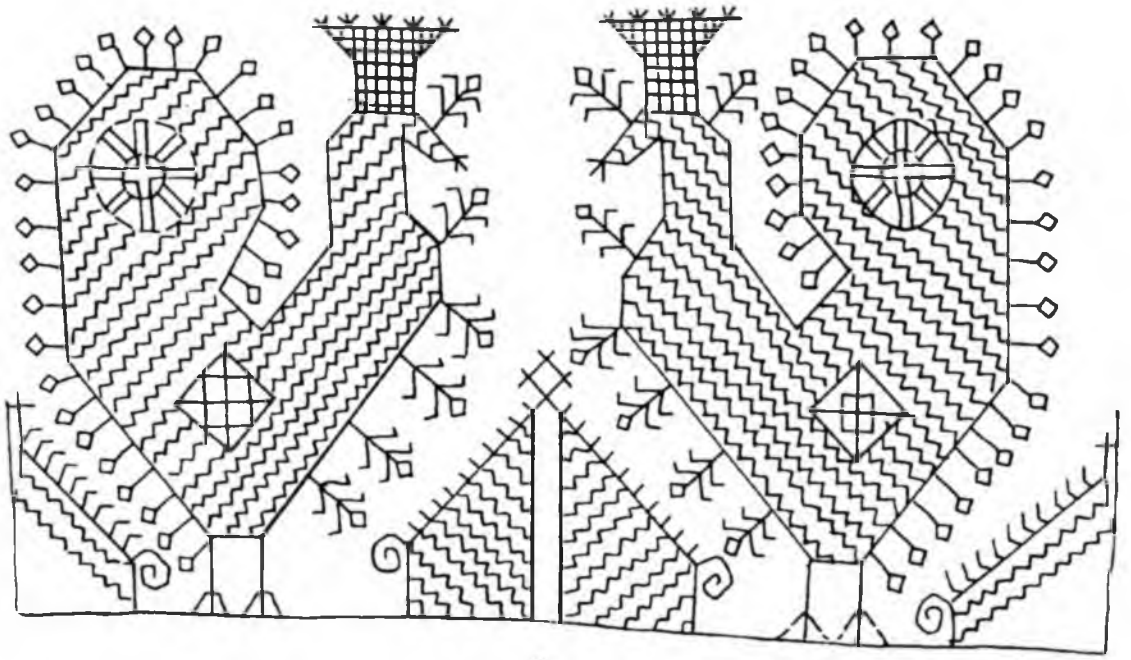


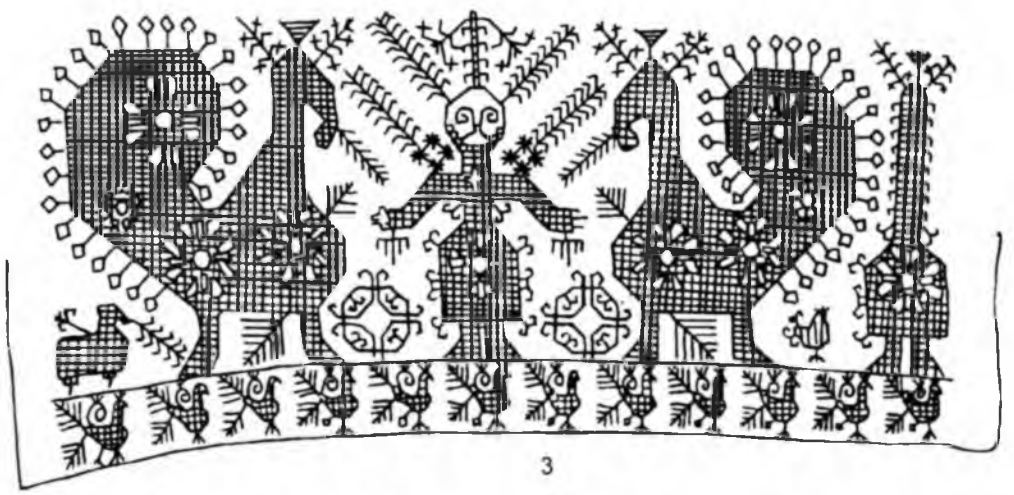
Рис. 162. Типовая группа I, вариант 6. Образцы орнитоморфных мотивов (1, 3 – карельские, 2 – вепсский из Пондалы)



1



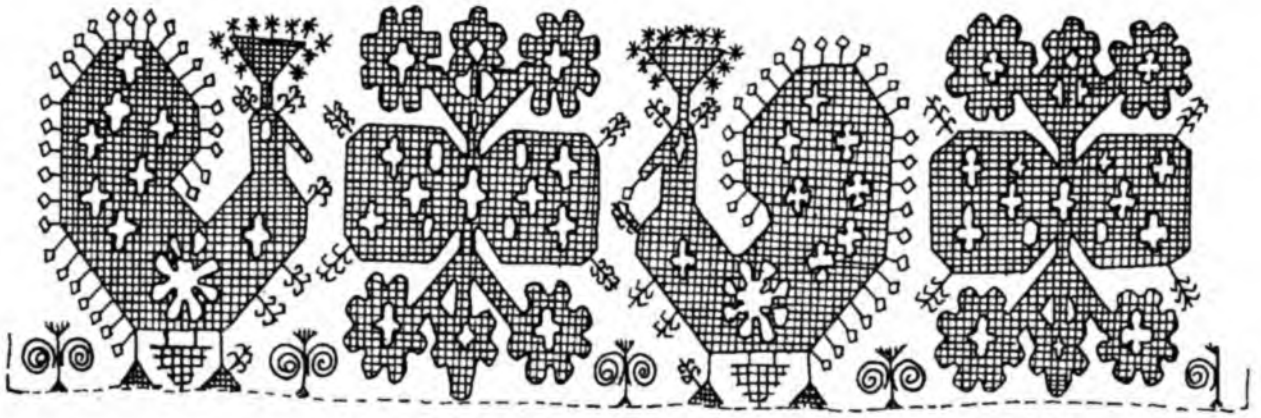
2



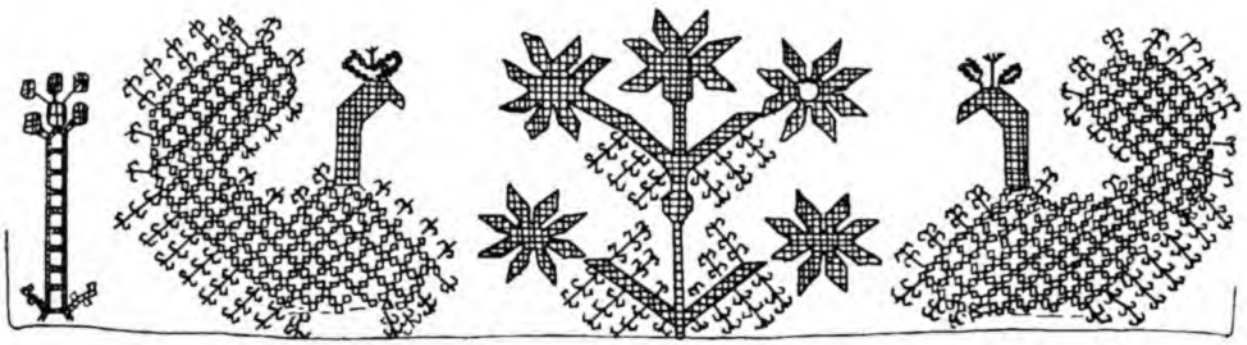
3

Рис. 163. Вышивка. Орнитоморфные мотивы. Типовая группа II, вариант 1

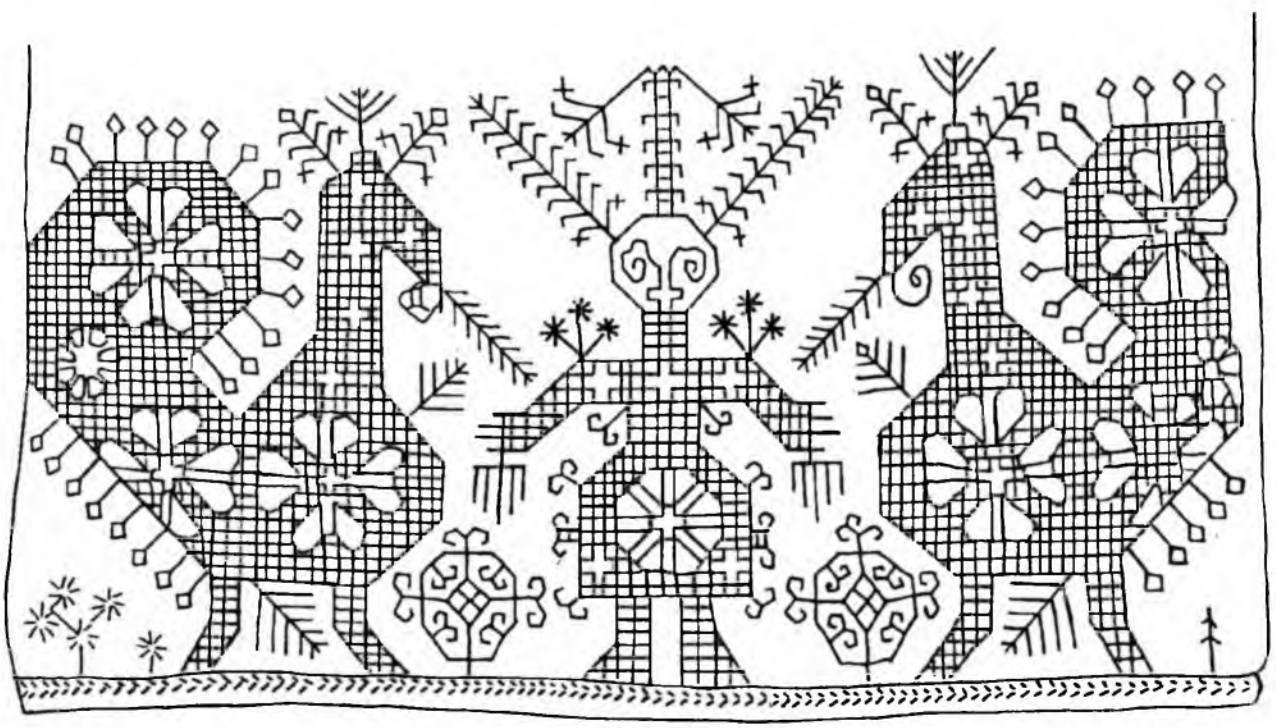
1 – вепсы, 2 – ижора, 3 – русские



1



2



3

Рис. 164. Орнитоморфные мотивы. Типовая группа II, вариант 1:

1, 2 – карелы, 3 – ижора

приподнятом крыле помещена круглая розетка. На очельях корон птицы этой конфигурации изображены трехчастными композициями: они обращены к круглой розетке значительно больших размеров, чем розетки на крыльях птиц. Праобразами этих мотивов, разделенных по центру крупной розеткообразной фигурой, несомненно, были лебеди.

Учитывая то обстоятельство, что данная разновидность орнитоморфных рисунков связана с декором только девичьих и женских головных уборов, которые были свадебными и праздничными, передававшимися из поколения в поколение, глубокая традиционность этих узоров не вызывает особых сомнений. Это утверждает и Г. С. Маслова (1972, с. 32–61, рис. 2: р, с, ч, н; 1978, с. 62–66), которая выявила почти аналогичной трактовки «лебединую» орнаментику на золотошвейных и жемчужных головных уборах русских Северной Двины и ярославско-костромского Поволжья. Она отметила архаичность лебединых узоров и не без основания предположила, что подобные мотивы когда-то были связаны с космогонической символикой и олицетворяли идею плодородия (Маслова, 1971, с. 53–54). Эта гипотеза косвенно подтверждается и карельскими материалами. Опуская другие этнографические и фольклорные данные, отметим специфические функции изделий, на которых изображались данные мотивы, а также атрибутику мотивов лебедей – большие и мелкие розеткообразные окружности (солярные знаки?), помещенные между птицами и на их крыльях.

Все остальные орнитоморфные мотивы характерны для декора текстильных изделий. *Вариант 2* орнитоморфных мотивов группы 1 вышит с длинной шеей, маленькой головкой и прямым, нередко сплющенным клювом (рис. 165: *1*). Голова на длинной шее изображена под косым или прямым углом к туловищу. Грудь, аналогично многим другим вариантам, сильно выпячена. Хвост птиц, как и на жемчужных венцах, чаще показан в виде двух-трехэлементной развилки, но иногда веера. Приподнятое крыло порой заменено поясной антропо-, орнитоморфной фигуркой (рис. 165: *4*). Вероятно, это изображения водоплавающих птиц. Г. С. Маслова (1951, с. 36) отметила, что у верхневолжских карел в вышивках женских головных уборов птицы подобных очертаний «занимали видное место», а «длинные шеи (птиц. – *А. К.*) заставляют видеть в них водоплавающих».

Вариант 3 одноглавых птиц характеризуется короткой шеей и маленькой остроклювой головкой (рис. 166). Тулово массивное, с сильно выпяченной грудью. Данные образы, несмотря на ирреальность, олицетворяли, видимо, символических птиц из семейства куриных. Птицы этой разновидности, как и мотивы варианта 2, широко распространены в вышивках южных и средних карел. Узоры, которые будут рассмотрены далее (3–6 варианты), преимущественно ограничены южнокарельской вышивкой.

Образы *варианта 4* (рис. 165), вышитые с поднятым крылом и веерообразным хвостом, представляли собой фантастического облика птиц с крючковидным клювом, который нередко переходит в хоботовидный отросток (ср. аналогичных очертаний птичьи образы средних и южных вепсов, ижоры и русских Петербургской губернии: Дурасов, 1990, с. 254–255).

Еще более фантастический облик имеют рисунки птиц, выделенные в *вариант 5* (рис. 167: *1, 3*). Их отличительная черта – исключительно длинный, по сравнению с туловищем, острый клюв. На голове птиц изображены гипертрофированный волнообразный выступ (возможно, гребешок) или три крупных отростка, похожих на рога (ср. в южновепсской вышивке образы гибридных птице-лосей с большими отростками-рогами, но с туловищем птицы). Мотивы длинноклювых птиц многочисленны в приладожской вышивке. Севернее (средняя Карелия, Суоярви) найден только один образец, на котором вышиты реалистических очертаний птицы. Длинными клювами они соединены с мужской и женской фигурами, показанными между ними (см. главу II). У птиц поднятые крылья и распушенный хвост; они изображены как бы присевшими после полета на землю. Аналогичные по трактовке мотивы длинноклювых птиц зафиксированы на средневепсском полотенце из с. Шондовичи. Однако на нем вместо антропоморфных фигур между птицами вышито геометризованных очертаний сооружение на подставке, возможно, жертвенный алтарь.

В типовой группе I выделяется *вариант 6* птиц более или менее реалистического облика. У этих мотивов хвост с крупными перьями вышит не в фас, а в профиль по диагонали вверх от туловища (рис. 162: *1, 3*). В карельских вышивках эти образы, олицетворявшие, видимо, символических петухов, изображены в обрамлении крупных звездчатых элементов, а также перекрещенных кругов или квадратов. Тождественные по иконографии мотивы петуха зафиксированы в вепсских, куйско-пондальских вышивках, где они также показаны в обрамлении звездчатых элементов и кругов (знаки звезд и солнца?). Сходные образы есть и в русской, пудожской вышивке (Северные узоры.., 1989, рис. 98). Интересный образец из этой серии вышивок найден у сегозерских карел: на одном из полотенец петух вышит с крупным лировидным хвостом, напоминавшим тетеревиный.

Уникальный *вариант 7* мотивов группы 1 обнаружен на южнокарельском, предположительно, приладожском полотенце (рис. 165: *2*). По бокам фантастического куста изображены крупные профильные птицы с мощными когтистыми лапами и округлой головой с небольшим крючковидным клювом. Эти явно мифологические образы олицетворяли, видимо, каких-то хищных птиц. Такие орнитоморфные мотивы есть в русской, каргопольской, вышивке, где четко обозначен загнутый внутрь клюв, мощные когтистые лапы, характерные для семейства ястребиных (Дурасов, 1990, с. 106, рис. 78).

В группе 1 орнитоморфных узоров особое место занимают широко распространенные в вышивках карел Карелии и далеко за ее пределами мотивы птиц, выделенные у карел в изобразительный *вариант 8*. Как и в орнаментике других народов, они представляют двух крупных птиц, которые изображены на ветвях геометризованного дерева (рис. 110). Мотивы этой серии имеют исключительно устойчивую трактовку: их тулово вышито по схеме равнобедренного треугольника, поставленного на одну из боковых сторон. Диагональных очертаний спина переходит в длинный палкообразный хвост (ср. аналогичные мотивы в вепсских и русских вышивках).

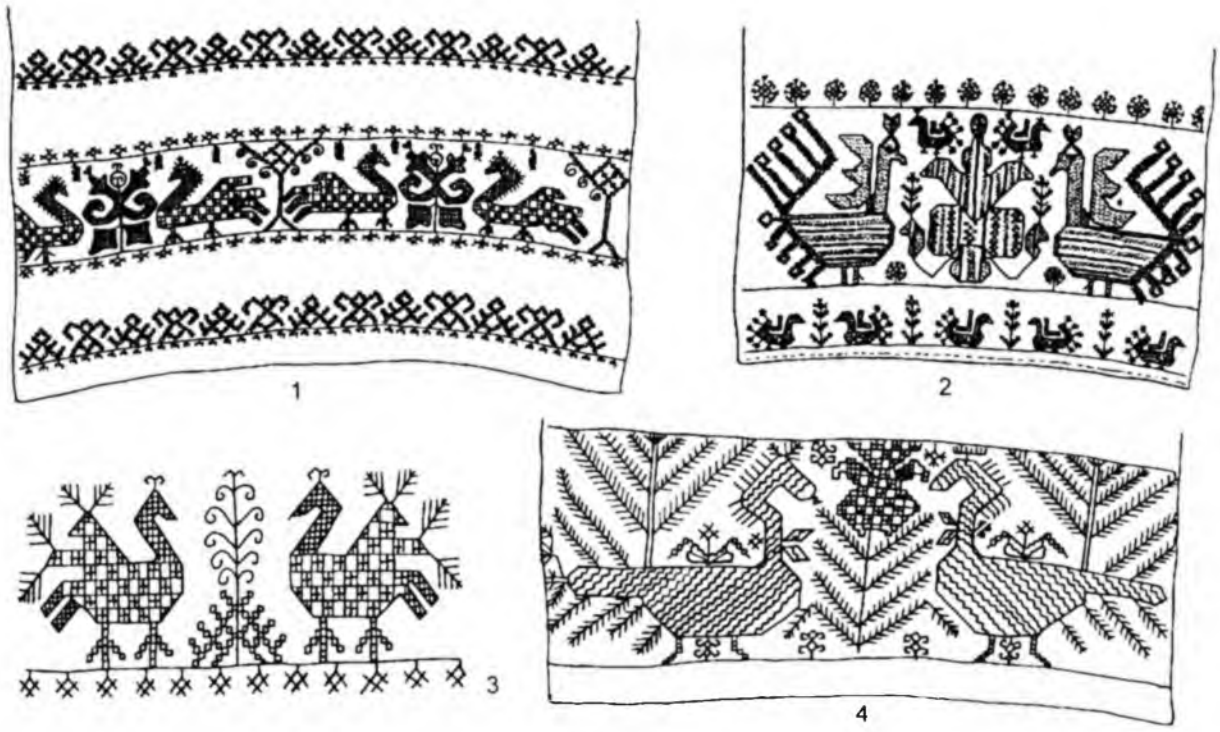


Рис. 165. Разновидности орнитоморфных мотивов варианта 2 типовой группы I (1, 3, 4); вариант 7 (2). НФМ

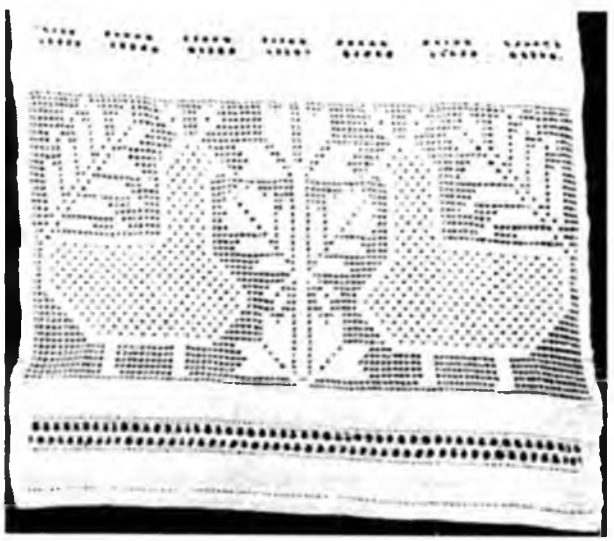


Рис. 166. Конец полотенца. Вариант 3. РЭМ

Мотивы профильных одноглавых птиц типовой группы II. В карельских, как и в вепсских вышивках, к ним отнесены изображения бескрылых птиц. Иногда крылья показаны в виде рудимента. Среди этих мотивов выделены *четыре варианта*. Орнитоморфные мотивы первых *трех вариантов* немногочисленны и ограничены ареалом ливвиков. Мотивы *варианта 4* широко распространены у всех диалектных групп карел.

Орнитоморфные мотивы *варианта 1* отмечены на единичных полотенцах олонецких ливвиков. Это птицы с хвостом в виде крупного геометризованного круга. Тулово маркировано звездчатыми и многочисленными крестовидными элементами. В карельских композициях они находятся по бокам геометризованного дерева или человеческой фигуры (рис. 163, 164). Птицы этой разновидности бытовали в вышивках всех народов Северо-Запада России; но в XIX – начале XX в. они уже не были распространенными узорами. Вышивки карел являются северной границей ареала орнитоморфных мотивов этого варианта. Если в узорном шитье более южных областей, например, у верхневолжских карел, их вышивали раппортом одинаковых фигур, что указывает на преобладание декоративного начала, то в вепсских, ижорских, карельских и севернорусских, архангельских вышивках эти мотивы включены в исключительно архаичные сюжеты (Sirelius, 1925, abb. 3; Фалеева, 1973, с. 13, рис. 2: *В*).

Варианты 2 и 3 типовой группы II представляют собой довольно реалистичные изображения небольших бескрылых птиц с вздернутым либо сложенным хвостом (рис. 168: *2–9*). Они имеют округлую головку и массивное тулово. Эти узоры напоминают уточек. Возможно, они также относились к мифологическим образам. В композициях ими маркированы мотивы фито-, антропоморфных деревьев либо они являются составной частью очень древних по происхождению ладьевидных фигур. В современных вепсских вышивках отсутствуют уточки реалистических очертаний. Они без исключения относятся к крайне схематичным образам, поэтому о принадлежности многих мотивов к водоплавающим птицам можно говорить лишь предположительно. Близкие прототипам узоры уточек сохранились преимущественно в орнаментике олонецких ливвиков. Эта немногочисленная группа орнаментальных фигур ценна тем, что показывает, как образы водоплавающих птиц в народном искусстве эволюционировали в сторону упрощения, геометризации. Орнитоморфные узоры следующего варианта наглядно демонстрируют результаты этого процесса.

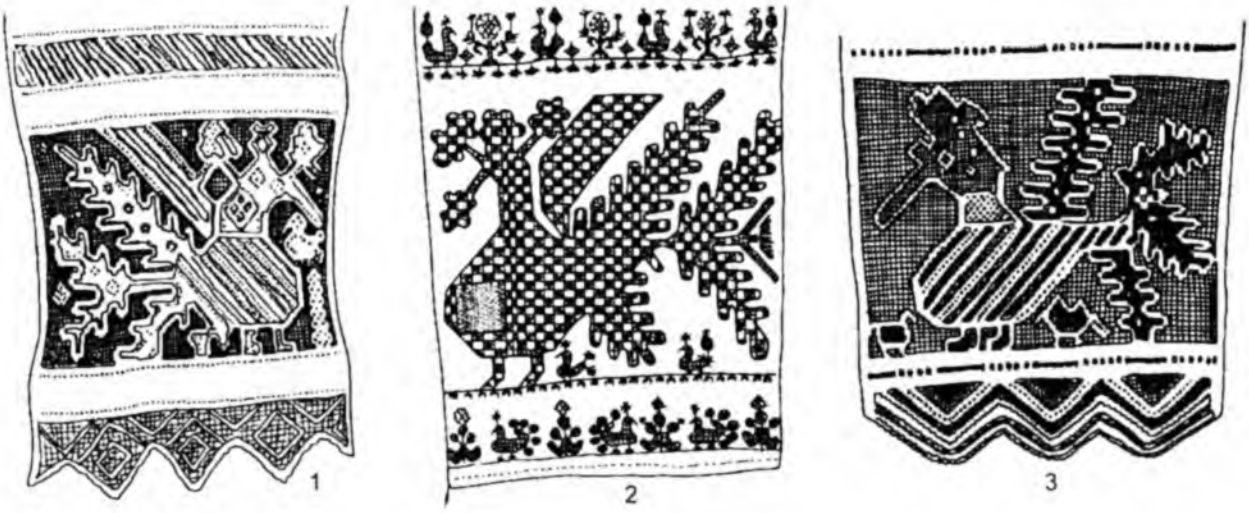


Рис. 167. Изображения птиц. Типовая группа II, вариант 6

Вариант 4 группы 2 орнитоморфных узоров отличается тем, что вздернутый хвост водоплавающих птиц в результате схематизации превратился в короткий палкообразный или косоугольный элемент, показанный над спиной (рис. 168: *1. 10*). Тулово изображено с выпяченной грудью, короткими или длинными лапками. Эволюция образов водоплавающих птиц в сторону ирреалистичности шла и путем их маркировки многочисленными звездочками, перекрещенными и простыми кружками, растительными, особенно хвойными элементами и другими знаками. Интересно, что, как и образы реалистических уточек, узоры птиц этой разновидности, как правило, не были основными мотивами композиций. Их чаще вышивали либо во фризовых окаймлениях, либо в срединной полосе композиций на полотенцах, где они являются дополнительными элементами других орнаментальных фигур, например, геометризованных деревьев. Эта разновидность орнитоморфных мотивов группы 2 очень широко распространена у всех народов Северо-Запада, включая вепсов.

Образы птиц, которые будут рассмотрены ниже, отличаются от предыдущих тем, что они имеют две разнонаправленные головы. Аналогично вепсским орнитоморфным узорам, они выделены в типовые группы 3 и 4 вида 2.

Вид 2. К ней отнесены изображения профильных, ладьевидных птиц с двумя разнонаправленными головами, короткой или длинной изогнутой шеей (рис. 169). Они похожи на водоплавающих птиц – лебедей или гусей. Одни мотивы вышиты с лапками, другие – без них, благодаря чему усиливалось сходство с ладьей. У преобладающей части изображений на спине вышита стоящая женская фигура идолообразных очертаний либо столбовидное деревце с лучистым ромбом (кругом) на вершине. Эти, несомненно, символического содержания образы насыщены звездчатыми, крестовидными, хвойными и другими элементами.

Большинство вариантов данного типа мотивов, особенно двуглавые птицы с короткими шеями, повторяют узоры вепсских вышивок. Однако у вепсов, в отличие от карел, более слабо отражены рисунки двуглавых профильных птиц с длинной шеей. Есть в карельских вышивках этого типа и другие отличительные черты. Так, в шитье олонецких ливвиков выявлены узоры, которые своими очертаниями действительно напоминают фигуру реальной ладьи с характерными признаками – высокими и крутыми носовой частью и кормой (рис. 169: *7*). В середине ладьи вышита поясная фито-, антропоморфная фигура с воздетыми трехпалыми руками. Эти ладьевидные мотивы, похоже, очень архаичного происхождения. Внешне они выявили типологическое сходство с найденными в древнескандинавских погребениях (Хедом, Швеция) середины I тыс. н. э. (или ранее) рисунками на остатках одежды, которые состояли из сходных ладьевидных фигур с антропоморфным персонажем в центре (Nockert, 1991, s. 8, 97–98, fig. 113, 115). У антропоморфных фигур, как и в современных вышивках, голова имеет ромбовидные очертания, а воздетые вверх руки показаны двухпалыми. Есть и различия между этими разновременными мотивами. Если на древнескандинавской одежде противоположные концы ладьевидной фигуры завершаются мордами животных (по предположению исследовательницы – драконов), то в южнокарельской вышивке ладья имеет реальные очертания, но при помощи узких полосок она соединена с фигурами плывущих уточек, вышитыми в два яруса. Между уточками изображены небольшие женские фигурки с крестиками на одеяниях (рис. 169: *7*). В олонецком подзоре передана, вероятно, идея символической плывущей ладьи, что подчеркивает и вышитая под ней волнистая линия – идеограмма воды.

Исторический возраст двуглавых орнитоморфных мотивов, в том числе ладьевидных рисунков в их «чистом» виде, в народном искусстве северо-западного региона насчитывает многие столетия (Работнова, 1968, с. 88). Не случайно, в вышивках карел, в равной мере и вепсов, они были постепенно исчезающими узорами. Эти мотивы хотя и встречались у всех лингвистических групп карел, однако на вышитых изделиях ими чаще декорировали второстепенные участки, особенно фризовые окаймления орнаментов. Они сравнительно редки как сюжетообразующие мотивы в вышивках карел и вепсов.

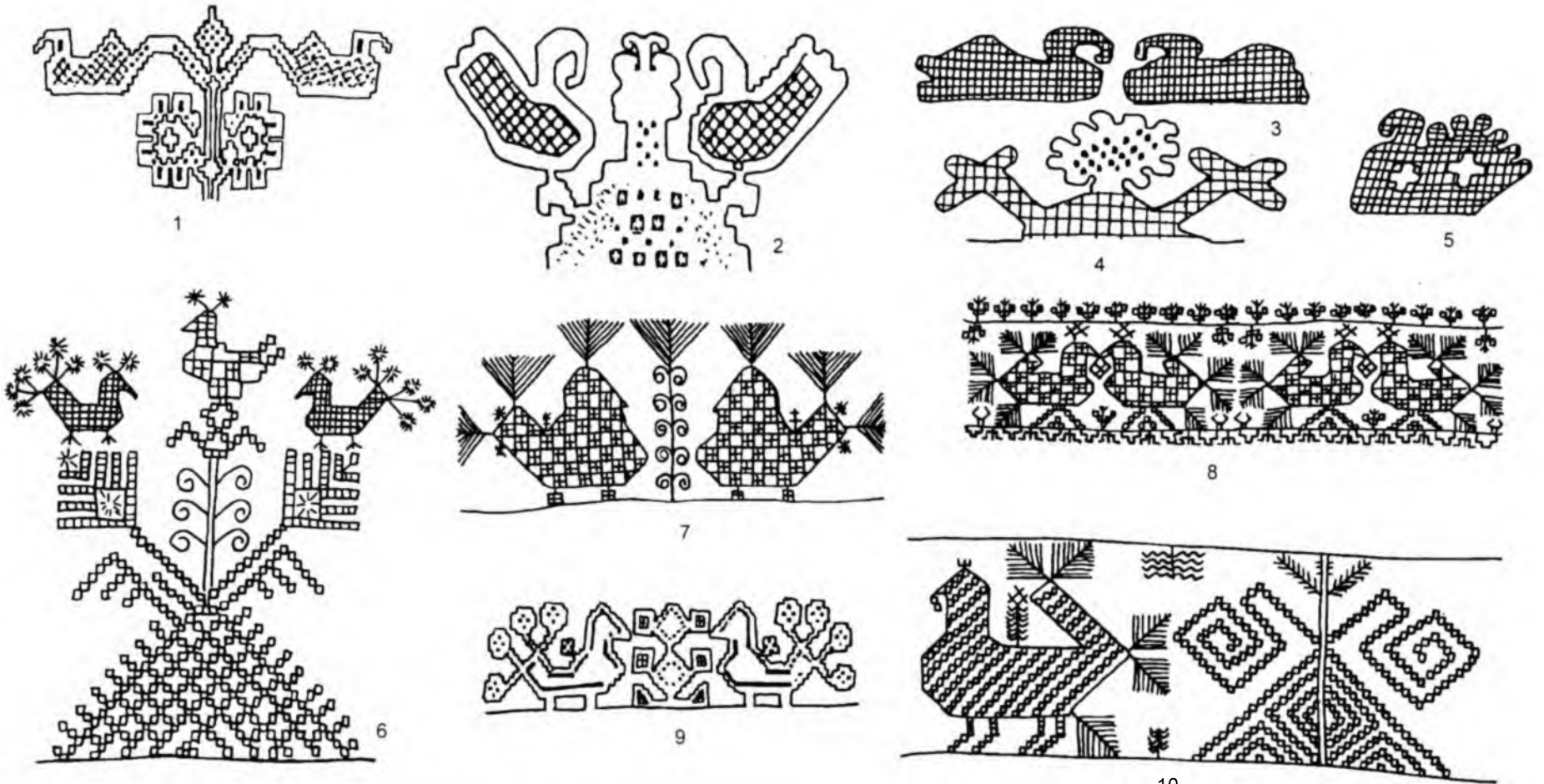


Рис. 168. Орнитоморфные мотивы типовой группы II. Варианты 2, 3 (2–9) и 4 (1, 10)

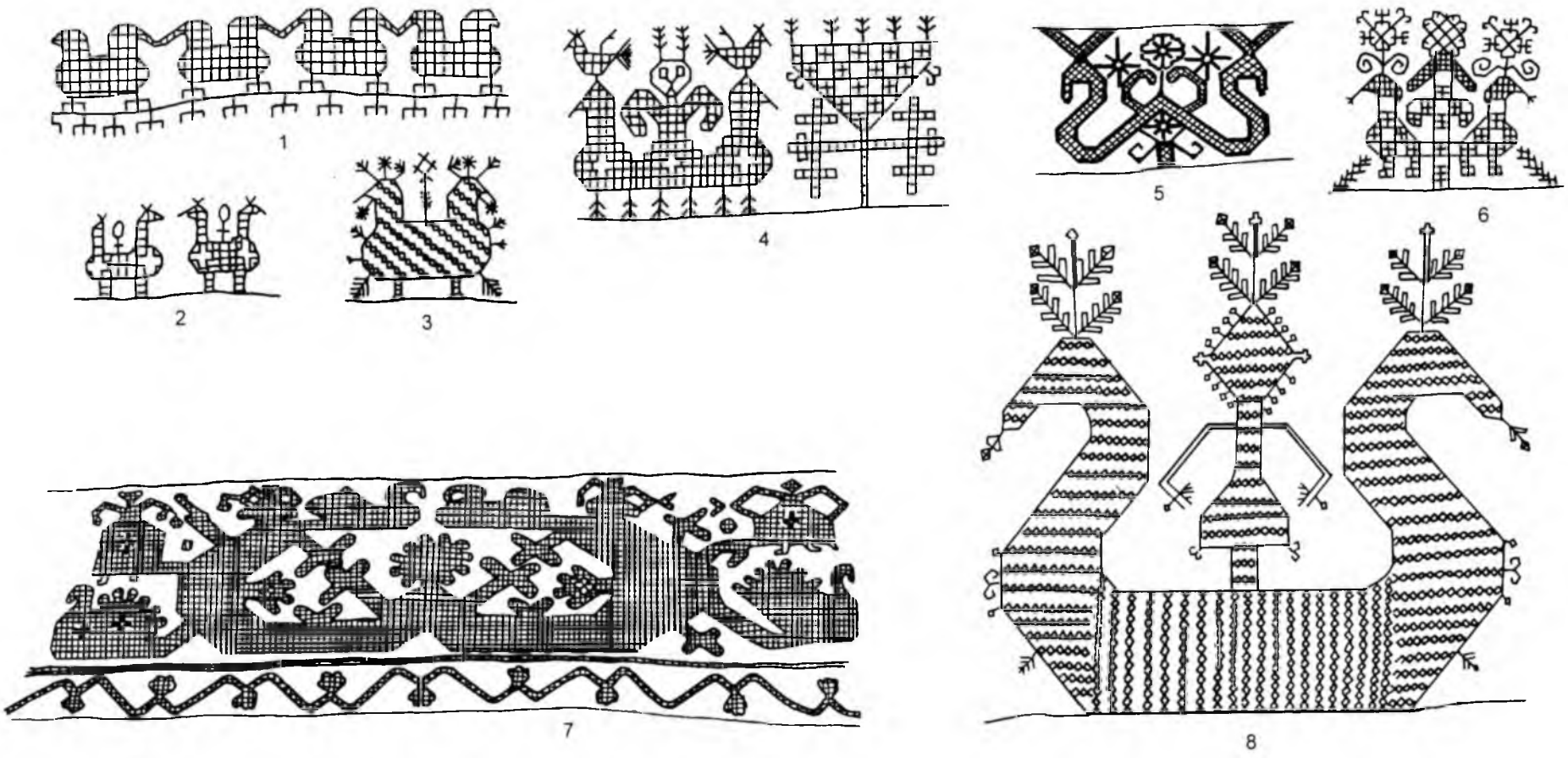


Рис. 169. Орнитоморфные мотивы типовой группы III

В основе типовой группы 4 вида 2 орнитоморфных мотивов карельских вышивок были геометризованные изображения орлов, а также других хищных птиц, которые, в отличие от предыдущей группы двуглавых профильных мотивов, вышиты в фас. В большинстве этих орнаментов отражена геральдика Русского государства – двуглавый орел в его разных вариантах. На одних образцах у птиц перья распростертых крыльев обращены вверх, на других – вниз. В некоторых вышивках на головах двуглавого орла показаны короны, а в лапах – скипетр. Как и в крестьянских вышивках соседних народов, в карельском узорном шитье данные позднесредневековые узоры сочетаются с очень архаичными мотивами. Если, например, в вепсской вышивке мотивы геральдического орла контаминированы иногда с архаическими рисунками геометризованных деревьев, то в карельской орнаментике они чаще сочетаются с антропоморфными персонажами древнего извода (см. далее). Человеческая фигура вышита рядом с двуглавым орлом или изображена между его головами, либо слита воедино с орлом, как в вышивках тихвинских карел.

Особняком в этой группе вышивок стоят мотивы хищных птиц, также показанных в фас, но изображенных довольно реалистично. Они выявлены в Сямозерье. Здесь на одном из подзоров вышиты раппортом фасные фигуры одноглавых хищных птиц с распростертыми крыльями и лапами. Птицы, по определению информатора «haukka» – «ястреб», показаны как бы в полете (рис. 170). Интересны и декоративные обрамления птиц, вышитых в ромбических рамках, с крупными когтевидными элементами на внешних сторонах. Хищные птицы такой иконографии у соседних народов не выявлены. Можно лишь упомянуть до некоторой степени похожие рисунки орлов в старинных каргопольских вышивках набором на полотенцах и подзорах, где эти реалистичные образы также изображены с распростертыми крыльями и повернутой в сторону головой. Однако они показаны не в полете, а стоящими на линии «земли» (Дурасов, 1990, рис. 112, 113).

Видовая группа 3
Мотивы животных

Зооморфные образы в вышивках карел являются периферийной территорией тех видов и типов мотивов животных, которые в разной степени распространены в текстильной орнаментике северо-западного региона России. Они зафиксированы в вышивках южной и средней Карелии. В тематическом, видовом отношении эти мотивы преимущественно представляют собой образы копытных животных, в основном коней. Есть среди них, в отличие от ижорских и вепсских вышивок, мотивы оленей (рис. 171), столь характерные для изделий верхневолжских карел (Маслова, 1951, с. 44–50). Но в карельских вышивках, по неясным причинам, нет мотивов с признаками лося, в отличие от вышивок русских Олонецкой губернии, а также средних и южных вепсов, где черты этих животных опознаются более или менее отчетливо (Рыбаков, 1979, с. 27–29; Косменко, 1984, с. 101–102, 116–121).

Остальные зооморфные мотивы в художественном шитье карел определены как образы хищных животных. Среди них выделены четко выраженные рисунки льва и/или барса, предположительно – узоры собаки, а также мотивы крайне схематичных вздыбленных зверей, основой которых, похоже, были образы медведей. Любопытно, что в вышивках карел Карелии отсутствуют узоры с признаками рептилий и бобра, которые выявляются у верхневолжских карел («madokirjat» – «рисунки змеи») и вепсов. Есть мотивы рептилий и в русских вышивках (Маслова, 1978, с. 87). Все перечисленные виды зооморфных мотивов выполнены в условно-реалистическом стиле, с разной долей схематизации, вплоть до сильно геометризованных рисунков. Поэтому и видовая принадлежность некоторых зооморфных мотивов в карельских вышивках определена предположительно.

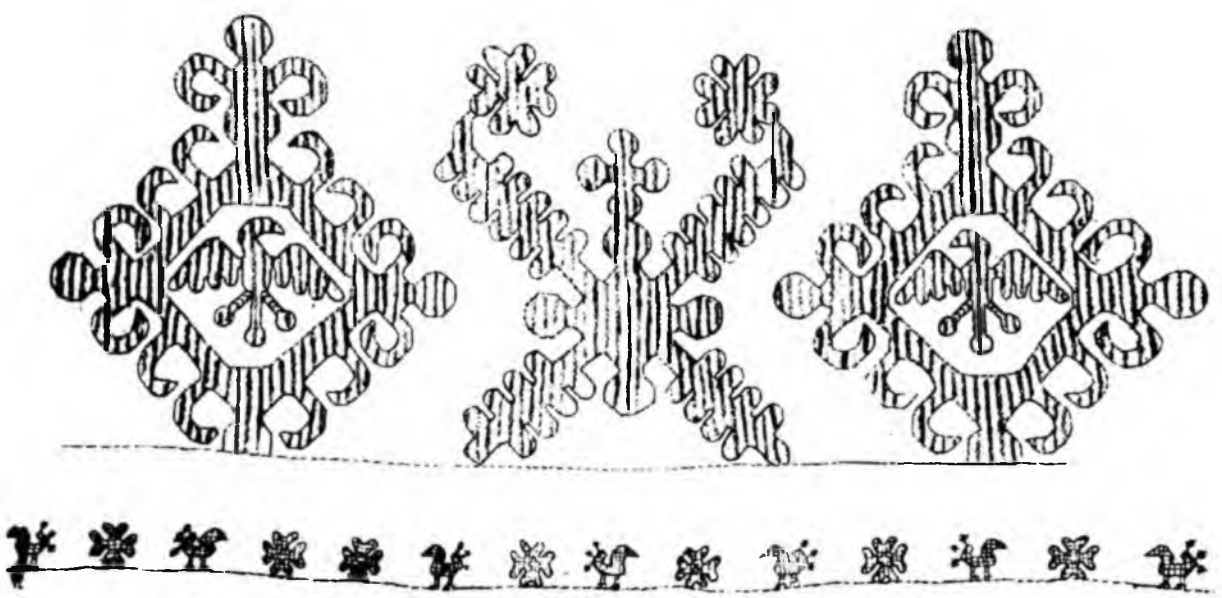


Рис. 170. Орнитоморфные мотивы группы 4 вида 2

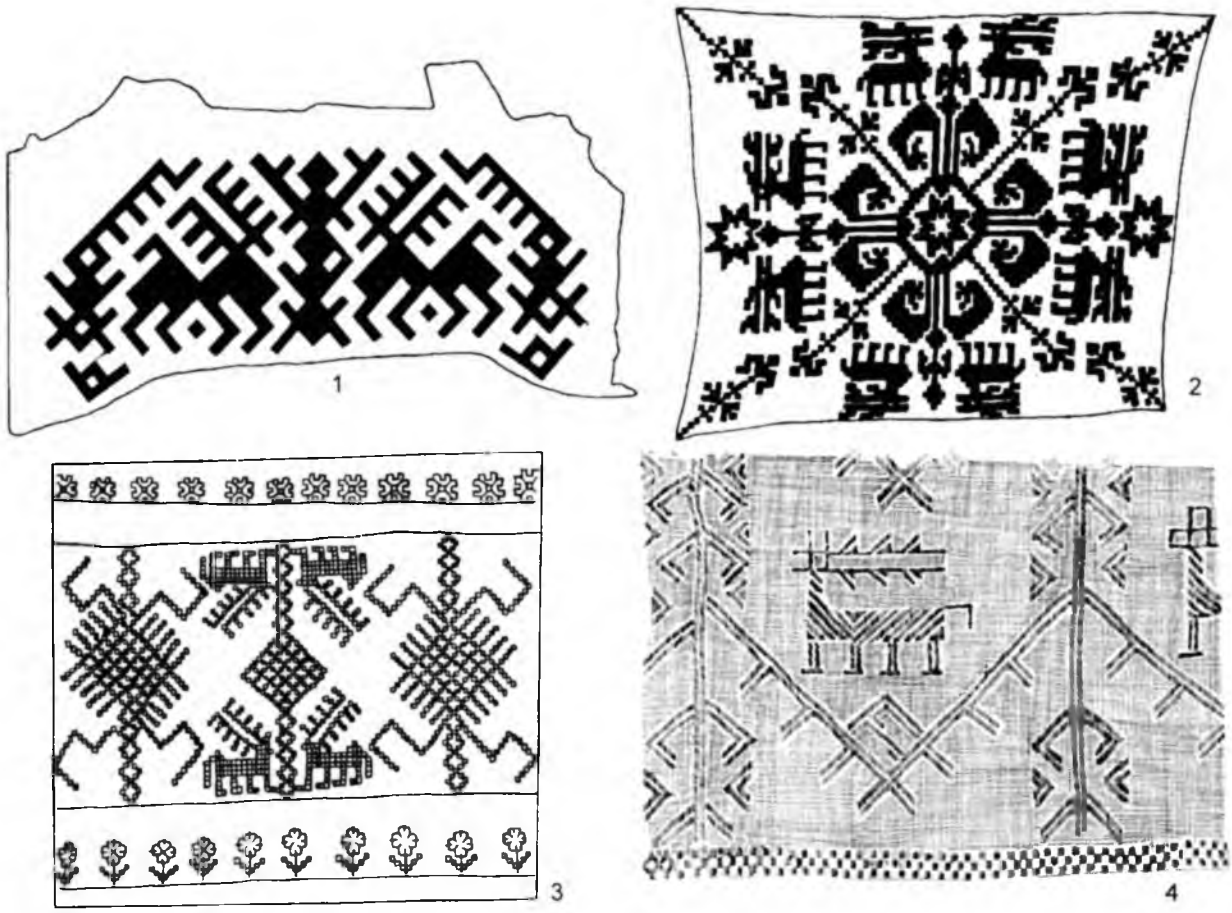


Рис. 171. Зооморфные мотивы. Подгруппа 2. Разновидности оленей:
1 – верхневолжские карелы; 2, 3 – карелы Карелии; 4 – русские

Видовая подгруппа 1. Мотивы хищных животных. По сравнению с рисунками копытных животных, особенно коней, эти мотивы в карельских вышивках встречаются редко. Среди них прежде всего следует описать мотивы *вида 1*, которые по материалам соседних народов определены как образы собаки. В карельских вышивках эти мотивы имеют ту же трактовку, что и в орнаментах южной группы вепсов, ижоры и русских. Животные показаны в характерной позе – с повернутой назад остромордой головой. У них торчащие острые ушки и короткий хвост, вышитый от туловища по диагонали вниз. В орнаментах карел, как и других финноязычных народов, они всегда изображены по бокам дерева одной разновидности – с тремя большими ветками на вершине (рис. 172). Судя по редкой встречаемости не только у карел, но и в целом в северо-западных вышивках, они были реликтовыми узорами. В древних, в частности, археологических материалах лесной полосы образы собаки практически отсутствуют, но истоки этих мотивов в народном искусстве этого региона, видимо, достаточно глубокие. По сведениям Г. С. Масловой (1978, с. 82), образы животных аналогичной трактовки, известные в русской среде под названием «оборотни», встречались в шитье жемчугом и «золотом» еще в XVI в.

Вид 2 узоров, в основе которых были образы хищных животных, многочисленнее предыдущих. В XIX – начале XX в они были сосредоточены в сегозерском ареале. В отличие от других зооморфных узоров, которыми декорировались преимущественно полотенца, этими узорами орнаментировались только нижние части женских рубах. Данную разновидность рисунков информаторы называли «kašikirjat» – «рисунки кошки», что, видимо, являлось уже их поздним осмыслением. Эти узоры, вышитые раппортом одинаковых фигур, представляют двух вздыбленных и обращенных друг к другу зверей с очень крупными передними лапами. Судя по характерной позе, можно с большой вероятностью утверждать, что в основе подобных узоров некогда были образы медведей (рис. 116: *1, 3*). Аналогичные изображения двух стоящих на задних лапах зверей, обращенных мордами друг к другу, у которых туловища, как и в вышивках, слегка наклонены вперед, известны на раннесредневековых гребнях и кресалах, найденных на археологических памятниках, в том числе Приладожья (Голубева, 1979, с. 60, табл. 25). Следует обратить внимание на то, что на раннесредневековых гребнях медведи по их реалистическим контурам вполне опознаваемы, а в поздних вышивках подверглись столь сильной схематизации, что современные мастерицы наполнили их совсем иным содержанием. У других народов Северо-Запада мотивы медведей в аналогичной сегозерским вышивкам стилистической трактовке известны только на рубахах северных вепсов. В отличие от многочисленных сегозерских вышивок, у вепсов они единичны.



Рис. 172. Зооморфные мотивы. Подгруппа 1. Хищные животные

В вышивках разных диалектных групп карел изредка встречался *вид 3* мотивов льва или барса. Их ареал в основном ограничен восточными районами – олонецких ливвиков, людиков и севернее. В вышивки западных периферийных территорий они практически не проникли, что является свидетельством их недавнего внедрения в орнамент карел из шитья сопредельного русского населения, где эти мотивы были весьма распространены. В вепсских вышивках они тоже редки. Манера изображения львов (барсов) у карел та же, что и в русских образцах. Выделены *три варианта* изображений. К *варианту 1* отнесены звери в позе прыжка, присевшие на задние лапы с вытянутыми передними. Грива вышита мелкими колечками; хвост, показанный над спиной, заканчивался пальметтой. *Вариант 2* представлен шагающими животными (рис. 173). Львы (барсы) *варианта 3* показаны стоящими, но вышиты с одной приподнятой передней лапой. Данные образы, хотя они и являлись в карельских вышивках исторически поздними, продолжали вышивать в старинном геометризованном стиле, как и прочие зооморфные мотивы.

Видовая подгруппа 2. Мотивы копытных животных. Мотивы оленей в Карелии выявлены на единичных изделиях, в отличие от верхневолжской группы карел, у которых они были распространенными узорами на женских головных уборах («сороках»). Видимо, у карел Карелии в художественном шитье XIX – начала XX в. они были местными, но уже реликтовыми орнаментами. Данные мотивы, зафиксированные в среднекарельской и сопредельной севернолюдиковской группах, изображены только на полотенцах – свидетельство того, что подобные вышивки не могли попасть к ним из среды верхневолжских карел.

В севернокарельских композициях, как и в верхневолжских, олени изображены в сочетании с геометризованными деревьями, имеющими антропоморфные черты (рис. 171: *1, 2*). Есть и специфические композиции – олени, вышитые вокруг крупной розеткообразной фигуры с восьмиконечной звездой в центре (рис. 171: *2*). Мотивы этих животных, хотя и имеют сильно геометризованные контуры, но на всех вышивках наделены пышными раздвоенными рогами с многочисленными ответвлениями. Выделены *два варианта* этих мотивов. Вариант 1 представляет оленей с горизонтальным расположением рогов относительно туловища (рис. 171: *2*). *Вариант 2* – олени с диагонально вышитыми рогами. Другая характерная особенность последнего варианта – туловище, которое, в отличие от оленей варианта 1 с прямолинейными очертаниями тела, имеет на спине треугольный выступ (рис. 171: *1*).



Рис. 173. Мотивы хищных животных

Согласно Г. С. Масловой (1951, с. 48–50; 1978, с. 70–71), обе разновидности оленей, но в значительно большем количестве вариантов, имели широкое распространение в карельских и русских вышивках верхней Волги, а также населения Среднего Поволжья. В северных областях России сходные верхневолжским и карельским Карелии иконографические варианты оленей отмечены в Подвинье и некоторых районах Северо-Запада (Маслова, 1978, с. 74). В сравнительно-историческом плане манера изображения данных мотивов, особенно варианта 2, до мелочей совпадает с рисунками оленей, вышитыми белыми нитками на фрагменте столешника XVI в. из Белозерья (Богуславская, 1968. с. 97) (рис. 171: *4*). Это дает некоторые основания предполагать, что на карельской территории данные узоры были распространены и до миграции в XVII в. карельских групп на Верхнюю Волгу. Судя по найденным в Белозерье средневековым образцам с мотивами оленей, которые являлись крестьянскими вышивками, они, видимо, были известны в тот период и вепсам, однако позже исчезли. Мотивы оленей в современных и средневековых карельско-русских вышивках Северо-Запада, казалось бы, должны иметь стилистические аналогии с образами оленей в ритуальном (бубны) и бытовом искусстве саамов. Однако стилистического сходства между ними нет. В саамском средневековом и современном искусстве олени изображены в реалистическом стиле.

Мотивы коня. В главе III (рис. 118–123) мы останавливались на характерных особенностях данных образов в орнаментике вепсов и других народов Северо-Запада, а также за пределами этого региона. В карельских материалах выявлены некоторые отличия, в частности, от вепсских вышивок с подобными мотивами. В карельских орнаментах, как и в большинстве вышивок соседних народов, образ коня был неизменно связан со всадником/всадницей. Этими сюжетами карелы декорировали исключительно полотенца и подзоры. В вышивках женских рубах они практически не встречены, в отличие от северных вепсов и сопредельного русского населения, у которых в разной степени схематизированные кони есть и в декоре женской одежды.

Если у вепсов, особенно средней и южной групп, эти мотивы представлены двумя вариантами – одноглавыми и двуглавыми конями – при значительном преобладании последних узоров, то в вышивках карел наблюдалась иная картина. В них исключительное распространение получили мотивы «обычных», одноглавых коней со всадником/всадницей. Рисунки геометризованной лошади с двумя разнонаправленными головами выявлены только на двух южнокарельских полотенцах, которые до мелочей совпадают с северновепсскими вышивками (Северные узоры.., 1989, рис. 60, 61). Кони и всадники/всадницы в карельских вышивках включены в сюжеты, характерные для вышивок русского населения. Их обычно изображали по бокам антропоморфной женской фигуры. Этим они отличаются от вепсских вышивок, где редкие мотивы одноглавых лошадей со всадником расположены рядом с геометризованными деревьями.

Наряду с описанными традиционными композициями, которые в русских материалах были архаическими, наблюдались и иные орнаментальные структуры. Так, в соседнем с русским Заонежьем севернолюдиковском ареале есть вышивки, где конь и всадница изображены раппортом одинаковых фигур. Видимо, под влиянием заонежских художественных ремесел, где преобладали поздние виды орнаментации, в этом карельском микрорайоне произошло разрушение архаичных композиционных схем, включая данный тип узоров (Кнатц, 1927, с. 62–76). Далее, в большинство традиционных сюжетов с конями и всадниками включены орнитоморфные фигурки, в основе которых были разной трактовки образы водоплавающих птиц, но превращенных уже в схематичные узоры. Их вышивали либо между ногами коней, либо во фризовых обрамлениях, либо в руках изображенной между конями центральной женской фигуры.

Таковы основные орнаментальные структуры с мотивами коней в вышивках карел. В рассматриваемых материалах выявились, по меньшей мере, *два варианта* этих образов. *Вариант 1* зафиксирован у южных карел на территории ливвиков и собственно карел Приладожья. Севернее единичные образцы этого варианта узоров известны по материалам с. Суоярви. *Вариант 2* коней со всадниками связан в основном с вышивками среднекарельского Сегозерья и частично севернолюдиковского ареала.

Вариант 1, характерный преимущественно для южнокарельских вышитых изделий, представляет коней крайне схематичных, геометризованных очертаний, у которых голова вышита остромордой, похожей на птичью головку. Как и у многих птиц, головы коней часто «посажены» на высокие прямые шеи (рис. 174: *1*). В южнокарельских и суоярвских вышивках рисунки лошадей слабо маркированы растительными и другими знаковыми элементами, столь присущими подобных вышивкам из других областей Северо-Запада. Антропоморфные фигуры, изображенные на спинах коней этого варианта, имеют очертания ярко выраженной женской фигуры либо столбовидного антропоморфного персонажа, вышитого по пояс. Центральная женская фигура между конями, которая иногда держит их за поводья, всегда изображена в одеянии трапециевидной формы; ее руки то воздеты, то полуопущены. Сюжеты с остромордыми, похожими на птичьи головки животными – явление не случайное в южнокарельских вышивках. Кроме карел Карелии, основной ареал мотивов этой иконографии сосредоточен в русских вышивках набором Каргополья, откуда происходит наибольшее количество образцов с подобными конскими узорами (Дурасов, 1990, с. 78–91). Отмечены они и в шитье Пудожья (Северные узоры.., 1989, с. 153). У вепсов мотивы коней данной иконографии отражены слабо.

Рисунки коней и всадников иконографического *варианта 2* в основном сосредоточены в сегозерских вышивках (рис. 174: *2, 4*). Они трактованы более реалистично, чем в южнокарельском шитье. В сегозерских орнаментах кони имеют крутые изогнутые шеи и густые гривы; головы крупные, более или менее близкие к натуре. Но эти изображения не относятся к реальным лошадям: они маркированы различными знаками – хвойными, крестовидными, ромбическими. Всадник/всадница в сегозерских вышивках всегда показаны только до пояса, в отличие от многих южнокарельских мотивов, в которых эта фигура нередко изображена стоящей на крупе лошади. Торс всадника столбовидный. Голова ромбических очертаний неизменно имеет лучистое обрамление, в отличие от южнокарельских вышивок, где всадник/всадница нередко изображены без лучистого ореола. Мотивы условно-реалистических коней с круто изогнутыми шеями распространены также среди других карельских групп, особенно «тихвинских» карел – выходцев, очевидно, XVII в. с территории Карелии в Петербургскую губернию. Здесь эти узоры известны под названием «gonikirjat» – «рисунки лошади», представляя собой частичную «кальку» с русского языка (рис. 174: *4*). В вепсских вышивках одноглавые кони этой иконографии практически отсутствуют, но в севернорусских вышивках они популярны. Сегозерским мотивам наиболее близки вышивки с узорами коней и всадников из западных районов Архангельской губернии (Богуславская, 1972, рис. 25; Дурасов, 1990, с. 94 и др.).

Возможно, что в карельско-русских вышивках северо-западного региона сюжеты с одноглавыми конями и всадниками/всадницами варианта 2 в типологическом отношении более архаичное явление, чем рисунки коней с признаками птицы, характерные для южнокарельских вышивок. Здесь хотя и сохранились глубоко традиционные композиционные схемы, однако мотивы коней редуцировались уже в крайне схематичные (имевшие к тому же «птичьи» признаки) изображения, порой больше похожие на неумело вышитых лошадей, чем на монументальные зооморфные образы, наделенные разными символическими знаками. Можно сделать и иное предположение, согласно которому население разных карельских местностей одновременно, видимо, в средневековье, восприняло извне разные традиции изображения коней и всадников и адаптировало их к местным традициям.

Видовая группа 4
Антропоморфные мотивы

В карельских, как и вепсских, вышивках практически нет бытовых сюжетов с антропоморфными персонажами, если не считать отдельные экземпляры, которые не относятся к общепринятым узорам.



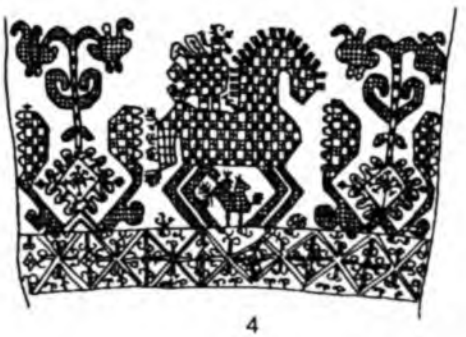
1



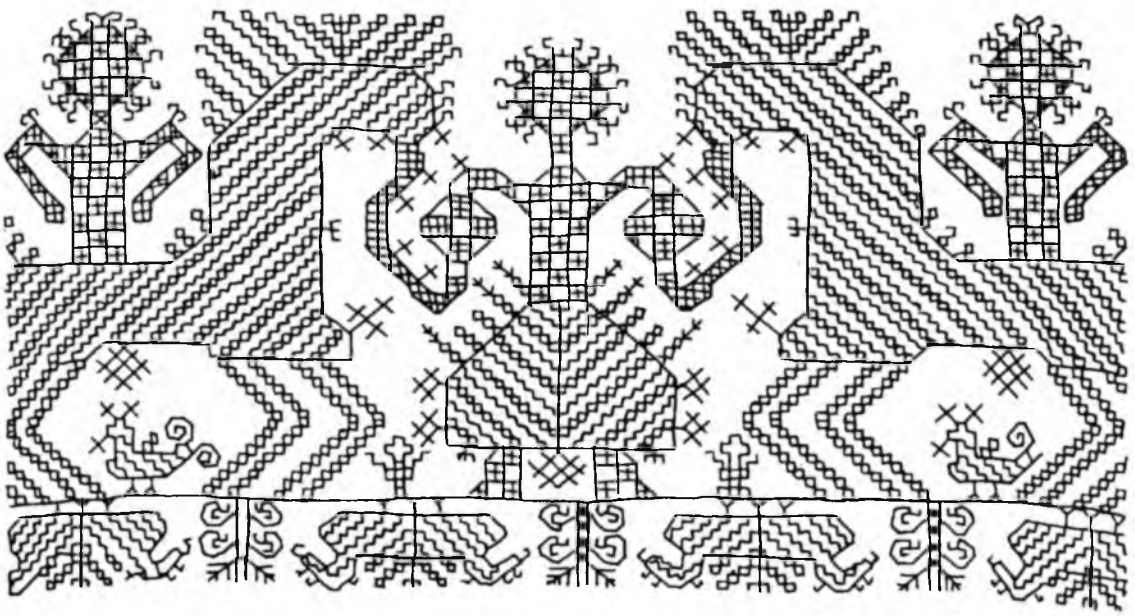
2



3



4



5

Рис. 174. Зооморфные мотивы. Подгруппа 2. Изображение коня:

1, 2, 4 – карелы; 3, 5 – русские

Эти мотивы, выполненные в прямолинейно-геометризованном стиле и преимущественно старинной двусторонней техникой шитья, включены в архаические композиции, где они сочетаются с геометризованными деревьями, птицами, конями и всадниками. Иногда человеческие персонажи обрамлены элементами, имеющими сходство с постройками. Но они не относятся к поздним, жанровым сюжетам, поскольку обрамления антропоморфных фигур больше напоминают культовые строения, чем крестьянские жилища. Как и в вышивках соседних народов, у карел антропоморфные фигуры изображены фронтально, с поднятыми или полуопущенными руками. Кисти рук у всех фигур иногда гипертрофированы и

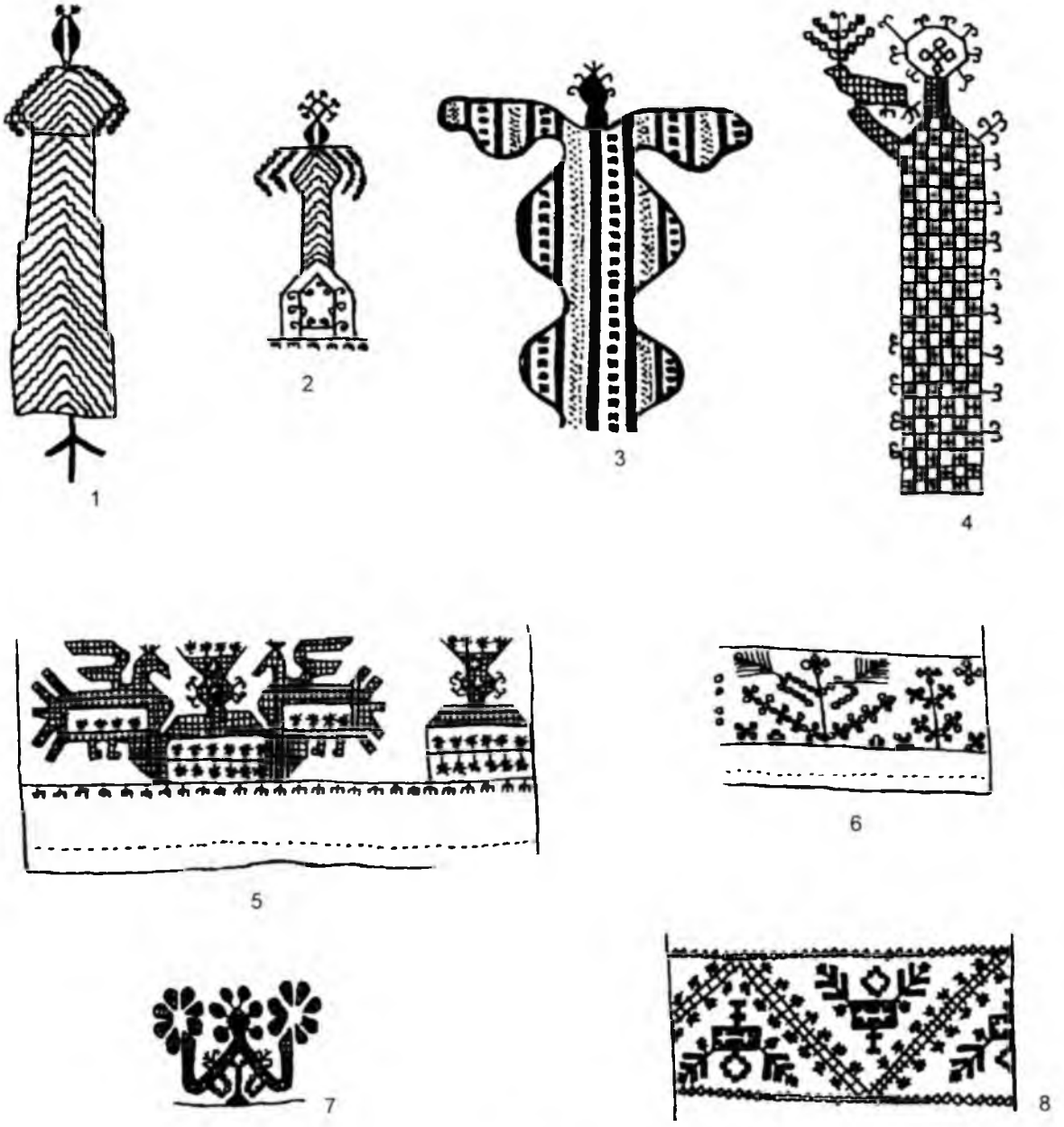


Рис. 175. Антропоморфные мотивы. Видовая группа 4:
1, 3, 5, 6, 7 – карелы; 2, 8 – вепсы; 4 – русские

маркированы ветками звездчатых растений, птицами, крестами и т. д. Туловища помечены ромбами, крестиками, крючками и иными фигурами. Во всех образцах человеческие фигуры имеют голову ромбовидной формы, часто в лучистом обрамлении.

В карельских материалах выделены *четыре группы* данных мотивов. Судя по разным источникам, все четыре группы антропоморфных узоров имели место и в севернорусском архаическом шитье.

Группа 1 малочисленна. Составляющие ее мотивы представляют собой идолоподобные изображения, у которых контуры туловища имеют вид столба или близкой к нему фигуры (рис. 175: *1–4*). Ноги у подобных мотивов не обозначены, руки показаны в виде коротких рудиментов. Очертания головы слегка выделены. В карельских композициях эти образы, напоминающие вырубленные из дерева изваяния, обычно вышиты рядом со стилизованными деревьями. У русских подобные мотивы известны в вышивке Олонецкой и Новгородской губерний (Фалеева, 1973, с. 124–127; Маслова, 1978, с. 111–113). Отмечались они и на ижорских вышитых полотенцах. В орнаментах народов Северо-Запада антропоморфные изображения этой группы являются единичными, видимо, реликтовыми узорами (рис. 175).

Антропоморфные мотивы *группы 2*, редкие в карельских вышивках, имеют более четкие человеческие очертания. В отличие от предыдущих образов их вышивали только до пояса. Характерной их чертой являются воздетые вверх руки, которые плавно переходят в очертания крупных птиц с приподнятым крылом и распушенным хвостом (рис. 175: *5, 7*). Иногда птицы в руках антропоморфного персонажа этой разновидности заменены восьмилепестковыми

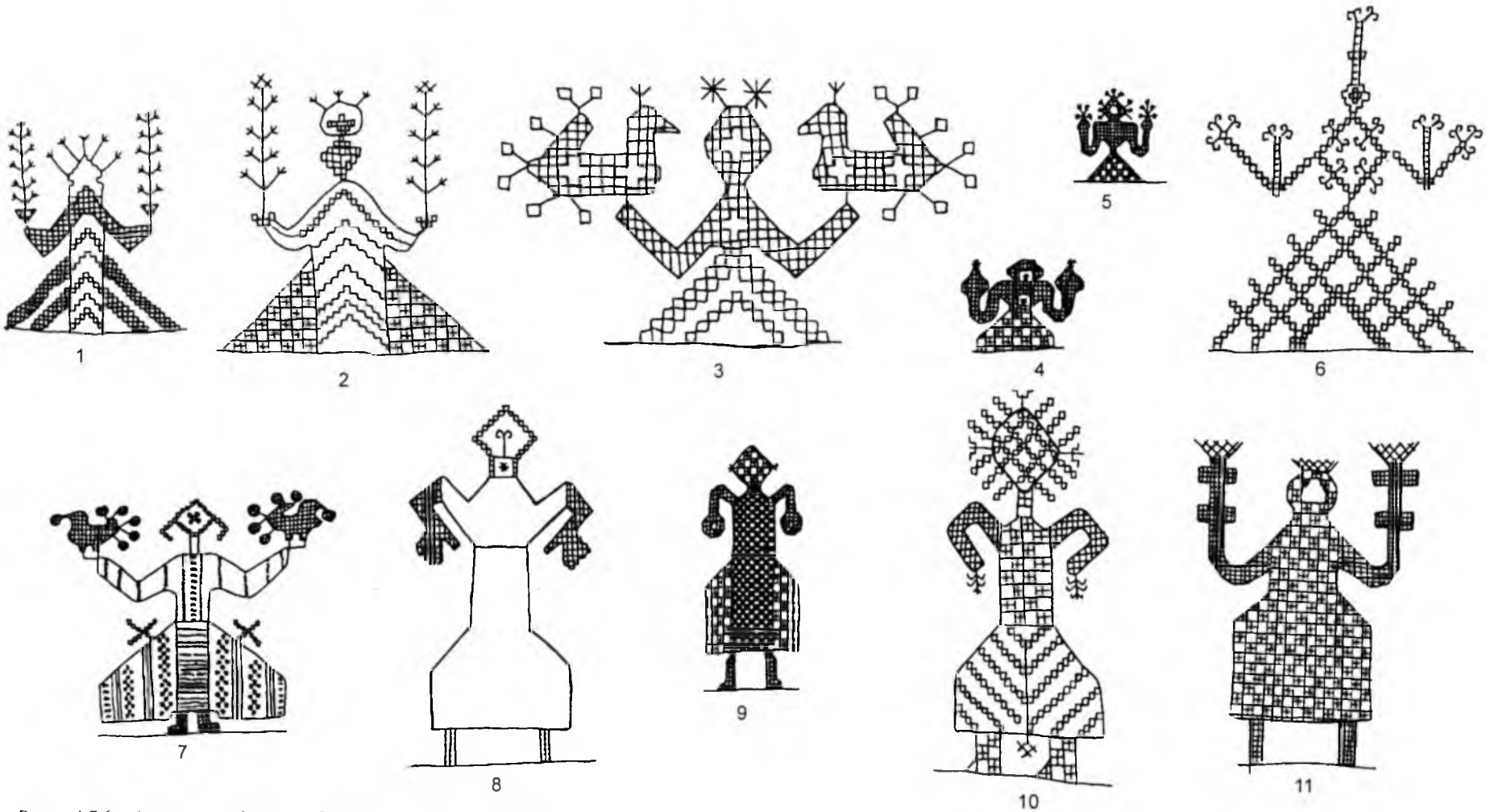


Рис. 176. Антропоморфные изображения в вышивке карел

розетками (рис. 175: *7*). Эти мотивы в карельских вышивках обычны для фризовых окаймлений полотенец, но иногда присутствуют в бордюрных вышивках рубах, где приобрели сильно геометризованные очертания.

Мотивы *группы 3* многочисленнее (рис. 176: *1–6*). Их особенность состоит в том, что нижняя часть туловища вышита в виде крупного треугольника. Ноги персонажей не показаны, руки воздеты вверх или полуопущены. Кисти поднятых рук часто гипертрофированы и помечены звездочками, крючками, растениями с обращенными вверх ветками. Иногда в поднятых руках показаны орнитоморфные узоры, прототипами которых являются водоплавающие птицы. В вышивках карельских полотенец и подзоров, для которых узоры типа 3 наиболее характерны, данные мотивы, как правило, изображены рядом с деревьями архаичных иконографических разновидностей.

Узоры *группы 4* более антропоморфизированы, по сравнению с мотивами предыдущих типов (рис. 176: *7–11*). Данные узоры сводятся к тем же вариантам, что и мотивы третьей группы, но их отличие в том, что они имеют одеяние трапециевидной формы. Кроме того, у всех персонажей показаны ноги. В композициях их чаще вышивали в обрамлении коней и всадников, чем других изобразительных мотивов.

Категория 2. Геометрические узоры

По сравнению с изобразительными мотивами, которые охватывали только южную и среднюю Карелию, ареал геометрических вышивок значительно шире. Они были характерными приемами орнаментации всех территориальных групп южных и северных карел. В северных, точнее, северо-западных районах Карелии (Ухтинская, Кестеньгская и другие волости) геометрические вышивки в XIX в. были единственным видом декорирования изделий. Этими вышивками украшался определенный круг изделий. На полотенцах и подзорах они встречены сравнительно редко, в отличие от изобразительных узоров. Геометрические вышивки обычны для предметов женской одежды: старинных сорок и женских рубах. Но сведений о них сохранилось мало. Во второй половине – конце XIX в. карелки перестали носить рубахи с «намышниками». Они стали носить рубахи с лифом-рукавами из фабричных тканей, на которых вышивалась только нижняя часть (станушка).

Нужно подчеркнуть, что в карельских вышивках структура геометрических орнаментов в целом иная, чем у саамов Кольского полуострова, у которых такие узоры были основным видом декора. В карельских вышивках даже мотивы – основные структурные элементы орнамента, значительно более сложных очертаний, чем в саамском искусстве. Например, если сравнить распространенные у обоих народов ромбические узоры, то у саамов преобладают ромбы простых конфигураций или с петлевидными атрибутами на углах, тогда как у карел наблюдаются исключительно разнообразные вариации сложных ромбических фигур. Среди них есть неизвестные саамам ромбы со свастическими элементами внутри фигур, городчатые ромбы, ромбы с крючками, ромбиками и меандроидными элементами на углах (рис. 177), ступенчатые ромбы и т. д. Широкое распространение получили в карельских вышивках неизвестные в саамской орнаментике узоры из восьмиконечных звезд (рис. 178, 179), меандроидных мотивов (рис. 180, 181), крестов сложного строения и т. д. Параллели в орнаментах этих народов наблюдаются в основном в простейших геометрических фигурах, наподобие многослойных и перекрещенных ромбов, диагональных линий в ряд, зигзагов, шевронов и некоторых др. Подобные геометрические орнаменты могли возникнуть и развиться самостоятельно, независимо от культурных взаимодействий.

Помимо кардинальных различий в составе мотивов, существенные отличия выявились и в композиционных построениях геометрических орнаментов. Так, в саамском искусстве нет распространенных в карельских вышивках узоров, построенных по принципу сложных сеток, в ячейках и на узлах которых вышивались разные геометрические фигуры, особенно восьмиконечные звезды. Система геометрических узоров карел Карелии тяготела к вышивкам более южных областей и народов. У карел Карелии практически все геометрические вышивки, особенно на предметах одежды, состояли из абстрактно-геометрических узоров. Геометрические орнаменты, в основе структуры которых были изобразительные элементы, у них встречались редко. Они здесь исключены из рассмотрения.

Абстрактно-геометрические вышивки карел, несмотря на более или менее однотипный состав мотивов, выполнены по-разному. В настоящее время выделены, по меньшей мере, *три локальные группы* этих орнаментов, каждая из которых имеет сходство с геометрическим шитьем определенных территорий. Выделенным группам присущи свои декоративные материалы, комплексы технических приемов, а также расцветок и структурно-стилистических особенностей орнаментов. По совокупности этих признаков выделены орнаменты *группы 1*, которые частично охватывают северо-западное Приладожье, но особенно распространены на Карельском перешейке. Геометрические мотивы *группы 2* наиболее характерны для орнаментации изделий в северо-западной Карелии (Кестеньгская, Ухтинская волости), распространяясь на более южные селения, в частности, Ругозеро, Реболы. Геометрические орнаменты *группы 3* включают территорию Сегозерья, Суоярви в средней Карелии и юго-восточные районы, заселенные диалектными группами людиков и ливвиков.

Группа 1. Геометрические узоры, характерные в основном для старинных сорок западного Приладожья и Карельского перешейка, вышиты, в отличие от геометрических вышивок других районов Карелии, полихромными шерстяными и льняными нитями (красными, синими, желтыми, белыми). В вышивках волокном они, по всей видимости, являются наиболее старинными декоративными материалами. Они сменили собой раннесредневековые вышивки

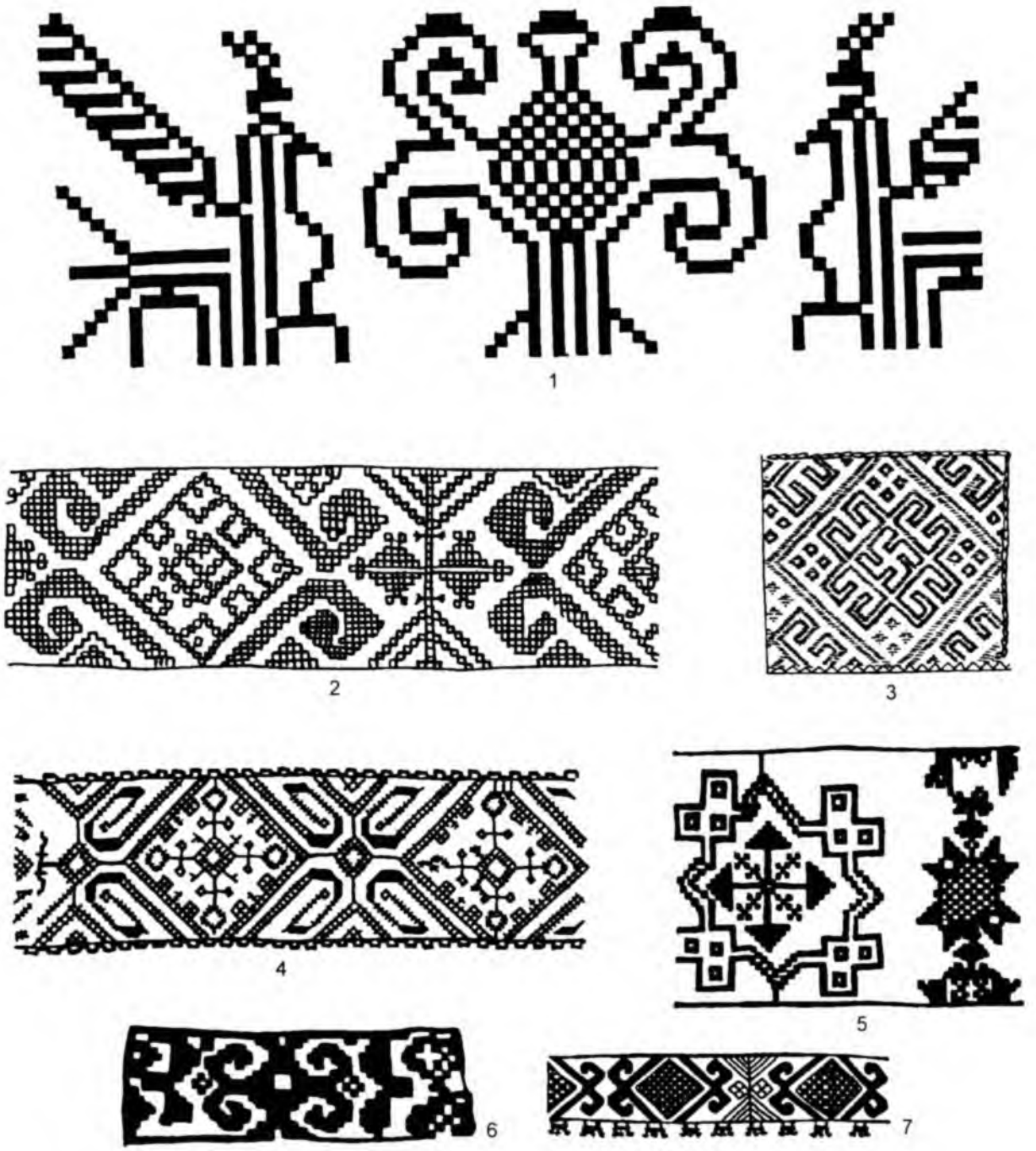


Рис. 177. Геометрические мотивы. Некоторые варианты ромбических фигур

бронзовыми спиральками. Другие исследователи аналогичным образом решали вопрос о происхождении таких узоров (Маслова, 1951, с. 105; ср.: Schwindt, 1982, s. 5). В вышивках данной группы хотя и использованы разные технологические приемы (косой стежок, счетная гладь, набор), однако вид-ное место заняли узоры, выполненные двусторонним швом.

На очельях сорок, в отличие от головных уборов других карельских районов, структура орнамента основана преимущественно на сетчатых композициях, в ячейки и узлы которых включены прямолинейно-геометрические фигуры, особенно восьмиконечные звезды разных вариантов. Вполне обычны ромбы с крючками на углах, городчатые ромбы со свастическими элементами внутри этих фигур и др. Ромбические фигуры разных вариаций вышиты бордюрными композициями (рис. 177). В конце XIX в. структура орнаментов на сороках северо-западного Приладожья стала интенсивно разрушаться. Изменилась и техника: вместо разноцветных шерстяных нитей стали применять белую бумажную пряжу, причем в технике строчки по сетке. В целом структура орнаментации приладожских сорок близка к геометрическим вышивкам цветными шерстяными нитями на сороках верхневолжских карел, а также ижоры (Manninen, 1932, s. 392; Маслова, 1951, с. 106).

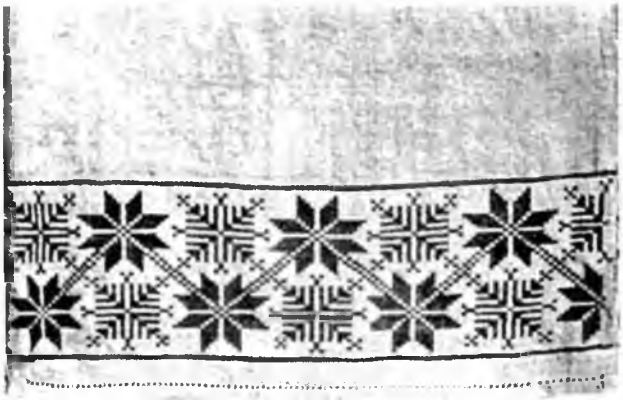


Рис. 178. Мотивы звезд в вышивке карел

Группа 2 геометрических вышивок наиболее характерна для северо-западной Карелии. В этом ареале геометрическими узорами орнаментировали старинные сороки, которые носили вместе с «рогатой» самшурой, а также плечевые вставки («намышники») на женских рубахах. Геометрические орнаменты на деталях женских костюмов этой части Карелии отличаются от юго-западных вышивок Карельского перешейка. Северо-западные карельские вышивки исполнены преимущественно шелковыми полихромными нитями, в состав которых иногда в небольшом количестве введены крашеные шерстяные и льняные нити. Орнаменты вышиты косым стежком, счетной гладью. В отличие от южных районов, в ареале северо-западного художественного шитья редко встречен двусторонний шов. Контуры фигур нередко обведены черными или коричневыми нитями, что также отличает их от преобладающего большинства других карельских вышивок.

Существенно отличается от юго-западных вышивок и соотношение структурных видов геометрических орнаментов. В северо-западной Карелии почти отсутствуют сетчатые узоры, зато широко распространены, как и в остальной ее части, бордюрные композиции. Специфичны для северных вышивок многополосовые зональные орнаменты, распространенные и у саамов Кольского полуострова. Трудно сказать, свидетельствует ли это явление о генетической связи севернокарельских и саамских орнаментов или оно обусловлено широким бытованием сходного набора геометрических узоров у разных народов. Мы склоняемся ко второму предположению, поскольку входившие в состав карельских зональных композиций мотивы иных и сложных очертаний. Присутствие таких мотивов, как раппорты городчатых ромбов, свастик, меандроидных мотивов, зигзагов с многочисленными ответвлениями по краям и т. д., свидетельствует о том, что нет полного структурного сходства между севернокарельскими и саамскими орнаментами. Своеобразна и стилистическая трактовка северо-западных геометрических узоров на деталях одежды. В отличие от вышивок других карельских местностей, абстрактно-геометрические орнаменты, исполнявшиеся цветными шелковыми нитями, были здесь мелкоузорными, почти без фоновых просветов между фигурами. Они напоминают мерцающие, ковровые узоры (рис. 142: *3*; 177: *3*).

Наиболее близки северо-западным геометрическим узорам мелкоузорные геометрические орнаменты русских Пудожья и Каргополья, а также верхневолжских карел, вышитые разноцветным шелком и крашеной красной нитью. Отличие в том, что в вышивках последних этнографических групп не было зональных композиций; здесь чаще вышивали сетчатыми орнаментами. В хронологическом плане геометрические вышивки шелковыми нитями – явление в карельских орнаментах, видимо, более позднее, чем узоры, вышитые крашеной шерстью. Так, исследователи поволжских вышивок склонны датировать смену шерстяных нитей на шелковые полихромные XIX в. (Крюкова, 1968, с. 27–28). Однако в северо-западной России процесс распространения узорного шитья шелковыми полихромными нитями с характерным комплексом швов происходил, вероятно, в позднем средневековье. Это косвенно подтверждает близкое

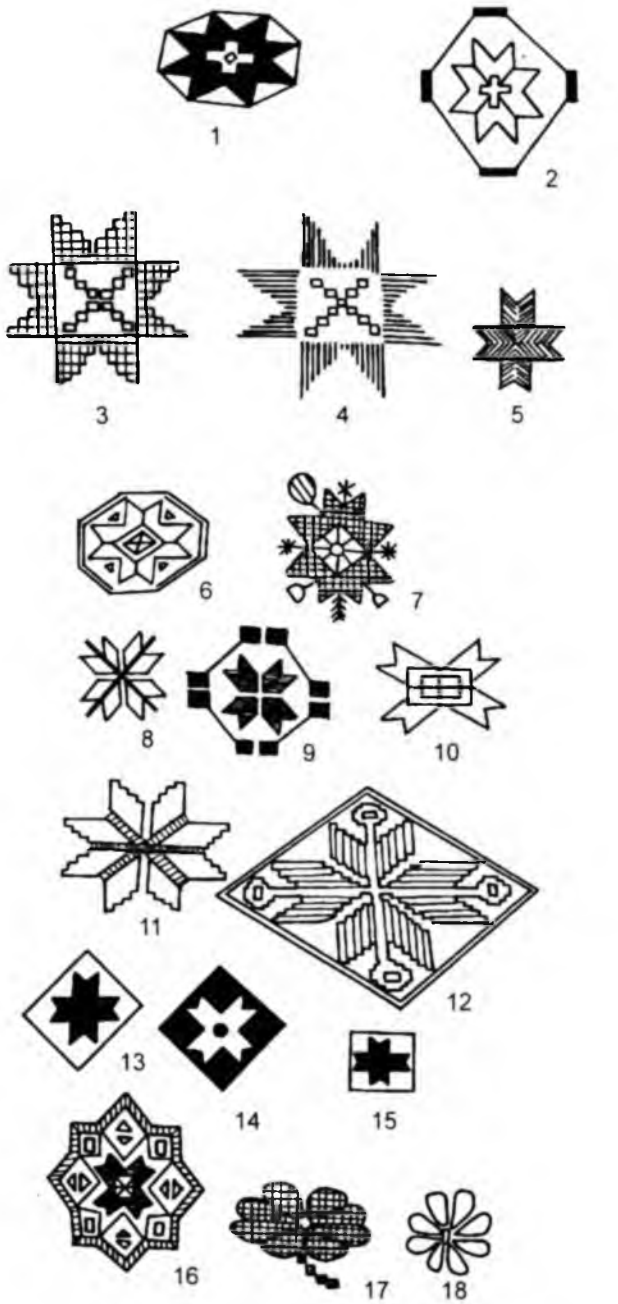


Рис. 179. Мотивы звезд в вышивке карел южной и северной Карелии

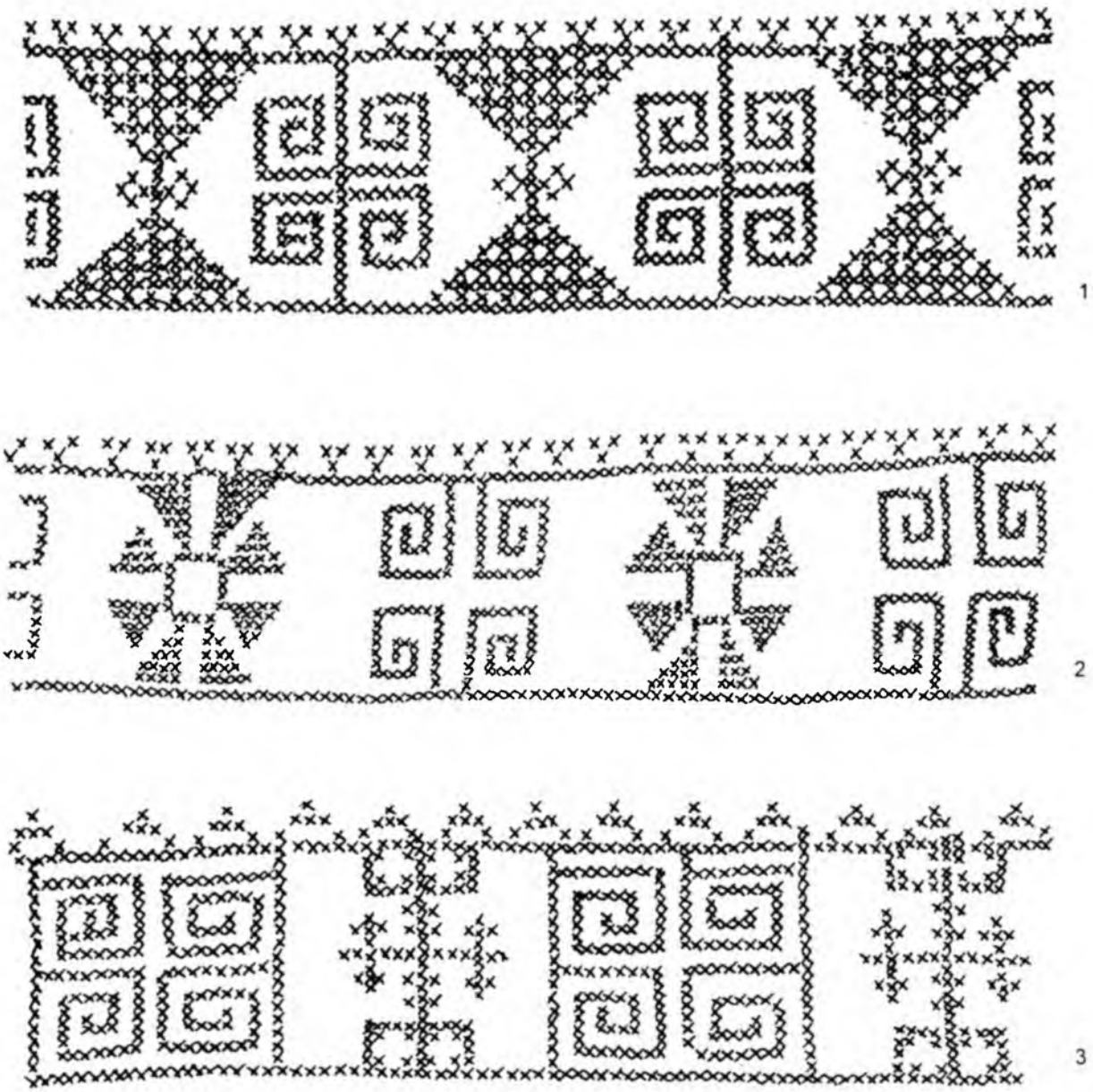
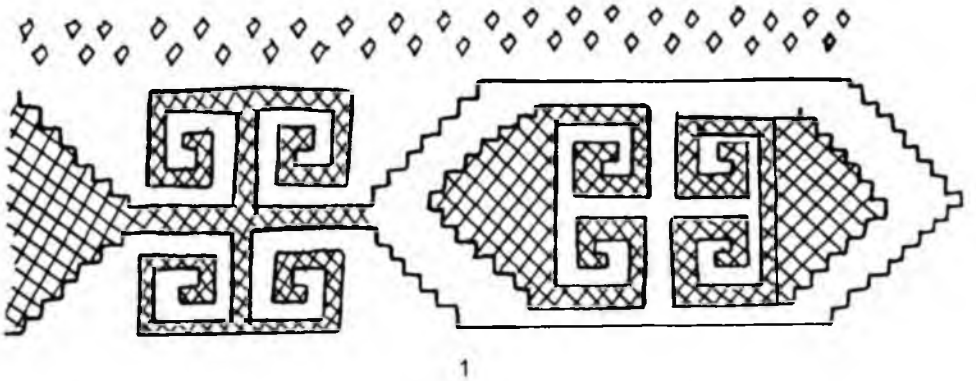


Рис. 180. Меандроидные мотивы из средней и южной Карелии

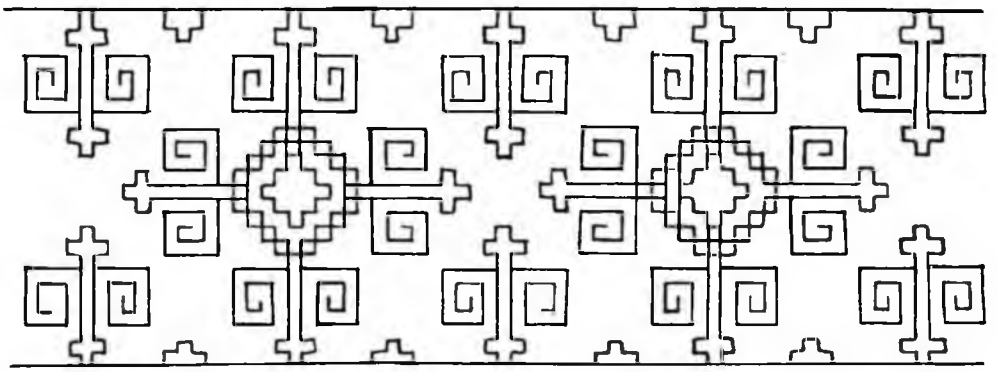
сходство севернокарельских вышивок с геометрическими вышивками из шелка на головных уборах верхневолжских карел, которые в XVI–XVII вв., видимо, принесли традицию вышивания как шелковыми, так и шерстяными нитями на новую территорию обитания.

Группа 3 характерна для средней и южной Карелии. Эти узоры встречены у собственно карел среднекарельских районов, а также у ливвиков и людиков на юге Карелии. За пределами карельского ареала вышивки этого типа широко распространены у вепсов, особенно средней, меньше северной диалектных групп. Ими декорированы нижние части женских рубах. Вышивки данной разновидности имеют отличительные черты. Узоры всегда исполнены красными бумажными, а иногда и льняными нитками по холсту, с использованием двух видов техники: крестика и двустороннего шва. В южнокарельских и вепсских районах геометрические узоры преимущественно вышиты крестиком по счету нитей холста, тогда как в средней Карелии, в частности в Сегозерье, предпочитался двусторонний шов.

Карельские геометрические вышивки группы 3, как и вепсские, в основном представлены бордюрными композициями. Геометрические фигуры в бордюрах вышиты раппортом одной-двух крупных фигур, состоящих из сложных крестов, восьмиконечных звезд, ромбов и квадратов с крючками на углах и продольных сторонах этих фигур (рис. 180, 181). Встречались в бордюрных вышивках рубах южнокарельского и средневепсского ареала различные разработки меандроидных мотивов и прочих узоров. Общей для карел южной и средней Карелии, с одной стороны, и средних вепсов, с другой, была и стилистическая трактовка абстрактно-геометрических узоров на подолах рубах. Крупные фигуры в бордюрных рамках расположены на значительном расстоянии друг от друга, отчего незаполненное фоновое пространство играет такую же активную роль, как и вышитые орнаментальные



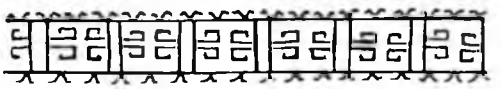
1



2



3



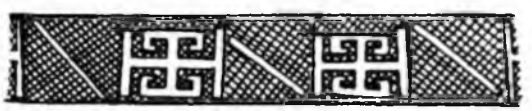
4



5



6



7

Рис. 181. Варианты меандроидных узоров. Вышивка красными нитями по холсту

мотивы. Близость данной группы южно- и среднекарельских абстрактно-геометрических вышивок с вепсскими нельзя объяснить случайным сходством. Вероятнее всего, они генетически родственны, свидетельствуя о тесных взаимовлияниях этих групп карел и вепсов. Формирование данной локальной группы геометрической орнаментации, в котором участвовали контактировавшие между собой карельско-вепсские группы, видимо, относится к финальному периоду средневековья.

В орнаментации предметов традиционной одежды и северных и южных карел выявлены элементы близкого сходства с искусством саамов Кольского полуострова. Одни детали, видимо, были результатом исторически поздних контактов между карелами и саамами, другие следует рассматривать как древнесаамские субстратные элементы в геометрических вышивках карел. Так, в северо-западной Карелии в XIX – начале XX в. бытовала особая разновидность праздничных сорок из красных парчовых тканей, которые декорировались типичными для саамов волнообразными узорами, вышитыми цветным бисером, белыми пуговицами, бусами и т. д. На остальной территории Карелии, как и в смежных областях, бисерные геометрические орнаменты не получили заметного распространения. Видимо, у северо-западных карел столь специфичные декоративные приемы связаны с влиянием на их творчество поздних орнаментальных традиций со стороны соседей-саамов. Другая особенность некоторых бордюрных вышивок на рубахах, в частности, Сямозерья и средней Карелии, касается структуры орнамента, необычной для преобладающего большинства карельских узоров. Отдельные бордюрные композиции разделены вертикальными «столбиками» на равные участки, в каждый из которых включена определенная геометрическая фигура (рис. 181: *3, 4*). Подобные орнаментальные структуры, изредка встречающиеся в вышивках карел и средних вепсов, являются типичными

для саамов и распространены в разных видах техники: вышивках оловянными нитями, бисерном шитье, резьбе по кости и др.

Выше кратко охарактеризованы вышитые геометрические орнаменты на предметах традиционной одежды карел, однако присутствуют они и в декоре полотенец и подзоров. Карельские узоры на последних изделиях по всем признакам аналогичны геометрическим вышивкам вепсов. Они исполнены одинаковыми красными или белыми нитками и сходными техническими приемами: двусторонним швом, строчкой по сетке, счетной гладью. В отличие от вепсов, геометрические вышивки у карел исполнены и тамбурным швом. Состав этих узоров на карельских бытовых изделиях тот же, что и на вепсских полотенцах. В частности, большое распространение получили сетчатые орнаменты наподобие вепсских «resettakirjat» – «рисунки решетки», а также сетки сложного строения, в ячейки которых включены звезды, кресты и иные фигуры.

Наряду с сетчатыми орнаментами, карельские, как и вепсские, полотенца широко декорировались одиночными мотивами, в частности, квадратами сложных очертаний и ромбами с большими треугольниками на углах. Однако, в отличие от вепсов, на полотенцах карел нередко можно было наблюдать фигуру крупной многослойной окружности, которая вышивалась на них тамбурным швом.

УЗОРНОЕ ТКАНЬЕ

Абстрактно-геометрические рисунки различной степени сложности характерны для всех приемов карельского узорного ткачества, тогда как изобразительные мотивы редко встречаются в отдельных его видах. На рубеже XIX–XX вв. карельские ткани домашнего производства интенсивно вытеснялись фабричными материалами. Тем не менее, сохранялась традиция изготовления различных видов узорных полотен, из которых шили предметы крестьянской одежды и домашнего обихода. В некоторых местностях отдельные виды узорного ткачества в это время даже вытеснили традицию вышивания.

Предметы. Декоративные материалы. В конце XIX – начале XX в. из тканей домашней выработки карелы изготовляли сравнительно широкий ассортимент изделий: одеяла (kattie, ribuod'd' ialu и др.), матрасники (sija, postel'nikku), подзоры к простыням и кроватям (huurs'tiineranda, kruavat't'in randu, terä), полотенца (poimittu käsipaikku, poimittu vuorupaikku), скатерти (poimittu pühkin), половики (kuvotut doroško), рубахи (paidu, račči na), юбки (jupku, roadojupku, čuhnujupku), сарафаны (saraffana, feresi, kosto), пояса (vuö) и др.

В традиционном ткачестве разных районов использовались свои сорта нитей. Наряду с общераспространенными льняной, шерстяной, бумажной пряжей, в северных и средних районах широко применялись конопляные нити (Зеленин, 1941, с. 123; Материальная культура.., 1981, с. 127). Из тканей (košto), вытканных конопляными нитями (или смесью шерстяных и конопляных нитей), в этих местностях шили цветные сарафаны (синие и др.), иногда нижние части женских рубах (станушки), юбки, предметы мужской одежды, а также бытовые изделия (занавески и др.) (архив РГО, разр. 25, оп. 1, № 41, л. 4, 5; № 22, л. 4–12; записи автора в селах Юшкозеро, Калевала и др.). В тканье южных карел – ливвиков и людиков, в отличие от более северных групп, конопляные нити использовались слабо. Есть сведения, что из них ткали материал для рабочих юбок (Тароева, 1965, с. 145). Вепсы, как и южные карелы, в тканых изделиях конопляные нити применяли редко, а русские вообще не употребляли.

Техника. Композиции. Мотивы. Карелки ткали полотна на горизонтальных ткацких станах (kangas, stuava). Пояса для опоясывания одежды и других практических нужд плели и ткали нестаночными способами. Технические приемы изготовления тканей на станах у карел разнообразнее, чем у вепсов. Им были известны те же способы узорного тканья, что и русским Севера, ткацкая культура которых отличалась высоким уровнем развития (Кожевникова, 1968, с. 107). В карельском ареале, как и в остальных областях Русского Севера, выделяются *две технические группы* приемов изготовления узорных полотен. В *группу 1* входят простые приемы выработки цветных тканей, в *группу 2* – сложные способы. К простым приемам изготовления тканей карелки, как и вепсские женщины, чаще применяли народное название «kuduo kangaštu» – «ткать полотно», «kuvotut doroškat» – «домотканые дорожки» и т. д. Сложные способы узорного тканья обычно назывались «poimie» – «брать, ткать узорами».

Группа 1 включает узорные ткани, выполненные техникой полотняного переплетения нитей утка и основы, а также технику саржевого тканья (Лебедева, 1956, с. 521–527). Эти способы изготовления тканей, известных в древнекарельских памятниках XII–XIV вв., были повсеместно распространены в XIX – начале XX в. на территории Карелии (Археология Карелии, 1996, с. 334). Большое развитие они получили в этот период у вепсов, в других областях Русского Севера и за его пределами. Техника полотняного переплетения была известна саамам Кольского полуострова, но этим способом они ткали только шерстяные полосатые покрывала, в отличие от более южных народов, на вертикальных ткацких станах.

Карелки изготовляли клетчатые и полосатые ткани, из которых шили рубахи, юбки, сарафаны, матрасники, одеяла, половики и пр. Изделия декорированы простейшими абстрактно-геометрическими узорами. Рисунки состоят из сетчатых и зональных композиций. Так, на тканях полотняного переплетения, которые шли, к примеру, на шитье мужских рубах, сетчатые узоры состоят из разной величины клеток сине-белого, а также красно-сине-белого цветов (Косменко, 1977, рис. 57). Широко распространено также декорирование полотняных и саржевых тканей зональными орнаментами из разной ширины параллельных разноцветных полос. Из полосатых

тканей сделаны одеяла, матрасники, иногда сарафаны, а также половики (Косменко, 1977, рис. 65–67, 69). Особенно широко они использовались для женских юбок, которые были предметами верхней рабочей одежды, а в холодное время носились под сарафанами.

Для русского населения Европейского Севера не характерны юбки с многополосовыми цветными узорами. Исключением были районы, сопредельные с карельскими и вепсскими территориями (Заонежье, Пудожье, Каргополье и др.), где в обиходе также были цветные, полосатые юбки и сарафаны (Кожевникова, 1968, с. 118–120). Их преимущественно носили карелы и вепсы. Полосатые юбки карел, в частности, с продольно-полосатыми орнаментами, разнообразнее, чем у вепсов. Существует мнение, что поперечно- и продольно-полосатые юбки – специфический прибалтийско-финский элемент в традиционном костюме народов северо-западного региона (Юхнева, 1972). Эта точка зрения косвенно подтверждается и карельскими материалами, в том числе народной терминологией этих изделий. Так, в южнокарельской среде, особенно у олонецких ливвиков, они имели разные названия, но чаще именовались «čuhnujupku» – «чухонская юбка». Название намекает на внедрение данных изделий в среду карел и вепсов со стороны западных или юго-западных территорий. Этнографические данные свидетельствуют о весьма широком распространении разноцветных полосатых юбок в XIX – начале XX в. у финноязычных народов северо-западного ареала: финнов-ингерманландцев, эстонцев и др.

Распространение юбок с полосатыми орнаментами в одежде карел мы относим к более позднему периоду, чем XVI–XVII вв. Одним из аргументов для такого предположения является, в частности, то, что проживающей в отрыве от основного массива карельского населения верхневолжской группе карел юбочный комплекс в традиционном женском костюме вообще неизвестен (Маслова, 1951, с. 17). Вероятно, в карельскую среду эта разновидность узорных юбок внедрилась с западных или юго-западных «финских» этнических территорий не ранее XVIII–XIX вв.

Группа 2. Разнообразны сложные технические приемы изготовления узорных тканей, известные у карел на рубеже XIX–XX вв. Бытовали следующие способы: многоремизное (poimittu kletkoisilla skuatteri, pühkin), браное, одноуточное тканье на малом количестве дощечек (kolmel lastal pühkemin kudozin – «соткала скатерть на трех дощечках»), а также браное, красное тканье на большом количестве дощечек (poimittu kumakku langalle), в том числе закладная техника (poimittu käsilla) и ажурное тканье (valgiel langal poimittu). Технология каждого из вышеупомянутых видов тканья подробно описана в специальной литературе (Лебедева, 1956, с. 527–529; Королева, Кожевникова, 1969; Кожевникова, 1975, с. 33–56).

Особенность сложных видов узорного ткачества карел заключается в том, что их распространение в основном совпадает с ареалом вышивок красными и белыми бумажными, а также льняными нитями. Как и большинство вышивок, они сосредоточены в южно- и среднекарельских местностях. Этими способами декорирован аналогичный вышитым круг предметов: полотенца, подзоры, подолы женских рубах. Исключение представляют тканые узорные скатерти, которые вышивками не украшались. Совпадение ареалов художественного шитья и сложных видов ткачества, видимо, свидетельствует о том, что вышивание как более старинный и трудоемкий прием орнаментации изделий к концу XIX в. стало интенсивно заменяться более быстрыми и легкими способами декорирования, в данном случае сложными техническими способами художественного тканья.

В южно- и среднекарельских районах эти способы распространены неравномерно. Так, многоремизное и браное одноуточное тканье, при помощи которых изготовлялись белые узорные скатерти, бытовало в этом ареале повсеместно. Браное, красное тканье получило наибольшее развитие в восточнокарельских местностях, особенно у олонецких ливвиков, кондопожских людиков и в Сегозерье. Сегозерье и селения вокруг г. Олонца являются районами преобладания браного, красного тканья над вышитыми изделиями, в отличие от периферийных западных местностей, где эта разновидность декора была развита меньше. Закладное ткачество получило известность только у средних карел в Сегозерье. Ажурное тканье сосредоточено у приладожских карел, убывая на северо-запад к границе с ливвиковским Сямозерьем.

Перечисленные сложные способы выработки узорных тканей распространены и за пределами южно- и среднекарельской территории. Набор этих технических приемов входил в ареал севернорусского узорного тканья. Не случайно многие из них получили наибольшее распространение в районах южной и средней Карелии, приграничных с территориями массового расселения русских. Аналогий с вепсским узорным тканьем у карел мало. Параллели в основном прослеживаются в браном одноуточном и многоремизном тканье. Изделия, вытканные разными способами, сохранились в настоящее время в разном количестве – от единичных ажурных подзоров до многочисленных браных полотенец.

Из сложнофактурных тканей в Карелии повсеместно бытовали ремизные и браные одноуточные скатерти. Эти изделия карелки, как и вепсские женщины, ткали только белыми льняными нитями, в отличие от многих других народов, в том числе верхневолжских карел, которые при изготовлении белых скатертей дополнительно вводили цветную пряжу – красные, синие, зеленые нити. Верхневолжские карелки на новом месте обитания усвоили от русских более сложные, чем у северных карел, приемы изготовления многоремизных скатертей, например, двенадцатиремизную технику (Маслова, 1951, с. 117). В остальном узорные скатерти северных карел имеют обычный внешний вид, исключая частные различия. Узоры на браных одноуточных и ремизных скатертях практически не различаются. Изделия отличаются в основном техникой тканья (Кожевникова, 1967, с. 185; Королева, 1975, с. 118). Рисунки на них представляют сетчатые композиции, состоящие из простейших геометрических узоров – квадратов, прямоугольников, палкообразных фигур, вдавленных ячеек и некоторых других фигур. Такие узоры, независимо от разновидностей, назывались: «ikkunkirjal poimittu», «ikkunasille» –

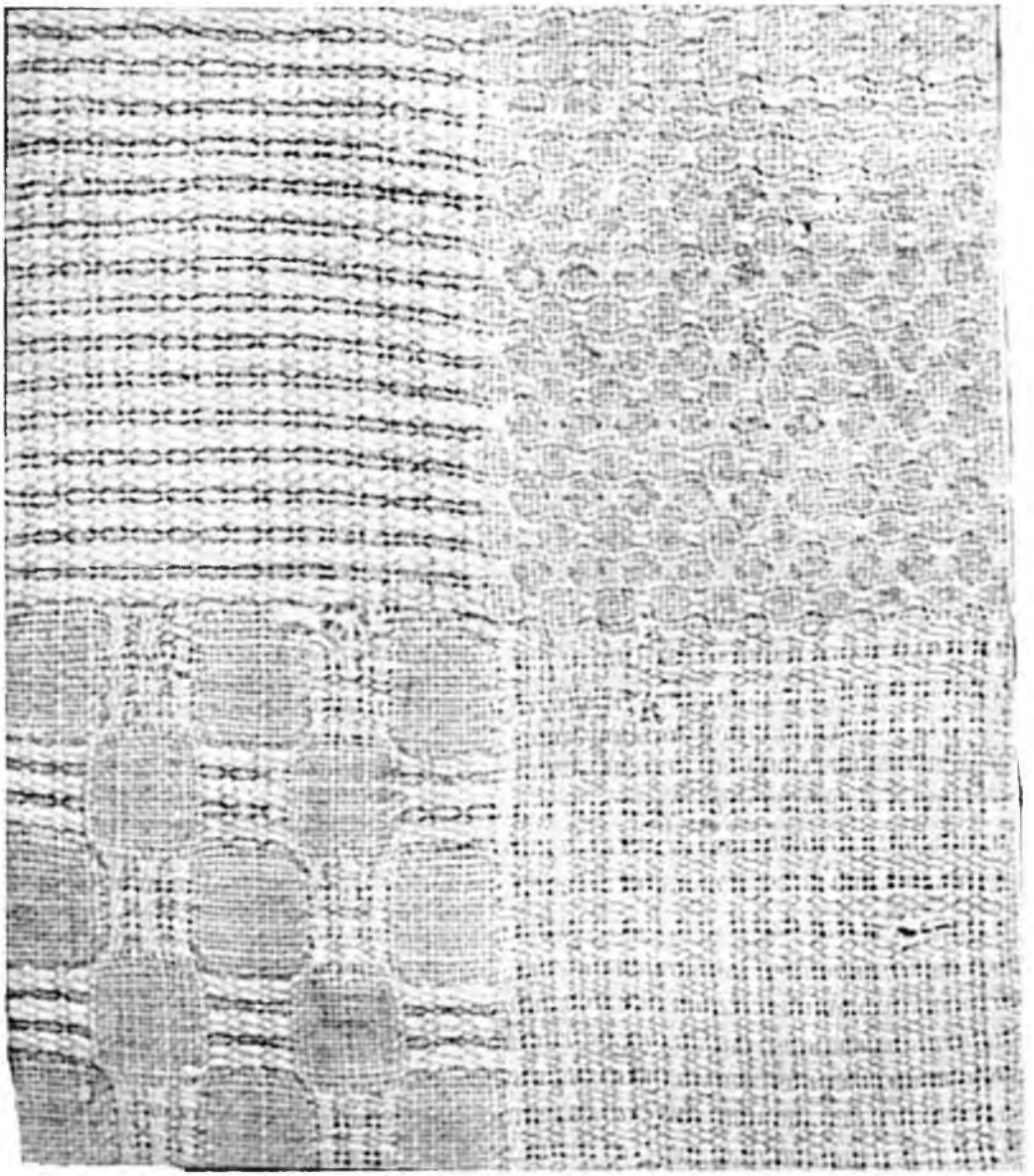
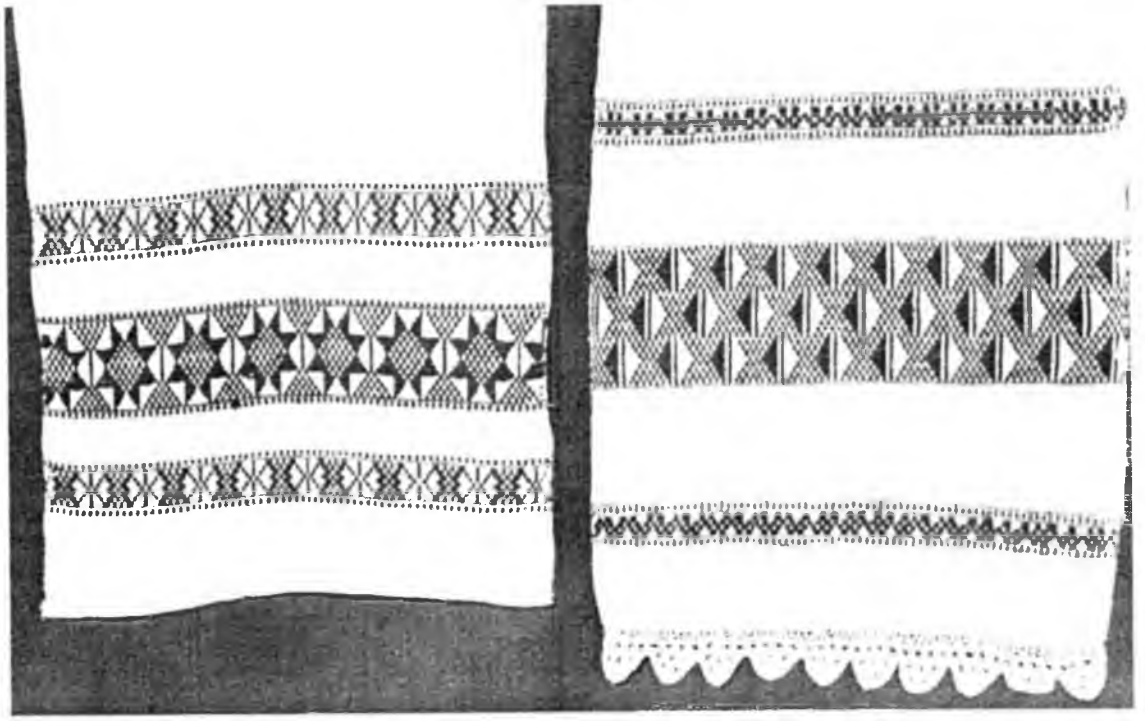


Рис. 182. Ремизное тканье карел. Скатерть

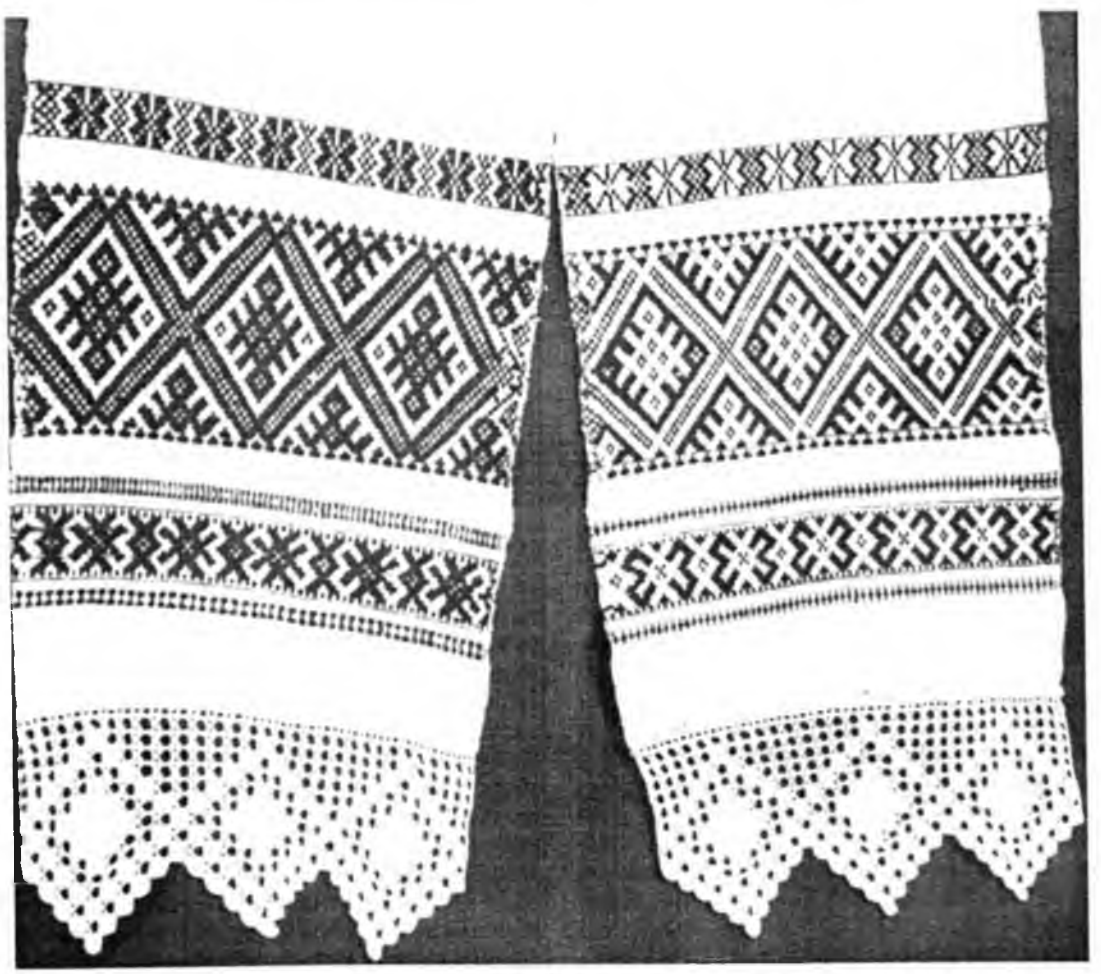
«тканье окошечками», «окошечки» (ср. в рус. среде: пятиремизные скатерти назывались «клетчина», восьмиремизные – «пешечные узоры»; Кожевникова, 1968, с. 114, 117). На карельских белых столешниках выполнены рельефные орнаменты из вдавленных, а также выпуклых фигур, которые сочетаются друг с другом и с гладкими участками полотна (рис. 182).

Как и вепсские скатерти, карельские свадебные или праздничные изделия шили из трех узорных полотнищ. Каждодневные столешники изготовлялись из двух кусков рельефной ткани. Между трестами нередко вшивалась белая полоса кружева (kruusevo). Иногда она шла вдоль бокового края, как и на вепсских скатертях. Пожалуй, это наиболее существенное отличие карельских и вепсских столешников от севернорусских, где белая рельефная ткань часто дополнена не белыми кружевами, а браной, красной каймой, пришитой вдоль или поперек скатерти (Кожевникова, 1968, с. 108–109). Среди сложных технических приемов узорного тканья исключительно большой популярностью, особенно в восточнокарельских местностях, пользовалось браное, красное тканье на большом количестве дощечек (рис. 183, 184). Встречено оно и в периферийных, западных селениях этого ареала, но по распространению значительно уступает вышивкам, выполненным старинными видами техники.

Появилось браное, красное тканье у карел, судя по всему, недавно. Похоже, что оно здесь стало интенсивно распространяться во второй половине XIX в. Наиболее старинные образцы зафиксированы у олонецких ливвиков. Они относятся к концу XIX в. Видимо, постепенное внедрение этой разновидности узорного тканья шло с русских территорий через олонецкие торгово-ярмарочные центры, распространяясь в дальнейшем в более западные и северные районы расселения карел. По крайней мере, в среднекарельском Сегозерье, где браным, красным тканьем женщины занимались еще во второй половине 1950-х гг., информаторы старшего поколения утверждали, что данный вид художественного тканья появился у них недавно.



1 2



3

Рис. 183. Изделия браного тканья карел



Рис. 184. Изделие браного тканья карел

Дополнительно можно отметить, что этот технический прием декорирования изделий, мало характерный для вепсов, в XIX в. был широко распространен у многих народов Севера и Юга России (Лебедева, 1956, с. 529). У русских Севера его появление также относят ко второй половине XIX в., что согласуется не только с карельскими материалами, но и материалами коми, у которых эта техника распространилась в конце XIX в. (Маслова, 1950, с. 14; Климова, 1984, с. 23). Истоки браного тканья на большом количестве дощечек в искусстве коми исследователи также видят в севернорусском узорном ткачестве (Белицер, 1958, с. 333).

Вернемся к карельским материалам. Несмотря на то, что данную технику карелки заимствовали из севернорусского художественного ткачества, они перенесли в него некоторые структурные и стилистические элементы, присущие более старинным местным вышивкам. Это касается и расположения браных узоров на изделиях – на концах полотенец, подзорах и подолах женских рубах. На полотенцах композиции из браных узоров состоят чаще из трех полос: срединной широкой (keskikirju) и двух (или более) фризовых окаймлений по бокам (podzorat). На южнокарельских полотенцах фризовые окаймления широкие, а от центральной узорной полосы их отделяют значительные протоки белого полотна (рис. 183: *1, 2*; 184). В Сегозерье обрамляющие основные браные узоры фризы, напротив, узкие. Они часто расположены непосредственно почти на рамках центральных полос (рис. 183: *3*).

На подзорах и подолах рубах композиции из браных узоров более простые. Как и в геометрических вышивках, они представляют собой различной ширины горизонтальную рамку, на внешних сторонах

которой иногда наблюдаются узорные каемки. Внутри горизонтальных полос наиболее часто встречаются бордюры из раппорта одной-двух фигур, аналогично большинству вышитых геометрических композиций. После них, как и в геометрических вышивках, самыми распространенными являются сетчатые композиции, часто включающие мотивы восьмиконечных звезд. В Сегозерье, в подражание многим вышитым узорам, композиции состоят также из одного крупного мотива, например, ромба, вытканного на всю ширину конца полотенца.

Узоры на южно- и среднекарельских изделиях исполнены исключительно в красно-белом цвете. Между контурами красных орнаментальных фигур часто оставлены значительные участки белого фонового полотна, подобно местным вышивкам. На многих севернорусских браных вещах фоновые протоки между мотивами заполнены безузорным тканьем либо совсем узкие (Кожевникова, 1968, с. 117). В этом одно из стилистических отличий карельского браного тканья от русского. Состав мотивов в этом виде карельской орнаментации типичен для браного тканья русских Европейского Севера. На преобладающем количестве изделий, независимо от функционального назначения, узоры состоят из множества вариантов ромбов. После ромбических рисунков второе место по частоте встречаемости занимают узоры из восьмиконечных звезд, которые, несомненно, перенесены из вышитых орнаментов. Другие геометрические фигуры, к примеру, кресты разных вариаций чаще являются элементами внутренних заполнений ромбических орнаментов. Интересно, что в браных орнаментах Сегозерья есть изобразительные мотивы, которые, как и в местных вышивках, ткачихи называли «kuušikirjat» – «рисунки ели». Наряду с ними, часто встречены поясные антропоморфные фигуры (mušikkakirjat – рисунки мужика), которые трактованы в зеркальном (антиподальном) отражении. Последние две группы мотивов наиболее характерны для карельских вышивок, откуда они и были, очевидно, перенесены в браное тканье.

В целом, типовой набор мотивов в карельском браном ткачестве значительно беднее, чем в традиционном узорном шитье. С одной стороны, это, видимо, обусловлено ограниченными техническими возможностями исполнения узоров данным способом, с другой стороны, сравнительно небольшим периодом существования этой техники в карельской среде.

Следует упомянуть последние две технические разновидности сложного узорного тканья на ткацких станах. Это ажурная и закладная техника (Лебедева, 1956, с. 527; Кожевникова, 1975, с. 33–56). Ажурная техника ручного ткачества наиболее характерна для приладожских, особенно олонецких ливвиков. Закладная техника встречена только в Сегозерье. В упомянутых местностях данными видами техники декорирован более узкий круг предметов, чем браным, красным тканьем. В основном украшены подзоры и концы полотенец, причем закладным тканьем – только полотенца. Неясно происхождение в сегозерском ареале техники декорирования закладными узорами из простейших геометрических фигур, наподобие ступенчатых линий, ромбов простых очертаний и др. Известно, что в севернорусском ткачестве этот способ орнаментации бытовал слабо, зато широко распространен в прошлом в среднерусских областях, включая верхневолжских карел, и южнее (Маслова, 1951, с. 114–117; Лебедева, 1956, с. 527).

Техника ажурного тканья, видимо, тоже распространилась в среду приладожских карел из севернорусского ткачества, где были известны разные виды изготовления ажурных тканей (Кожевникова, 1975, с. 33–56). В сущности приладожские ажурные полотна (полотенца и подзоры) представляли собой одну из технических разновидностей севернорусского ажурного ткачества. Особенность этой техники заключается в том, что в ней использовано прямое и диагональное переплетение нитей утка и основы. В результате получалась слегка просвечивающая рельефная ткань, сходная со строчевыми вышивками (Кожевникова, 1975, с. 47). Ажурные изделия карелки ткали только отбеленными льняными нитями. Орнаменты на них традиционны. Они включают трехчастные по вертикали композиции, в срединной широкой полосе которых вытканы ромбы и другие геометрические фигуры. Однако в этот вид карельского тканья вводились заимствованные из архаических вышивок мотивы женской фигуры со всадниками по бокам (Vahter, 1944, с. 219–220). В этом отличие приладожских ажурных тканей от севернорусских, которые орнаментированы только геометрическими узорами (Кожевникова, 1975, с. 33–56).

О времени распространения ажурного ткачества в Приладожье сведений нет. Не определена его достоверная датировка и в севернорусском ткачестве. Однако, по мнению Л. А. Кожевниковой (1975, с. 43–44), некоторые технические способы этого вида тканья севернорусские крестьянки знали, по крайней мере, в XVII–XVIII вв. У карел ажурное ткачество, похоже, распространилось позже, в XIX в. Более ранняя датировка вряд ли вероятна. Дело в том, что у верхневолжской группы карел, являвшихся в основном выходцами из приладожских земель, ажурные изделия неизвестны (Жербин, 1956).

Наряду с различными видами ручного тканья на ткацких станах, у разных групп карел, как у саамов и вепсов, в прошлом существовали нестаночные способы тканья и плетения, в частности, узорных поясов разного назначения. Сведения о них скудны. Современные информаторы помнили главным образом о цветных поясах из шерсти, которые плелись без специальных орудий (plet'it't'ih rihma). Называлось, например, плетение на пальцах «в три пряди» разноцветными шерстяными нитями, наподобие косицы. Пучок нитей при этом закреплялся за гвоздь, крюк и т. д. Рисунки получались наподобие раппорта из разноцветных уголков (шевронов). По сравнению с поясами, тканными на специальных орудиях, сведения о них сохранились лучше, видимо, по той причине, что они еще недавно использовались для различных утилитарных надобностей (прикрепления куделей к прялкам и т. д.). В отличие от них, домашние тканые пояса, которые в XIX в. служили для опоясывания одежды, на рубеже XIX–XX вв. интенсивно заменялись поясами фабричного производства.

Подробные сведения о способах тканья поясов на специальных орудиях есть в финляндской литературе конца XIX – начала XX в., но они касаются главным

образом финских изделий (Sirelius, 1921, s. 117–123; Schwindt, 1982, s. 174–180). Тканьем поясов «на дощечках» и «на нить» в XIX в. занимались и в финской Карелии (Sirelius, 1921, s. 120–121). Наиболее полные данные о способах тканья этих изделий сохранились у верхневолжских карел, где ими занимались еще в начале XX в. (Маслова, 1951, с. 18). Там известен комплекс технических приемов тканья домашних поясов, которые, по всей видимости, в это время уже были утрачены преобладающей частью северных карел. Это тканье «на нить» (niit), наиболее распространенный у карел способ изготовления поясов, а также тканье «на дощечках» (laudane), в том числе «на бердечке» (pirdane) (Маслова, 1951, с. 18–20). Есть сведения о плетеных поясах. Судя по верхневолжским материалам, пояса домашнего тканья у карел изготовлялись в основном из разноцветных (красных, синих, желтых, зеленых) льняных и шерстяных нитей. Другие нити, к примеру, шелковые, применялись редко. Орнаменты, обусловленные универсальными видами техники изготовления поясов, представлены теми же узорами, что и на аналогичных изделиях других народов. Композиции на кушаках представляли собой бордюры из раппортов простейших абстрактно-геометрических фигур: ромбов, диагональных линий, зигзагов и др. (Маслова, 1951, табл. VII). Концы изделий часто украшены кистями. Интересны атрибуты домотканых поясов, которые выделяют их среди аналогичных изделий вепсов, русских, коми и других народов. Узорные пояса верхневолжские карелки продевали через медное кольцо, которое служило захватом, обертывали вокруг талии два раза, затем концы завязывали на боку. С кольца-захвата свисала медная цепь, к раздвоенным концам которой прикреплялись игольник в виде медной трубки и ключи (Маслова, 1951, с. 21). Упомянутые поясные наборы верхневолжские карелки носили еще в XIX в. Они отмечены в составе женской одежды в финской Карелии (Sirelius, 1916, s. 160; 1921, s. 393). Заметим, что севернокарельские поясные наборы имели, пожалуй, большее сходство с саамскими поясными атрибутами, чем с верхневолжскими. Так, на опубликованной У. Т. Сирелиусом (Sirelius, 1916, s. 160) фотографии из финской Карелии изображен поясной набор, состоящий из ряда предметов. К поясу прикрепляли два разновеликих металлических круга. С низшего свисают три коротких кожаных ремешка. К ним прикреплены: нож, кожаный кошелек и трубчатый игольник. Срединный ремешок обрамлен многочисленными металлическими привесками в виде лапок водоплавающей птицы, а также низками крупных бус. Этот поясной набор имеет большое сходство с саамскими поясными деталями, прикреплявшимися к поясам то вместе, то в виде разрозненных предметов, к примеру, металлических привесок, имитирующих лапки водоплавающей птицы, и т. д.) (Косменко, 1993, рис. 3: *7* и др.).

В итоге можно сказать следующее. Если о способах изготовления и орнаментации домашних поясов у карел Карелии изложенные выводы больше вероятностны, то о ручном ткачестве на ткацких станах наблюдения более достоверны. Прежде всего основные виды ткацкой техники, встречавшиеся в карельском ареале, были известны соседним и удаленным народам (русским, коми и др.). Однако, что касается карельско-вепсских параллелей, то здесь иная ситуация. Ткачество этих народов больше объединяли несложные виды техники (полотняное и саржевое тканье), а из сложных – приемы изготовления белых узорных скатертей. Еще меньше сходства с саамским тканьем на ткацких станах, у которых выявлена только техника полотняного переплетения нитей утка и основы. Что касается общих черт в технике нестаночного тканья и плетения, то у карел и саамов общие специфические элементы выявлялись не столько в технике и орнаментации, сколько в атрибутике этих деталей одежды. Наибольшее сходство, касающееся не только технических видов тканья, но и преобладающих композиций и мотивов, карельское сложнофактурное ткачество имеет с севернорусским художественным тканьем. Характерные для русских Европейского Севера виды узорного тканья у карел распространены главным образом в южной и средней Карелии, перекрыв и даже вытеснив в ряде восточнокарельских местностей традицию вышивания.

Однако, несмотря на многие заимствования технико-структурных элементов из русского узорного ткачества, в карельской среде шел постоянный процесс слияния привнесенных орнаментов с местными традициями, особенно принятыми в старинных изобразительных вышивках (введение фито-, антропо-, зооморфных мотивов). Многие узоры, особенно в браном тканье, отличаются своими стилистическими особенностями. Сложные виды ручного узорного ткачества в большинстве своем представляют инновационное явление в южно- и среднекарельском искусстве XIX – начала XX в. Однако в этом ареале они сочетались с архаичными видами, в частности, полотняной и саржевой техникой, которым присущи архаические приемы композиций и мотивов. Если в южно- и среднекарельском ареале поздние, сложные виды тканья сочетались с простыми, архаическими, то севернокарельский ареал можно рассматривать как зону исключительного распространения полотняной и саржевой техники в узорном ткачестве.

Напомним, что в северных местностях при употреблении в ручном тканье общераспространенных шерстяных, льняных, бумажных нитей широко использовалась конопляная пряжа, малохарактерная или нехарактерная для других, в том числе карельских, территорий Северо-Запада. Можно предложить, по меньшей мере, два объяснения этого явления. С одной стороны, ареал северной и средней Карелии в прошлом отмечался как область преобладающего выращивания конопли (Материалы.., 1910). Поэтому широкое использование в ткацкой технике конопли отчасти объясняется косвенным влиянием хозяйственно-природных факторов в этой части Карелии. Но, с другой стороны, здесь какую-то роль играло и наследие древней этнокультурной традиции. Известно, что у финнов Поволжья и Приуралья конопля относилась к очень старинным техническим культурам, и из конопляных нитей эти народы еще в XVIII–XIX вв. ткали материалы для одежды, которые только во второй половине XIX в. стали заменяться льняными полотнами (Крюкова, 1956, с. 49, 126; 1968, с. 71; 1973, с. 64; Белицер, 1958, с. 107).

ПОЛИХРОМНОЕ ВЯЗАНИЕ

Кратко остановимся еще на одной разновидности женской орнаментации, бытовавшей в карельской среде в XIX в., но позже исчезнувшей из народного быта. Это полихромное вязание. У карел данная разновидность декорирования шерстяных изделий распространена в прошлом преимущественно в северо-западных районах. Южная граница полихромного вязания проходила по среднекарельским местностям, включая Сегозерье. В XIX в. в этих районах узорным вязанием орнаментировали чулки, носки, варежки и перчатки. Они исполнялись пятью спицами, в отличие от однотонных шерстяных изделий, которые чаще вязались одной иглой.

Изделия декорированы разными узорами. Чулки и носки украшены зональными композициями из горизонтальных цветных полос, расположенных на месте голени или щиколотки. Изредка зональные орнаменты встречались на варежках. По сравнению с другими изделиями, зональные композиции на них более сложные. Каждая горизонтальная полоса состоит из равномерного повторения определенных геометрических фигур, к примеру, раппорта из ромбов, под которым располагался раппорт из диагональных линий и т. д. Подобные рисунки, как и разноцветные зональные композиции, напоминают декорирование саамских шерстяных изделий на спицах. Однако для орнаментации карельских варежек и перчаток в большинстве своем характерны иные, бордюрные и сетчатые композиции. Независимо от конкретных строений, такие композиции обычно имеют ширину от устья изделия до большого пальца. Полностью декорированные изделия редки. Композиционные рамки с двух сторон обрамлены мелкими крестиками. Бордюрные композиции включают мотивы крупных ромбов разных вариаций – с продленными на углах линиями (рис. 185: *1, 3*), с крючками или ромбами на углах (рис. 185: *1, 2*) и т. д. Ромбические фигуры в бордюрах чаще чередуются с треугольниками, вершины которых направлены друг к другу (рис. 185: *2*). Сетчатые орнаменты состояли из косых и прямых сеток, в ячейки которых включены простые ромбы либо узоры из так называемых головок.

Полихромное вязание являлось в прошлом элементом орнаментации, характерным для большинства финноязычных народов российского Северо-Запада, исключая вепсов и верхневолжских карел. Известно оно коми и обским уграм. У русских Севера оно было развито слабее. Полихромное вязание у народов Севера, особенно его восточной части, появилось не ранее XVIII, даже в XIX в. (Vahter, 1953, s. 77). В это время оно распространилось в Финляндии и Скандинавии (Иванов, 1963, с. 80). Данное предположение, в сущности, подтверждается и карельскими материалами. У верхневолжских карел оно не отмечено, как и у южных карел и вепсов, находившихся под более сильным влиянием соседних, русских традиций, чем северо-западные карелы, где и был основной ареал полихромного вязания.

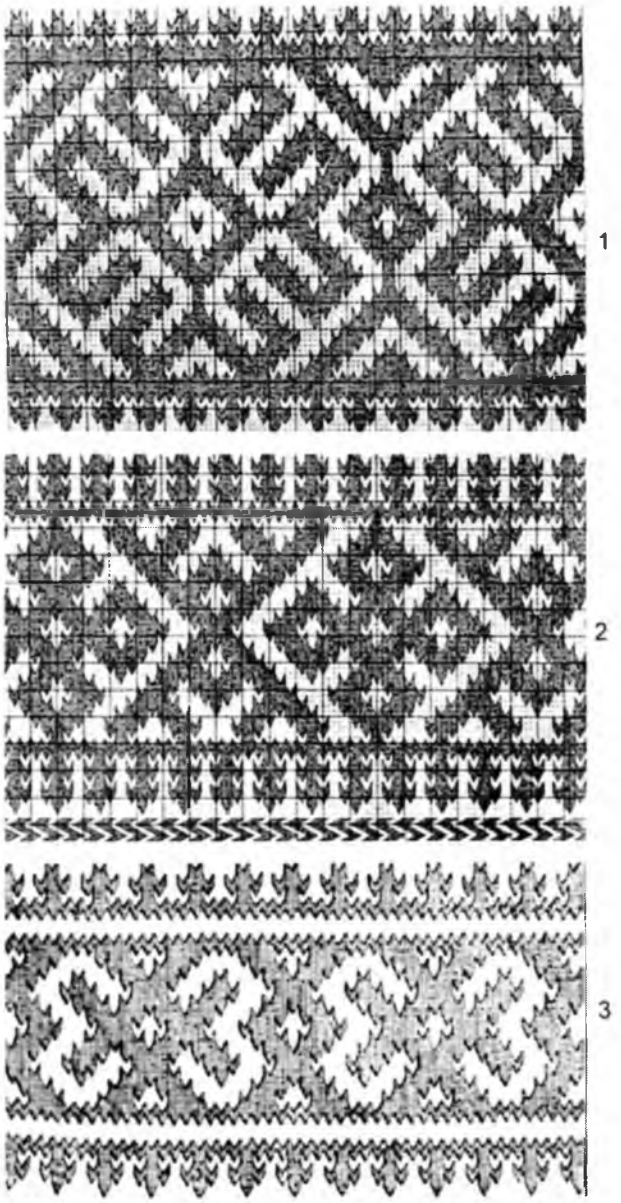


Рис. 185. Образцы карельского узорного вязания (по Бломстету и Суксдорффу)

РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

Предметы. Еще в XIX в. область применения художественной резьбы по дереву у карел была исключительно широкой, в отличие от берестяных изделий, которые почти не орнаментировались. Ареал декорирования деревянных изделий тот же, что и геометрических вышивок, а также простых технических приемов ткачества. В XIX в., особенно в первой половине столетия, он практически охватывал все карельские районы.

Резьбой в карельских селениях украшались детали внешнего убранства жилищ и хозяйственных построек, объекты культового назначения (часовни, церкви, намогильные сооружения, «обетные» кресты). Исключительное значение придавалось художественному оформлению предметов интерьера. Резьбой украшали настенные шкафы, столы, лавки, диваны, кровати и прочие предметы домашнего обихода. Орнаментировали и предметы хозяйственного назначения (прялки, веретена, вальки, рубели, иногда детали ткацких станов, формы для просушивания чулок, пряничные доски, ступы для обработки зерна, грабли, даже лохани для рукомойников и др.). Однако во второй половине – конце XIX в., как и у соседних народов, сфера применения художественной резьбы резко сократилась. На одних изделиях она, похоже, утратила былую эстетическую ценность. Детали ткацких станов, грабли, ступы для зерна и пр. перестали декорировать. Во внешнем убранстве домов, деталях интерьера и быта архаичная художественная резьба во второй половине XIX в. стала вытесняться новым, модным для того времени видом декорирования – свободными кистевыми росписями. Поэтому многие виды резных изделий дошли до современности в несерийном, даже единичном количестве, что не позволяет ввести их в научный оборот. В разрозненном виде они хранятся в музеях и опубликованы в исследованиях начала XX в. (Blomstedt, Suksdorff, 1900; Kekkonen, 1929) и более позднего времени (Вишневская, 1981 и др.). Частично удалось их найти и автору во время экспедиционных работ в Карелии (Косменко, 1976, с. 104–136).

Наиболее многочисленные материалы сохранились по таким бытовым, «женским» изделиям, как прялки (kuožali), вальки (pualikku), рубели (katain pualikku). Делали их и ремесленники, но все-таки чаще изготовлял и декорировал хозяин дома в дар жене, дочерям. Такие предметы берегли, передавали по наследству, чем и объясняется лучшая сохранность подобных изделий по сравнению с прочими. Мы остановимся только на предметах домашнего обихода. Что касается подробных сведений по художественному убранству карельской «мирской» архитектуры и культовых сооружений, то эта тема выходит за пределы рассмотрения бытовых изделий. По архитектурному убранству карельских построек опубликованы работы Р. М. Габе, В. П. Орфинского и других исследователей.

Техника декорирования прялок, вальков, рубелей. Прежде чем перейти к рассмотрению разновидностей техники орнаментации, необходимо отметить, что упомянутые изделия обладают устойчивыми формами, в некотором отношении отличными от изделий многих других областей Севера. Наиболее старинные карельские прялки вырезались из монолитного куска дерева – комля с корневищем. Позднее, видимо, в конце XIX в., их стали изготавливать из отдельных частей – лопасти и ножки, прикрепленные к доске – «донцу», на которой сидела пряха. Но основное отличие касалось силуэтов карельских прялок. Несмотря на локальные вариации, все они относятся к узколопастным прялкам. Прялки сопредельных русских районов, в частности, Пудожья, Каргополья, Вологодчины, а также вепсских, особенно северновепсских и других территорий имеют широкие и крупные лопасти. На Северо-Западе близкие к карельским узколопастные прялки бытовали в Заонежье, западном Поморье, а также у саамов Кольского полуострова, которые вместе с названием «куэззель», несомненно, заимствовали эти изделия у карел.

В формах карельских прялок выявлены *два локальных варианта*. К *варианту 1* отнесены прялки со стреловидной лопастью (рис. 186, 187). Их узкие, овальные лопасти обычно плавно переходят в острую верхнюю часть. Лопасти стреловидных прялок часто вырезаны слегка выпуклыми, в отличие от всех других – плосколопастных прялок на Северо-Западе. Прялки стреловидных силуэтов в прошлом концентрировались в районах расселения ливвиков и собственно карел Приладожья. Отдельные экземпляры стреловидных прялок отмечены и в среднекарельских районах, где преобладающее распространение получили изделия несколько иных форм. В карельском ареале прялки стреловидных форм являются наиболее архаичными, о чем свидетельствуют и особенности их орнаментации.

Веслообразные прялки *варианта 2* отличаются более широкими лопастями. Их силуэты близки к прямоугольным. Верхняя часть лопастей обычно срезана в виде сегментов или прямоугольника, на которых нередко, особенно в средне- и севернокарельских районах, вырезаны объемные круги, ромбы, треугольники, зубцы и другие фигуры. Веслообразные прялки преобладали в Карелии: на юге – у людиков, а также в средних и северных районах собственно карельской диалектной группы. Кроме карел, веслообразные прялки бытовали в русском Заонежье и Западном Поморье. Подвидом последнего варианта являются веслообразные прялки поздней разновидности, распространенные в восточных районах южной и северной Карелии. Их ножки часто выточены на токарных станках. Такие прялки, как упоминалось, были составными: лопасти вырезаны отдельно от ножек и донцев.

Оригинальна форма карельских *вальков*. В отличие от аналогичных севернорусских изделий близкой к треугольной формы, карельские вальки чаще имеют листовидную рабочую часть (Василенко, 1974, ил. 29; Круглова, 1974, рис. 125). Впрочем, рубели карельского ареала полностью повторяют севернорусские и вепсские изделия. Их изготовляли в виде сильно вытянутого прямоугольника.

Следует упомянуть художественное профилирование краев прялок и вальков. Рубели почти не профилировались, за исключением объемного круга, соединяющего ручку с рабочей частью, который, скорее всего, имел практическое назначение. Однако на других изделиях многочисленные профилированные элементы вырезались явно с декоративной целью. Так, ножки стреловидных прялок обрамлены кольцевидными выступами с контурной нарезкой на них. Прялки веслообразных силуэтов, особенно на средне- и севернокарельских территориях, профилированы более сложно. Помимо скульптурных кругов, сегментов, ромбов, треугольников, зубцов, вырезанных в верхней части лопастей прялок, на их ножках есть почти аналогичные, симметричные фигуры – те же утолщения ромбической, треугольной формы, круги, полукруги и кольцевидные пояски. Часто в верхней части ножек веслообразных прялок также встречены объемные квадраты, прямоугольники, подковообразные выступы, иногда переходящие в скульптурные изображения головок птиц. Сходными профилированными элементами декорированы и края вальков.

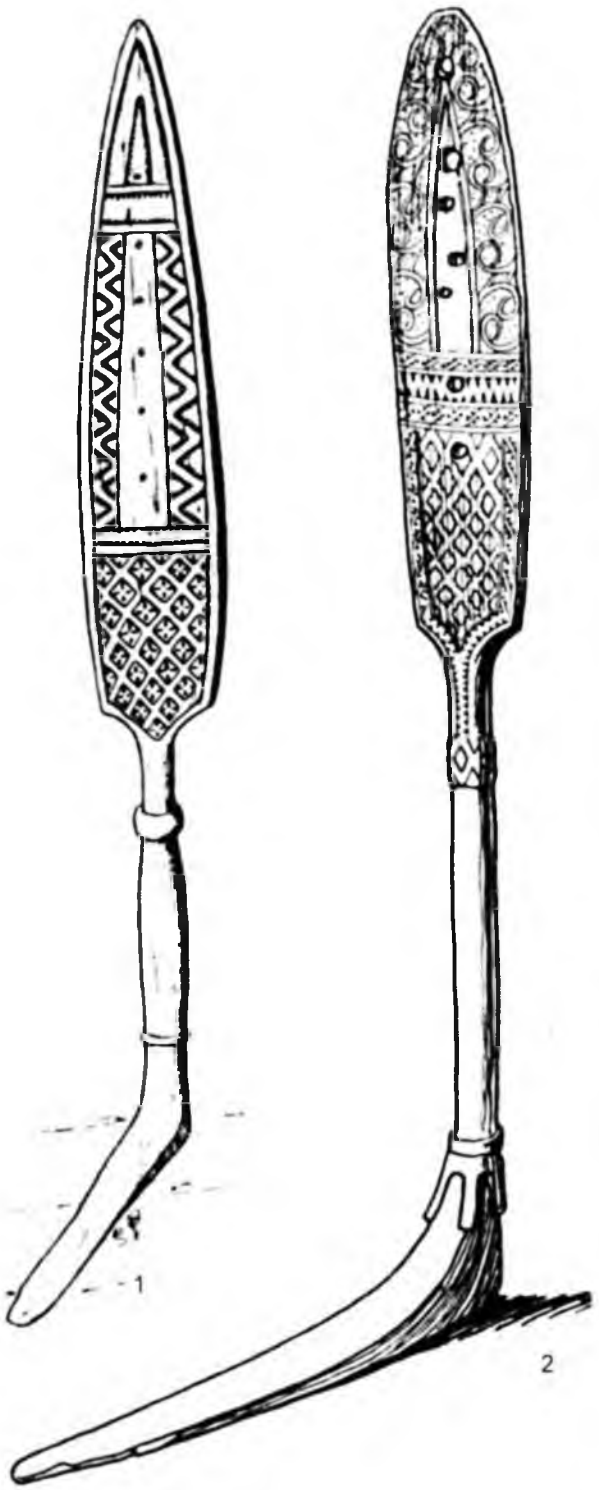


Рис. 186. Южнокарельские прялки со стреловидной лопастью (по Ю. Кекконену)

Плоскости резных изделий орнаментированы своими техническими приемами. Стреловидные прялки, характерные для ливвиков и южных групп собственно карел, чаще украшены контурно-ленточной резьбой, которую дополняет мелкая трехгранно-выемчатая резьба, воспроизводящая шиповидные узоры, а также неглубокая точечно-«ямчатая» резьба, напоминающая «рытье» поверхности лопасти прялки (рис. 186: *1, 2*; 187; 188: *1, 2, 6*; 189: *2*). Известно, что наиболее древние образцы контурно-ленточных орнаментов есть на древнекарельских металлических украшениях и других предметах эпохи раннего средневековья (Кочкуркина, 1981, табл. 2, 4, 9 и др.; 1982). Видимо, у предков карел, как и у новгородских славян, контурно-плетеночная резьба в тот период была распространена и на изделиях из дерева (Колчин, 1971, с. 7, 9 и след.). Однако древнекарельские орнаментированные изделия из дерева не сохранились. У саамов, аналогично карелам, плетеночная резьба, дополненная мелкой кружково-ямчатой и точечной техникой, в XIX в. была распространенным техническим приемом орнаментации на костяных изделиях, а у вепсов и русских Северо-Запада контурно-ленточная резьба в XIX в. не выявлена.



Рис. 187. Прялки карельского типа со стреловидной лопастью

На плоскостях веслообразных прялок северо-западных районов доминировала трехгранно-выемчатая резьба. Она состоит из крупных трехгранных ячеек с вырезанными углублениями в одном из углов ячеек. Выше отмечалось, что такая специфическая резьба ячеек в трехгранных фигурах относится к наиболее архаической разновидности трехгранно-выемчатой резьбы (Иванов, 1975, с. 127–131). В XIX в. на Северо-Западе, кроме карел, она сохранилась у саамов, вепсов, ижоры. Встречена она иногда и у русских Севера (Иванов, 1963, с. 54). В типологическом отношении данная разновидность резьбы – явление более древнее, чем контурно-плетеночная резьба, истоки которой, очевидно, связаны с орнаментацией раннесредневекового периода.

На средне- и севернокарельских прялках отмечены и другие технические разновидности, менее распространенные, чем трехгранно-выемчатая резьба. Это контурная, желобчатая резьба, а также резьба на проем и циркульная техника. На лопастях прялок они чаще дополняют трехгранно-выемчатую резьбу, но иногда имеют самостоятельное значение. Упомянутые способы, за исключением желобчатой техники и резьбы на проем, встречены и в орнаментации карельских вальков и рубелей (по Бломстету и Суксдорффу).

На плоскостях бытовых изделий из разных районов Карелии расположение орнаментальной резьбы не является стандартным. Резьбой чаще всего полностью покрыты лопасти стреловидных прялок, особенно наружная сторона. Веслообразные прялки из средних и северных районов, независимо от техники, украшены резьбой либо по краям, либо только в верхней и нижней части лопасти (рис. 188: *3*). Нередко резьба наблюдается на ножке прялки, включая профилированные детали. Сходное расположение орнаментов, исполненных трехгранно-выемчатой резьбой (т. е. отдельными декоративными «пятнами» на поверхностях изделий), в прошлом было характерно и для вепсских прялок, но в соседних русских районах художественная резьба значительно богаче, изысканнее. Здесь разнообразной резьбой, сделанной трехгранно-выемчатой и другими видами техники, чаще полностью декорированы плоскости различных изделий, особенно прялок (Тарановская, Мальцев, 1970; Круглова, 1974; Вишневская, 1981, с. 39, 43–45 и др.).

Композиции и мотивы. На изделиях с резьбой они неодинаковы, особенно различались прялки разных форм. Прялки стреловидных контуров чаще орнаментированы сложными зональными композициями, которые делят лопасти на несколько разновеликих горизонтальных «полотен». В каждое «полотно» включены замысловатые ленточно-плетеночные и иные узоры (рис. 186, 189). На резных веслообразных прялках композиции проще, но разнообразнее по сравнению с южнокарельскими прялками. На них встречены бордюрные и одиночные мотивы, а также сетки и зональные структуры простейшего вида, к примеру, ромбические сетки, выполненные контурной резьбой, или ряды выемчатых зигзагов, расположенных один над другим (рис. 188: *4, 5*; 190). Аналогичные несложные композиции характерны и для вальков и рубелей.

Изделия преимущественно декорировались абстрактно-геометрическими узорами *двух стилистических типов*. *Тип 1* связан с декорированием преобладающего большинства стреловидных прялок. На них, как отмечалось, чаще встречаются ленточные орнаменты плетеночного вида или близкие к ним замысловатые геометрические фигуры криволинейных очертаний (рис. 186: *1, 2*; 189). *Тип 2* – наиболее распространенный на резных изделиях карельского ареала, представлен узорами прямолинейно-геометрических очертаний. Но они дополнены мотивами криволинейных форм, в частности, розетками разных вариантов, которые отсутствуют на прялках стреловидных силуэтов (рис. 188: *4, 5*). Среди абстрактно-геометрических орнаментов обоих стилистических типов изредка встречены крайне схематичные изобразительные фигуры: антропо-, орнитоморфные, иногда даже рисунки, воспроизводящие модели жилищ, но согласно старинным обычаям, наделенные чертами антропоморфизма (рис. 188: *1*).

Перейдем к более подробному рассмотрению структуры геометрических орнаментов на рассматриваемых изделиях, с учетом выделенных стилистических разновидностей. Много орнаментальных вариаций на стреловидных прялках. Большинство из них построено по следующим схемам. Лопасть прялки, чаще ее внешняя сторона, разделена на три горизонтальные зоны, с двумя широкими внизу и наверху лопасти и с узкой – в ее центре. Внутренняя сторона прялки орнаментирована двумя горизонтальными «полотнами» внизу и наверху лопасти (рис. 189: *2*). Они содержат ленточные орнаменты, имитирующие корзиночное плетение. На внешней стороне прялки каждая горизонтальная зона имеет свои узоры. К примеру, верхняя часть лопасти прялки украшена узорами, напоминающими корзиночное плетение, под ним расположено узкое полотно, состоящее из S-образных фигур, еще ниже находится широкое полотно, состоящее из сложных ленточно-кружковых узоров, отдаленно напоминающих восьмиконечные фигуры (рис. 189: *1*). Интересно, что каждая такая фигура обрамлена шиповидными элементами. Есть и другие разновидности декорирования стреловидных прялок, например, два полотна декорировались ленточными сегментами, третье – восьмеркообразными фигурами (рис. 186: *2*).

Композиции и мотивы на средне- и севернокарельских изделиях во многом иные. Это можно проследить на прялках. На них есть бордюрные композиции из зубчатых полос, которые обрамляют продольные края изделий. Наблюдаются на веслообразных прялках и зональные орнаменты, состоящие из горизонтальных рядов выемчатых треугольных узоров. Иногда прялки украшены простыми сетчатыми рисунками из решетки ромбиков и квадратиков. Но наиболее распространенными являются крупные одиночные мотивы, наподобие треугольников, ромбов и квадратов обычных и перекрещенных, а также иных прямолинейно-геометрических фигур. Часто вместо упомянутых узоров внизу и наверху лопастей прялок вырезаны разные варианты кружковых мотивов (простые, многослойные, многолепестковые, вихревые окружности и другие криволинейные узоры) (рис. 190). Интересно, что розетки сложных очертаний, тем более вихревые, не характерны для саамской резьбы по дереву, слабо отражены они и в вепсской резьбе. Широко представлены они в резьбе у русского населения, откуда, очевидно, и распространились в средне- и севернокарельскую орнаментику.

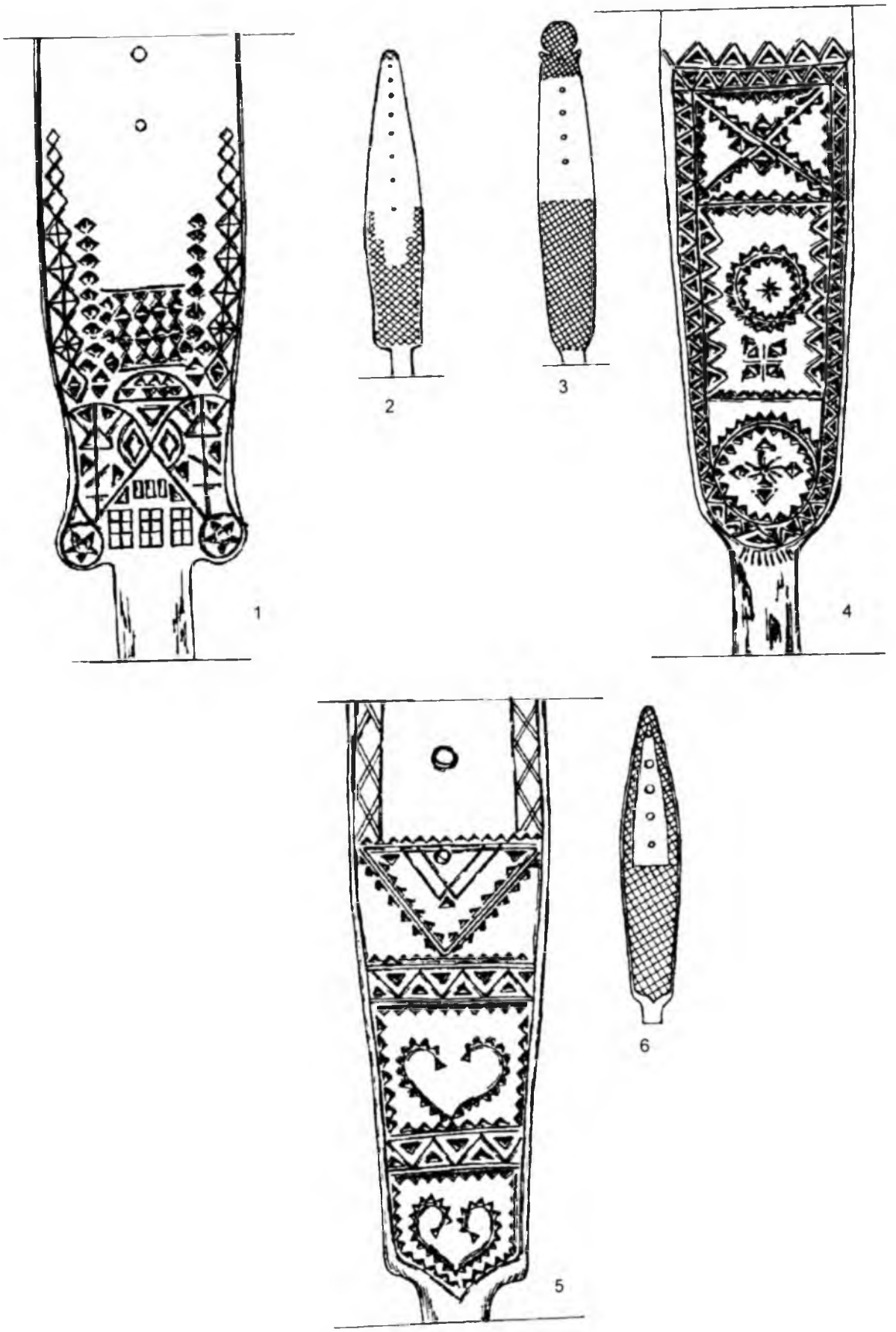


Рис. 188. Стреловидные (1, 2, 6) и веслообразные (3, 4, 5) прялки карел

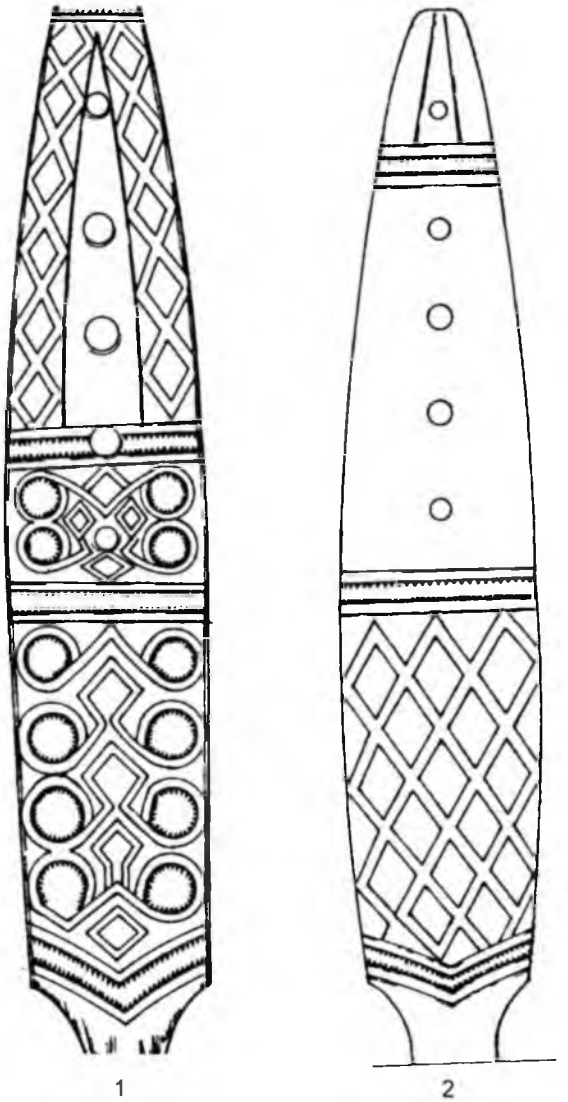


Рис. 189. Декор на южнокарельских стреловидных прялках. Ленточно-плетеночный орнамент



Рис. 190. Прялка веслообразная. Трехгранно-выемчатая резьба и желобчатая (д. Лазарево Медвежьегорского района)

РОСПИСИ ПО ДЕРЕВУ

Характеристика карельской орнаментики будет неполной, если не коснуться еще одной технологической разновидности – свободных кистевых росписей по дереву. У карел данная традиция в прошлом была больше связана с восточными районами юга и севера Карелии, косвенно указывая на механизм распространения ее в карельское искусство из севернорусских областей, где свободные кистевые росписи, особенно в XVIII–XIX вв., имели исключительно большое распространение (Вишневская, 1965, с. 4; Шелег, 1992). Встречавшиеся изредка в западнокарельских местностях расписные изделия были привозными. По сведениям информаторов, их доставляли из русского Заонежья (Шуньги). В XIX в. в восточных карельских местностях эта поздняя разновидность орнаментации соседствовала с постепенно уходившей в прошлое архаичной резьбой.

Росписями карелы декорировали приблизительно тот же круг бытовых и обиходных предметов, что и орнаментальной резьбой. Среди них фронтоны домов, филенки комнатных перегородок и настенных шкафов, подстолья столов, выездные сани и дуги, вальки и прочие изделия. Но особенно карельские мастеровые предпочитали декорировать росписями прялки, наиболее многочисленные в имеющихся коллекциях (рис. 191). Поэтому мы остановимся только на данном круге источников.

На прялках, как, впрочем, и на других вещах, технология росписей, в сущности, та же, что на вепсских и большинстве севернорусских изделий. Исключением на северо-западе России были саамы, которым техника росписей по дереву неизвестна. Напомним, что узоры исполнялись кистью и масляными красками по



Рис. 191. Южнокарельская прялка. РЭМ

плотно окрашенному фону без предварительных контуров будущего рисунка.

Тематика карельских росписей представлена *двумя типами*. Узоры *типа 1* связаны с подражанием архаичной резьбе. Рисунки в подобных росписях те же, что и в резных орнаментах. Рисунки наиболее распространенного *типа 2* связаны с отражением растительного «мира». Они включают узоры из цветущих деревьев, веток, кустов, вазонов. Зооморфные или антропоморфные мотивы почти отсутствуют. Наблюдается некоторое отличие от соседних русских росписей, но сходство с вепсскими мотивами. В карельской, как и в вепсской живописи, редки мотивы роз, тюльпанов, яблонь и других экзотичных для народов Севера растений. В основном изображены крайне схематичные растения, распознать виды которых, как правило, сложно.

В структурном отношении расписные узоры либо вытянуты вдоль всей плоскости лопасти прялки, либо разделены на отдельные горизонтальные зоны, в каждую из которых включен тот или иной элемент растения или иная, в частности, геометрическая фигура. Иногда наблюдаются композиции «коврового» типа, сплошь заполненные мелкими узорами. В стилистическом отношении расписные узоры обычно выполнены в плавных, криволинейных контурах. Многие карельские рисунки, в частности, на расписных прялках, оконтурены плотными мазками темной краски – особенность, отсутствующая в соседней русской живописи, но отмеченная у вепсов.

Свободные кистевые росписи у карел отличаются широкой вариативностью. Только в южнокарельской живописи выявлены *три варианта* трактовки данного вида орнаментации, хотя в действительности их, несомненно, было больше. Самостоятельный *вариант 1* живописной раскраски составляют выполненные кистью ленточно-плетеночные орнаменты, которые подражают старинному резному декору на прялках. *Вариант 2* подражания резной орнаментации состоит из зональных композиций с многолепестковой схематичной розеткой в каждой зоне. Наиболее распространенным *вариантом 3* рисунков на южнокарельских прялках являются рисунки веток растений, вытянутых вдоль плоскости прялки и обрамленных крупными распластанными цветами, отдаленно напоминающими цветы шиповника. Свободные участки подобных «полотен» заполнены мелкими розетками из «тычков» белой краски.

От южнокарельских узоров на прялках отличаются большинство среднекарельских, сегозерских расписных орнаментов. Для них характерен больший лаконизм трактовки орнаментальных мотивов. Многие рисунки *варианта 1* состоят из крайне схематичных деревьев, обрамленных либо небольшими, либо длинными изогнутыми листьями. Трактовка *варианта 2* сегозерских росписей близка к заонежской живописи. Они включают узоры из пышных вазонов, а также цветущих деревьев, наделенных бутонами тюльпанов и роз. Иногда вместо рисунков деревьев изображены изогнутые ветки в виде завитков (Материальная культура.., 1981, с. 235, рис. 85: *3*). Севернокарельские, в частности, панозерские прялки расписаны вазонами, но из них «вырастают» схематичные кустики мелких растений в обрамлении мелких ягодок или цветов. Еще более схематичный вид имеют узоры в более северных от с. Панозеро прялках. Они расписаны вертикальным раппортом розеток, длинными прямыми листьями, напоминающими не столько растительные мотивы, сколько рисунки звезд с лучами.

ТИПОВОЙ СОСТАВ ОРНАМЕНТА

Итак, орнамент карел характеризуется значительным разнообразием техники и декоративных материалов, которые, несомненно, вошли в его состав в разные периоды истории. Следует подчеркнуть, что в нашем распоряжении мало документальных материалов, точно указывающих на конкретное время внедрения определенных технических и стилистических комплексов в карельское искусство.

Поэтому реконструировать конкретную динамику этих процессов можно с разной степенью точности.

Наиболее архаичным, сохранившимся в виде пережитка в карельской орнаментике XIX в., мы считаем комплекс технических приемов, связанных с декорированием дерева. К их числу относятся такие способы декорирования, как художественное профилирование краев изделий, контурная и трехгранно-выемчатая резьба. Вероятнее всего, периодом раннего средневековья датируется и распространение в карельском этносе традиции контурно-плетеночного декорирования. Не все технические приемы орнаментации дерева относятся к старинным способам. Есть и поздние приемы, в частности, росписи по дереву, появившиеся у карел не ранее XIX в., возможно, даже во второй его половине.

В вышивках также наблюдается сочетание разновременных технических способов орнаментации. К архаическому комплексу, распространившемуся среди карел, видимо, в средневековье, относятся такие декоративные швы, как косой стежок, счетная гладь, двусторонний шов, строчка по сетке и «перевить». Эти приемы декорирования текстиля сменили собой характерные для раннесредневекового периода вышивки бронзовыми спиральками. В XIX в. этот комплекс швов пополнился разными видами тамбурного шитья (по холсту, кумачу, «по филе»). К поздней технической разновидности у карел относятся золотошвейные вышивки гладью и бисерное шитье. Время появления техники крестика по счету нитей точно не установлено.

В комплексе технических приемов узорного тканья наиболее древние традиции, восходящие у карел к раннесредневековому периоду, имеют полотняное и саржевое тканье, а также различные способы нестаночного тканья, связанные с изготовлением поясов. Остальные приемы, особенно ажурное и браное, красное тканье – позднее явление в карельском узорном тканье, относящееся, вероятнее всего, к XIX в. К позднему историческому пласту, датируемому приблизительно XVIII–XIX вв., относится и полихромное вязание на спицах.

Поздние способы орнаментации, кроме полихромного вязания и бисерного шитья, больше связаны с восточными, чем с западнокарельскими, территориями. По разнообразию приемов исполнения узоров карельское искусство теснее связано с севернорусским, чем с вепсским, искусством, которое в этом отношении характеризуется большей бедностью. Кроме того, по техническим способам карельская орнаментика различается не только в меридиональном, но и в широтном направлении. На рубеже XIX–XX вв. вышивки льняными, бумажными нитями и сложные виды узорного тканья в основном были сосредоточены в южно- и среднекарельских районах, постепенно убывая к северу, особенно к северо-западу.

Несмотря на разнообразие технических приемов, композиции в карельском искусстве довольно однотипны. К ним относятся бордюры, простые и сложные сетки, одиночные мотивы и зональные структуры. Наиболее распространены бордюры и сетчатые композиции, наименее – зональные узоры.

Бордюры встречены почти во всех видах техники – вышивках, тканье, вязании, бисерном шитье, резьбе по дереву. В большинстве своем, особенно в геометрических орнаментах, они представляли собой рамки различной ширины. На текстильных изделиях рамки, как правило, дополнительно обрамлены узкими фризами. Отклонение от стандарта представляют отдельные изобразительные вышивки, где бордюры не обязательно были рамочными; нередко они имели только узкий фриз внизу композиции. В бордюрах, исполненных разными видами техники, мотивы чаще представляют раппорт одной-двух фигур. Но в изобразительных вышивках нередко встречаются трехмотивные композиции, что отличает их от вепсских вышивок, но сближает с севернорусским узорным шитьем. В отдельных бордюрах сямозерских и сегозерских вышивок орнаментальные фигуры отделены друг от друга вертикальными столбиками – особенность, присущая саамским орнаментальным структурам в различных видах техники.

Сетчатых композиций несколько меньше, чем бордюрных. Как и бордюры, они наблюдаются в преобладающем большинстве приемов орнаментации – резьбе по дереву, узорном ткачестве, вышивках и вязании. Отмечены две разновидности сеток – шахматного и ромбического строения. Среди них есть простые и сложные сетки. Простые сетки имеют ограниченное распространение. Они встречены в резьбе по дереву, отдельных видах ткачества, связанных преимущественно с простыми видами техники, а также в некоторых способах вышивания, например, в технике «перевити».

Сетки сложного строения, в ячейки и узлы которых включены разные геометрические фигуры, в прошлом были распространены только на определенных видах текстильных изделий – вышитых, вязаных и браных. Видимо, данная разновидность композиций – явление не столь древнее, как простые сетки. Кстати, в саамском искусстве, которое отличается весьма архаическими чертами, сетки сложных строений отсутствуют. Сравнительно слабо они отражены и в вепсском орнаменте.

Распространены в карельском искусстве и одиночные розеточные мотивы. Но они были характерными мотивами только определенных видов техники – резьбы и росписей по дереву, а также вышивок двусторонним и тамбурным швом. Архаичность этой разновидности композиций, которая перешла и в исторически поздние способы декорирования, не вызывает особых сомнений.

Реже встречаются зональные композиции. В основном они отмечены в различных видах орнаментации дерева, особенно резьбе и в простых видах узорного ткачества (саржевом). Зональные композиции, как мы полагаем, являлись, видимо, наиболее древними видами композиций, из которых выделились, в частности, бордюрные композиции. Возможно, простые сетки и одиночные мотивы, как уже говорилось, также относятся к старинным орнаментальным структурам.

Тематические группы орнаментов в XIX – начале XX в. в карельском ареале распространены неодинаково. Если вепсскую орнаментику, как и русскую северо-западного региона, объединяют изобразительные мотивы, то карельскую – геометрические узоры. Изобразительные мотивы, характерные для вышивок льняными и бумажными нитями, охватывают ограниченную территорию, в основном южно- и среднекарельские районы. Севернее изобразительные вышивки сначала

редуцировались, а потом постепенно исчезали. Зато увеличивалось количество геометрических орнаментов. В сущности, карельский ареал является промежуточной зоной между изобразительными узорами, принадлежащими более южным народам, и орнаментами саамов, где доминируют геометрические узоры. Однако карельское и саамское искусство объединяют комплексы только простейших геометрических мотивов. Трактовка остальных узоров сильно различается. По большинству черт мотивы карельского искусства тяготеют к более южных народам, чем к саамам. По стилистическим признакам большинство геометрических мотивов в карельском ареале относится к абстрактно-геометрическим узорам простых и сложных очертаний. Они разделены на прямолинейно-геометрические и криволинейные рисунки. В карельском искусстве упомянутые категории узоров имеют разное происхождение и возраст. Среди абстрактно-геометрических орнаментов выделяются *четыре типа* узоров, которые можно определить как разновременные *комплексы или пласты* орнаментальных мотивов.

К *типу 1* отнесены прямолинейные, абстрактно-геометрические узоры простейших очертаний. Эта сравнительно немногочисленная группа мотивов в основном характерна для декора изделий из дерева. Такие узоры встречены и в простейших видах станочного и нестаночного тканья. К данному типу мотивов относятся прямые и наклонные параллельные линии, уголки, треугольники, зигзаги, квадратики, обычные и перекрещенные ромбики. Из подобных мотивов составлены разные виды композиций: бордюры, одиночные мотивы, простые сетки и зональные орнаменты. Данный тип узоров, имеющий в современном карельском орнаменте, очевидно, древние корни, не составляет специфику карельского искусства. Он распространен у многих народов.

Узоры *типа 2* также имеют абстрактно-геометрические очертания и включают криволинейные узоры, прежде всего простые и перекрещенные круги, циркульные узоры, а также кружково-ямчатые элементы. Данный тип мотивов в основном характерен для декорирования дерева. Есть и мотивы и в виде одиночных розеточных фигур в зональных композициях. В современном карельском искусстве перечисленные мотивы также имеют, очевидно, весьма древнее происхождение. Однако среди криволинейных узоров выделяется группа позднего происхождения. Такими орнаментами украшены деревянные и иногда вышитые изделия. К ним относятся разные вариации многолепестковых и вихревых розеток. Корни этих мотивов в карельском искусстве мы связываем с севернорусским орнаментом, где подобные узоры имели широкое распространение.

Тип 3 абстрактно-геометрических узоров характерен исключительно для орнаментации дерева и состоит из контурно-ленточных орнаментов. Из них составлены зональные композиции. Этот тип узоров, похоже, имеет местные корни. Истоки плетеночных орнаментов в карельском и в саамском искусстве, где они сохранились в XIX – начале XX в. преимущественно в декоре кости, мы видим в раннесредневековых художественных традициях.

Тип 4. Эти широко распространенные абстрактно-геометрические узоры отличаются сложными очертаниями. Они преимущественно встречены в вышивках и сложных видах тканья (браном, ажурном). Сочетания мотивов образуют бордюрные и сетчатые сложные композиции. Часто они наблюдаются и в виде одиночных мотивов. В данной группе по частоте встречаемости первое место занимают разные вариации ромбов: ступенчатые, решетчатые, с продленными на углах линиями, с треугольниками, ромбиками, крючками на углах. Многочисленны ромбы, имеющие внутри фигур различные геометрические элементы – восьмиконечные звезды, простые и сложные кресты и пр. В эту же группу входят квадраты сложных очертаний, меандры, восьмиконечные фигуры, кресты разных вариаций.

Данный тип геометрических орнаментов, за исключением отдельных мотивов, например, ромбов с большими треугольниками на углах, встречен у саамов, но характерен для более южных народов. Этот пласт, характерный для текстильных изделий, сложился в карельском искусстве позднее типов 1–3.

Круг изобразительных мотивов, включающий образы растений, птиц, животных и антропоморфных фигур, в карельской орнаментике ограничен. В основном они характерны для различных видов вышивок, частично узорного тканья и росписей по дереву. В стилистическом отношении они делятся на *два пласта*: узоры прямолинейно-геометрического стиля и мотивы криволинейных очертаний. *Пласт 1*, более архаичный, прослежен в южно- и среднекарельских местностях. *Пласт 2* представлен узорами криволинейных очертаний и связан с восточнокарельскими селениями юга и севера Карелии.

Выделенный на карельских материалах *стилистический пласт 1* образов растений (деревьев), птиц, животных (преимущественно коней), антропоморфных фигур есть в аналогичных вышивках средних и южных вепсов, соседей-русских, ижоры. Различия касаются главным образом внутритиповых вариаций. Сложение этого пласта архаических орнаментов в южно- и среднекарельском ареале, как и других народов, проходило в широких рамках средневекового периода.

Стилистический пласт 2, связанный с узорами криволинейных очертаний и отраженный в карельских золотошвейных вышивках, тамбурном шитье и росписях по дереву, несомненно, поздний. В восточнокарельские местности они распространялись, очевидно, в XIX в. из ближайших севернорусских ареалов – Поморья, Заонежья, Пудожья.

ГЛАВА V

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ КОМПОНЕНТЫ В ТРАДИЦИОННОМ ОРНАМЕНТЕ ФИННОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ РОССИИ

Подведем некоторые итоги. Прежде всего, вполне очевидно, что несмотря на этноязыковое родство прибалтийских финнов (карел и вепсов) с саамами Кольского полуострова, их традиционная орнаментика существенно различается. В XIX – начале XX в. искусство этих народов относилось к двум самостоятельным художественным областям. К первой области принадлежит традиционный орнамент кольских саамов. Орнаментика саамов представляет сложный симбиоз северноевропейских и сибирских элементов.

Во вторую художественную область входила родственная карельская и вепсская орнаментика, радикально отличающаяся от саамских узоров. Но карельско-вепсская орнаментика не образовала особую зону. По большинству признаков она входила в ареал художественных традиций сопредельных народов, в частности, русских. В архаических элементах вышивок есть сходство с искусством ижоры и води.

На формирование двух художественных областей на Северо-Западе России заметное влияние оказали хозяйственные и культурные традиции, инокультурные ориентации, природно-климатические условия, сумма которых и была основой формирования не только типологических, но и историко-генетических контуров орнаментальных традиций в обеих областях.

Исторические компоненты саамской художественной провинции характеризуются более четко выраженными архаичными пластами, чем орнаментика южных соседей. Абсолютное большинство саамских узоров состоят из геометрических мотивов разных типов. В современном искусстве кольских саамов выделяются, по меньшей мере, *семь разновременных комплексов* или *пластов*.

Первый пласт, который можно назвать древнесаамским, выявляется в большинстве видов техники. Его объединяют абстрактно-геометрические мотивы прямолинейных очертаний – прямые и наклонные параллельные линии, уголковые фигуры, зигзаги, треугольники, прямые и косые кресты, простые и перекрещенные ромбы, прямоугольники. Данную группу абстрактных, прямолинейно-геометрических узоров дополняют мотивы плавных криволинейных очертаний – дугообразные, кружково-ямчатые, а также циркульные фигуры в виде кружка с точкой в центре. Стилистической особенностью этого комплекса, отличающей его от других пластов, является то, что мотивы часто наделены мелкими кружками или точками. Такие элементы расположены либо ритмично по всему основному мотиву, либо на концах главных узоров (например, крест с кружками на четырех концах). Кружки – наиболее распространенные элементы основных орнаментальных фигур, все же не были единственными дополнительными элементами. Порой они заменялись треугольничками или веткообразными фигурками. У скандинавских саамов основные геометрические фигуры маркированы не кружками, как у кольских саамов, а мелкими треугольниками, которые, подобно ожерельям, обрамляют прямолинейно-геометрические фигуры.

В историческом отношении охарактеризованный комплекс геометрических узоров имеет множество аналогий с орнаментацией керамики, костяных и иных изделий в различных археологических культурах эпохи железа на территории восточной Фенноскандии и северо-западной России (Solberg, 1909; Косменко М. Г., 1993; Гурина, 1997).

Истоки *второго пласта*, установленного в саамском искусстве XIX в., обнаруживаются в культуре эпохи раннего средневековья на территории Фенноскандии и восточной Прибалтики. Т. И. Итконен (1948) склонен относить его распространение в саамской среде IX–X вв. Условно этот пласт можно назвать прибалтийско-скандинавским и древненовгородским. Данный немногочисленный комплекс у саамов

Кольского полуострова связан с декорированием изделий из кости и частично дерева. Он состоит из ленточно-плетеночных орнаментов. Стилистически они отличаются от первой группы мотивов, представляя собой имитацию перевитой веревки или корзиночного плетения. Были у саамов и другие варианты контурно-плетеночных узоров. Следует обратить внимание и на отличия саамских ленточных мотивов от узоров основного, прибалтийско-скандинавского ареала. По сравнению с главной областью распространения плетеночных узоров, в состав которых входят и тератологические мотивы (образы драконов и иных мифологических существ), у саамов подобные включения не встречены.

К железному веку – раннему средневековью относится зарождение *третьего пласта* в декоре саамского костюма и предметов обихода. Это подвески треугольной формы, вырезанные из разноцветного сукна. Прототипами данных украшений, несомненно, являлись привески в форме лапок водоплавающих птиц, которые отливались из бронзы и были широко распространенным видом украшений в лесной зоне Восточной Европы и Западной Сибири, особенно в раннем средневековье. На территории Карелии они появились в культурах железного века между 2000–1500 лет назад (Косменко М. Г., 1993, с. 128). В позднем средневековье саамы стали изготавливать их из ценного привозного материала – цветного сукна.

Четвертый, более поздний *средневековый пласт* представлен абстрактными прямо- и криволинейными узорами (ромбы, треугольники, прямоугольники, круглые, овальные розетки и прочие фигуры). Стилистической особенностью этого комплекса являлось то, что на внешних сторонах мотивов изображались петлевидные элементы. Данный пласт мотивов можно назвать прибалтийско-финским. В XVIII в. ими декорировали предметы одежды эстонцы, а в более раннее время – карелы. У саамов они получили исключительно широкое распространение в вышивках бисером. Подобные узоры отмечены и в более древней, чем шитье бисером, вышивке оловянной нитью, а также на бересгяных изделиях. Данный исторический слой мотивов, сохранившийся у саамов до наших дней, представляет, на наш взгляд, редукцию ленточно-плетеночного орнамента, распространенного в раннем средневековье в прибалтийско-скандинавском регионе, в том числе и у саамов. В настоящее время этот исторический пласт узоров, давно исчезнувший у других народов Северо-Западной Европы, у саамов выглядит как специфичный для данного этноса компонент. В техническом отношении самобытную группу составляют средневековые геометрические узоры, которые у кольских саамов исчезли в XVIII в., а у зарубежных саамов сохранились до настоящего времени. Это вышивки оловянными нитями. Однако в самостоятельный пласт их выделять не следует, поскольку отличительной чертой подобных узоров была только техника исполнения узоров, т. е. металлические нити.

Пятый стилистический пласт составляют мелкие условно-изобразительные мотивы – антропоморфные фигурки с раскинутыми в стороны руками, преимущественно распространенные в вышивках бисером. В XIX–XX вв. мотивы данной группы были характерными узорами мужских и женских головных уборов. На этих изделиях они, видимо, имели символическое значение. Принадлежность рассматриваемых мотивов к средневековому слою документируется аналогичными по трактовке изображениями на саамских бубнах Скандинавии, которые датируются XVII–XVIII вв. Однако истоки и время появления этих мотивов точно не установлены.

В современной орнаментике саамов Кольского полуострова наблюдается четко выраженный *шестой пласт* – северносибирский. Однако многочисленные общие черты искусства кольских саамов и народов Сибири относятся не столько к мотивам орнамента, сколько к декоративным материалам и технике исполнения узоров. У кольских саамов и северносибирских народов бытовали одинаковые приемы орнаментации, но степень их распространения была различной. Узоры у тех и других народов исполнялись меховой мозаикой, различными видами аппликации, росписью по оленьей коже, бисерным шитьем, резьбой по кости, бересте, дереву и некоторыми другими общими техническими приемами. Одни из этих способов орнаментации у саамов, как и у других народов Севера, имели, очевидно, очень древние корни (техника резьбы по кости, дереву, бересте, росписи по коже). Другие распространились под влиянием сибирских традиций, вероятно, в средневековье (меховая мозаика, аппликации из сукна и других материалов), третьи – в финальном периоде средневековья (шитье бисером).

К наиболее позднему *седьмому пласту* относятся немногочисленные узоры, состоящие из разных условно-реалистических изобразительных фигур. Это бытовые фигурки с жанровыми элементами (олени, собаки, рыбы, лопарь в кереже и другие мотивы). Данные узоры в саамском искусстве имеют, несомненно, позднее происхождение. Они, видимо, распространились в XIX–XX вв. О недавнем появлении подобных орнаментальных фигур в саамской орнаментике свидетельствует, в частности, то, что они иногда маркировались изображениями цветов или пышных растений – элементами, совершенно не свойственными искусству охотничье-рыболовецких народов.

При многочисленных технологических аналогиях с искусством сибирских народов в орнаментике кольских саамов обнаружились слабые связи с художественным творчеством более южных соседей – карел, вепсов и русских европейского Северо-Запада. В основном они касаются отдельных разновидностей орнаментации текстильных изделий, в частности, полихромного вязания, плетения, достаночного тканья и некоторых других способов декорирования. Появление у северо-западных карел бисерного шитья, видимо, отражает влияние саамского искусства. Общие элементы у саамов и южных соседей прослеживаются в особенностях техники орнаментации обиходных изделий из дерева (специфичные приемы трехгранно-выемчатой резьбы).

Обратимся к искусству карел и вепсов. В XIX – начале XX в. орнаментика этих народов по большинству признаков образовала единую систему, состоявшую из вышивок волокнистыми нитями, узорного тканья, выполненного из льна или шерсти, резьбы и росписи по дереву. В отличие от саамов, вепсско-карельские мотивы характеризуются четко

выраженными изобразительными узорами, хотя геометрические орнаменты также занимали видное место. По сравнению с искусством саамов, преобладающая часть карельско-вепсских узоров, особенно в вышивках, отличается монохромностью (белый или красный цвета) и более сложными, чем у саамов, композиционными решениями (сложные сетки), а также многими другими элементами.

Итак, карельско-вепсская орнаментика входит в специфическую зону, охватывающую искусство разных народов северо-западных областей России: русских, ижоры, води, карел и вепсов. Эта художественная область включает Олонецкую губернию, западные территории Архангельской и Вологодской губерний, а также Петербургскую, Ярославскую, Новгородскую и Тверскую губернии. Их объединяет одинаковая с карелами и вепсами технологическая и образная структура искусства – сходные вышивки волокнистыми нитями, узорное ткачество, резьба и роспись обиходных изделий, а также преобладание изобразительных орнаментов над геометрическими, при ярко выраженной монохромности тех и других узоров. Известно, что южнее Северо-Запада орнамент на текстильных изделиях состоит из геометрических узоров полихромной расцветки (Маслова, 1978, с. 178).

Несмотря на близкое сходство карельского и вепсского искусства, полного тождества между ними нет. В XIX – начале XX в. от вепсского орнамента особенно отличалось севернокарельское искусство. Оно имеет больше аналогий с русским (вышивки металлическими и шелковыми нитками) и финским искусством (полихромное вязание), а также, видимо, лопарской орнаментикой (бисерное шитье и некоторые другие виды орнаментации), чем с декорированием вепсских изделий. Однако начиная с территории средней, включая южную Карелию, степень близости к вепсскому искусству заметно возрастает. Но и здесь есть некоторые отличия от художественного творчества вепсов, что выражается в разных видах высокоразвитого художественного тканья (браное, ажурное, закладное ткачество), которые не были характерны для вепсского населения, зато распространены у русских смежных областей.

Опуская детали, рассмотрим основные типологические пласты в орнаментах карел и вепсов. В карельско-вепсском искусстве выделяются несколько разновременных пластов геометрических орнаментов, которые имеют разные ареалы.

Первый, наиболее древний, реликтовый пласт, сохранившийся до XIX в. в резьбе по дереву, охватывает все этнолингвистические группы карел и вепсов. Это простейшие геометрические узоры (параллельные линии, зигзаги, шевроны, простые сетки, кружки и др.), выполненные одинаковыми видами техники – контурной, кружково-ямчатой, циркульной, специфической для этих народов разновидностью трехгранно-выемчатой резьбы, а также художественной профилировкой изделий из дерева. Однако, за исключением трехгранно-выемчатой резьбы, эти простейшие узоры нельзя считать родственными саамской резьбе, поскольку они не маркированы точечно-кружковыми элементами, а также веткообразными фигурками и треугольничками. Вероятно, в финальном периоде средневековья, данный пласт, особенно у карел, усложнился за счет разного вида розеток (лепестковых, вихревых и др.).

Второй архаичный пласт, нижняя хронологическая граница которого относится к раннему средневековью, встречается только на карельских стреловидных прялках XIX в. Он выявляется в контурно-ленточной резьбе. Сходные орнаменты встречены и в саамской резьбе по кости, а также в реликтовом виде, в резьбе по дереву. Впрочем, истоки данных узоров у карел и саамов, возможно, были разными. Не исключено, что карелами они заимствованы из новгородского ареала, где ленточная резьба была наиболее распространенной. К кольским саамам они могли попасть в результате контактов со скандинавскими народами.

Третий пласт многочисленных геометрических узоров распространен на всей территории карел. Однако у вепсов он охватывает только среднюю и северную группы, изредка встречаясь у южных вепсов. У обоих народов эти узоры характерны для орнаментации текстильных изделий, главным образом женской одежды. Мотивы данной группы включают сложные вариации ромбов, квадратов, крестов, меандров, восьмиконечных узоров и иных, более сложных фигур. О древних традициях украшения женской одежды сложными вариантами геометрических узоров свидетельствуют материалы эпохи раннего средневековья, принадлежавшие предкам современных карел. Позже, в XVIII в., а особенно в XIX в., у карельского населения, в отличие от вепсов, эти узоры стали переходить в новые для того времени виды техники (узорное вязанье, ажурное, браное тканье).

У вепсов данный комплекс мотивов выявляется преимущественно в средневепсских вышивках. При характеристике вепсских геометрических узоров уже отмечалось, что не только составом мотивов, но и стилистически они обнаруживают близкое сходство с карельской, особенно южнокарельской орнаментацией одежды. Кроме того, у обоих народов техника выполнения геометрических узоров последнего пласта преимущественно одинакова (крестик по счету нитей холста, реже двусторонний шов). Однако в северновепсской группе многие мотивы третьего комплекса больше похожи на русские, пудожские орнаменты, чем узоры карельского населения или средневепсской группы, что выражается в преобладающей мелкоузорности орнамента. Несомненно, узоры этой вепсской группы в историческом отношении более поздние, чем орнаменты на женских рубахах средних вепсов, которые, вероятно, заимствовали их в средневековье у южных карел (Бубрих, 1947).

Условно-изобразительные мотивы в вепсской, а также южно- и среднекарельской орнаментике тематически состоят из одинаковых групп древесно-растительных, орнито-, зоо- и антропоморфных фигур. Мотивы всех групп не имеют поздних, жанровых элементов. Как правило, они представляют символические образы. Поэтому не удивительно, что они являются характерными узорами обрядовых изделий, особенно полотенец, хотя иногда встречены и на свадебной одежде. Видимо, это является свидетельством того, что некогда орнаменты на данных изделиях имели магическое значение, превратившись позже в

узоры с эстетической функцией. Данное предположение подтверждается и особенностями трактовки изобразительных орнаментов в вепсско-карельском искусстве. В нем присутствуют *два крупных стилистических компонента. Третий является хронологически промежуточным.*

Истоки мотивов *первого компонента*, вероятно, относятся к эпохе средневековья. *Второй пласт* связан с XIX в. *Третий пласт* датируется, видимо, XVIII в.

Средневековый изобразительный слой можно определить как славяно-чудской. В XIX в. он занимал большей частью периферийные территории вепсско-карельского ареала. Типичные для него элементы чаще встречены среди южных и средних вепсов и у карел-ливвиков, а также собственно карел, включая Сегозерье. *Поздний орнаментальный слой*, распространившийся в XIX в., охватывает районы, наиболее тесно связанные в это время с русским населением (северные вепсы, частично людики и собственно карелы Сегозерья и южного Беломорья). За исключением Беломорья, у остальных групп поздний пласт уже в XIX в. постепенно почти вытеснил архаический слой изобразительных вышивок, как это произошло, например, у северных вепсов. *Третий пласт* изобразительных мотивов спорадически фиксируется у всех групп карельско-вепсского населения.

Узоры *первого стилистического слоя* выполнялись различными видами старинного счетного шитья (двусторонним швом, строчкой по сетке, частично счетной гладью, косым стежком и др.). Поэтому контуры узоров имеют своеобразные угловатые очертания. На северо-западе России, к примеру в Белозерске, находки образцов вышивки, состоявшей из геометризованных деревьев и зооморфных (олени и др.) изображений, относятся к XVI в. Вышивки выполнены белыми льняными нитями, косым стежком и отличаются высоким уровнем технического мастерства. Однако в ранний период эпохи средневековья изобразительные вышивки, найденные в приладожских курганах древней Веси, были выполнены металлическими нитями. Это дает возможность предположить, что изобразительные мотивы архаического пласта, видимо, распространились на Северо-Западе, включая вепсов и карел южной и средней Карелии, в широких хронологических рамках эпохи средневековья, т. е. после освоения русскими Северо-Запада. Об этом свидетельствует и одинаковый с русскими комплекс технических приемов выполнения изобразительных вышивок. Однако названия карельско-вепсских швов в большинстве своем отличались от русской терминологии. За исключением южных вепсов они были сходными между собой. Все это говорит в пользу того, что орнаменты архаического пласта существовали у вепсов, а также у южных и средних карел в течение длительного периода времени. Будучи символическими мотивами, они выполнялись различными видами техники, получая каждый раз новую трактовку.

Известно, что у предков вепсов раннесредневековый слой, предшествующий узорному шитью, был представлен металлической пластикой – образами птиц, коней, синкретическими фигурами с чертами разных животных, а также антропоморфными изображениями, которые имели функции амулетов в женском костюме. Установлено, что эти украшения концентрировались в периоды железного века – раннего средневековья в лесной зоне европейской России, распространяясь на западе до Карелии и восточных районов Скандинавии. Однако в раннесредневековых могильниках древней Корелы анималистическая пластика и другие изобразительные фигуры встречались редко. Здесь преобладают иные украшения, обычно декорированные ленточно-плетеночным узорами. Поэтому, не исключено, что зоо- и антропоморфные мотивы, которые есть на средне- и южнокарельских текстильных изделиях XIX в., были образами, некогда заимствованными у соседних средневековых племен, возможно, предков вепсов. Данное предположение основано на близком типологическом сходстве большинства изобразительных мотивов в вепсско-карельских вышивках и значительной их близости к узорам славянских орнаментов периода средневековья.

Итак, многие средневековые образы, в том числе металлической пластики, сохранились, на наш взгляд, в вышивках карел и вепсов XIX в., которые к тому же выполнены старинными счетными стежками. К ним относятся стилизованные птицы многих типов и большинства иконографических вариантов. Это профильные орнитоморфные мотивы одноглавые и с двумя разнонаправленнными головами, кони аналогичной трактовки, отдельные варианты геометризованных деревьев, а также антропоморфные фигуры в поясном и колоколовидном одеянии. Изредка в Карелии встречены и такие образы, как изображения оленей в той же трактовке, что и у верхневолжских карел. Известно, что подобные образы в вышивках являются старинными, восходящими, по крайней мере, к средневековому периоду. К раннесредневековым образам, которые встречены в вышивках, особенно карельского Сегозерья, видимо, следует добавить мотивы двух медведей с головами, направленными друг к другу. Кроме того, в вепсских вышивках чаще, чем в карельских, присутствуют гибридные образы – показатель более древнего «возраста» традиции вепсских изобразительных мотивов, по сравнению с карельскими. Следует также отметить, что упомянутые образы, распространившиеся в средневековье, в дальнейшем значительно иконографически усложнились за счет их обрамления разными, некогда значимыми символическими знаками – ветками растений, крючками и иными элементами.

К финальному периоду средневековья, промежуточному между поздним и новым пластом, относятся характерные для средневепсской вышивки, но встречавшиеся и у карел образы двуглавых орлов, мотивы львов-барсов, чаще присутствующие в карельских вышивках, мотивы изогнутых по горизонтали веток растений и некоторые другие узоры. Они выполнены как архаическими, так и новыми для карел и вепсов видами техники, в частности, набором. Контуры узоров имеют как архаические, геометризованные, так и модернизированные, криволинейные очертания.

В формировании *второго*, самого позднего *комплекса* мотивов орнамента приняли участие современные народы. В этот стилистический тип узоров входят пышные растения, вазоны, ветки растений

плавных, криволинейных очертаний, которые выполнены тамбурным швом в вышивках, свободными кистевыми росписями на изделиях из дерева, золотошвейным шитьем на женских головных уборах (Беломорье). Русскому этносу принадлежит решающая роль в распространении данного пласта орнаментов в карельскую и вепсскую среду. Поздний комплекс декора особенно охватывает сопредельные с русским населением районы: северную группу вепсов, частично средних вепсов, где эти узоры соседствуют с более архаическими видами орнамента, а у карел – территорию олонецких ливвиков, людиков и более северные районы, вплоть до Беломорья.

Наряду с наиболее многочисленными средневековыми и поздними зоо-, антропоморфными и растительными орнаментами в вепсско-карельском искусстве XIX – начала XX в. встречены изобразительные элементы, видимо, очень древнего происхождения. Речь идет о фитоморфных мотивах видовой группы 1 с признаками антропоморфизма, стилистические и иконографические прототипы которых найдены в археологических материалах Карелии, относящихся к эпохам железа и энеолита. Аналогичной трактовки древесные изображения есть и на средневековых бубнах зарубежных саамов. Однако исторический «возраст» подобных мотивов в современных карельско-вепсских орнаментах не вполне ясен и требует дополнительного изучения.

Таким образом, если в карельском-вепсском орнаменте наблюдаются лишь отдельные элементы, перекликающиеся с орнаментальными материалами древних эпох, то в саамском – истоки целых комплексов искусства восходят к эпохе железа и раннего средневековья. Это, в свою очередь, косвенно свидетельствует о том, что современный саамский орнамент – явление более архаичное, чем вепсско-карельское искусство. Эти данные дают основание предполагать, что формирование древнесаамского этноса на Северо-Западе России началось в более ранний период, чем вепсско-карельского, основные пласты искусства которых ведут в средневековье, в том числе и в раннесредневековый период.

В заключение, бегло касаясь причин изменений в искусстве трех народов, следует заметить, что в формировании его современного облика неодинаковую роль сыграли три группы факторов. В общих чертах сходный механизм изменчивости фиксируется в местных археологических культурах бронзового века – раннего средневековья в Карелии (Косменко М. Г., 1999).

Определенное влияние оказывали местные природные условия, точнее, формы адаптации населения к природной среде, которые сказались преимущественно в выборе материалов для изделий и декора, а также технологии и техники их обработки. Но на состав орнаментальных композиций и мотивов, т. е. собственно форм народного искусства, экологическая адаптация не оказала серьезного влияния. Природные особенности и соответствующие им различия в хозяйственной деятельности мало отразились в искусстве как саамского, так и карельско-вепсского населения.

Решающую роль в изменении форм народного искусства играли культурные контакты, в результате которых произошли практически все существенные исторические изменения в орнаментике трех народов. Другими словами, адаптация к культуре других народов была движущей силой изменчивости в сфере их традиционного искусства. Такого рода изменения определялись конкретно-историческими обстоятельствами и событиями, порой случайными, и внешне не носили закономерного характера. Вместе с тем можно заметить предпочтения местного населения, которые проявились при выборе чужеродных форм искусства, главным образом мотивов, которые нередко заимствовались вместе с видами изделий и технико-технологическими приемами их изготовления. Карелы и вепсы тяготели преимущественно к формам искусства соседних земледельческих народов, особенно русских. Саамы были более склонны к заимствованию форм у более близких им по типу хозяйства и образу жизни этносов северносибирского происхождения.

Традиции играли стабилизирующую роль в сохранении и воспроизводстве форм искусства, в том числе и адаптированных. Именно благодаря традиционной устойчивости мы имеем возможность выделить разновременные и разнородные элементы, мотивы и целые комплексы – исторические пласты в орнаментике саамов, карел и вепсов. Наибольшая историческая глубина традиций, восходящих к культурам железного века восточной Фенноскандии и северо-западной России, фиксируется в искусстве саамов, косвенно указывая на древность этого этноса. Вепсы, в меньшей степени карелы, сохранили только единичные мотивы древнего, досредневекового орнамента местного населения северо-западной России. В то же время очевидно, что инерция местных традиций оказывала влияние на структуру орнаментальных композиций, формы воспроизведения мотивов и их элементов, т. е. на стилистические особенности народного искусства. Переработка стилистического облика мотивов, наделение их специфическими дополнительными элементами и внедрение в традиционные структуры узоров были основными каналами влияния местных традиций на инородные адаптированные формы орнамента. Эти явления хорошо заметны в орнаментике трех народов. Именно они в немалой мере определяют «этническую» специфику их искусства и являются пусть не очень точным, но индикатором целостности народных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») // СА. 1965. № 3. С. 14–27.

Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа // СА. 1966. № 1. С. 61–76.

Анчабадзе Ю. Д. Народное искусство в современном обществе (социальная роль и перспективы развития) // СЭ. 1987. № 4. С. 38–47.

Археология Карелии. Петрозаводск, 1996.

Архипов Г. А. Марийцы IX–XI вв. К вопросу о происхождении народа. Йошкар-Ола, 1973.

Белицер В. Н. Очерки народов коми. XIX – начало XX в. // ТИЭ. Новая серия. Т. XLV. М., 1958.

Благовещенский И. И., Гарязин А. Л. Кустарная промышленность в Олонецкой губернии. Петрозаводск, 1895.

Блок М. Апология истории или ремесло историка. М., 1986.

Бобринский П. Г. О некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии // Тр. Яросл. обл. съезда исследователей истории и древностей Ростово-Суздальской обл. М., 1902. С. 66–72.

Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

Боголюбов А. А. Ковровые изделия Средней Азии. 1. СПб., 1908.

Богуславская И. Я. О двух произведениях средневекового народного шитья // Русское народное искусство Севера. Л., 1968. С. 91–106.

Богуславская И. Я. Русская народная вышивка. М., 1972.

Богуславская И. Я. Специфика исследований «изобразительного фольклора» // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 118–125.

Большева К. А. Крестьянская живопись Заонежья // Искусство Севера. Заонежье. Л., 1927. С. 50–61.

Бочаров Г. Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969.

Бромлей Ю. В. Этнос и этнография. М., 1973.

Бромлей Ю. В. Современные проблемы этнографии (очерки теории и истории). М., 1981.

Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. М., 1983.

Бубрих Д. В. Происхождение карельского народа. Петрозаводск, 1947.

Бухаров Д. Н. Поездка по Лапландии осенью 1883 г. СПб., 1885.

Вайнштейн С. Об орнаменте, как историко-этнографическом источнике // Народное прикладное искусство. Актуальные вопросы истории и развития. Рига, 1989. С. 79–89.

Василенко В. М. Народное икусство. Избр. тр. о народном творчестве X–XX вв. М., 1974.

Ведерникова Н. М. Народное декоративное искусство Кольских саамов // Традиционное искусство и современные промыслы народов Севера, Сибири и Дальнего Востока. М., 1981. С. 13–29.

Ведерникова Н. М. К вопросу о межэтнических связях в искусстве саамов Кольского полуострова // Отражение межэтнических связей в народном декоративном искусстве удмуртов. Ижевск, 1984. С. 108–117.

Виноградов С. Н. Терминология удмуртских народных узоров // Сообщ. ГРМ. М., 1976. С. 13–18.

Винокурова И. Ю. Календарные обычаи, обряды и праздники вепсов (конец XIX – начало XX в.). СПб., 1994.

Вишневская В. М. Свободные кистевые росписи // Русское народное искусство Севера. Л., 1968. С. 7–18.

Вишневская В. М. Резьба и роспись по дереву мастеров Карелии. Петрозаводск, 1981.

Волков Н. Изобразительное искусство саамов // Народное творчество. 1939. № 3. С. 49–50.

Волков Н. Н. Российские саамы. Историко-этнографические очерки. СПб., 1996.

Воронов В. С. О крестьянском искусстве. Избр. тр. М., 1972.

Гейкель А. О. О народном орнаменте финских племен // Тр. 2-го областного Тверского археологического съезда 1903 г. 10 авг. Тверь, 1906. с. 123–125.

Георги И. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. О народах финского племени. СПб., 1776. Ч. 1.

Голубева Л. А. Весь и славяне на Белом озере. X–XIII вв. М., 1973.

Голубева Л. А. Зооморфные украшения финно-угров // САИ. Вып. Е1-59. 1979.

Голубева Л. А., Кочкуркина С. И. Белозерская весь. Петрозаводск, 1991.

Гольмстен В. В. Орнаментация керамики родового общества юга СССР // ТОИПКЭ. 1941. Т. 1. С. 1–8.

Горб Д. А. Гончарные промыслы Ленинградской области // Промыслы и ремесла народов СССР. Л., 1986. С. 45–65.

Горб Д. А. Материальные компоненты вепсского свадебного обряда в конце XIX–XX вв. (по материалам ГМЭ) // Население Ленинградской области: материалы и исследования по истории и традиционной культуре. СПб., 1992. С. 154–169.

Горб Д. А., Шангина И. И. Народное искусство и художественные промыслы Ленинградской области. Каталог выставки. Л., 1984.

Городцов В. А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном искусстве // Тр. ГИМ. Вып. 1. 1926.

Грибова Л. С. Историческая традиция в народном искусстве коми-пермяков: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1969.

Грибова Л. С. Древние мотивы в меховой мозаике северных коми // Этнография и фольклор коми. Сыктывкар, 1972. Тр. ИЯЛИ Коми ФАН СССР. Вып. 13. С. 86–89.

Грибова Л. С. Декоративно-прикладное искусство народов коми. М., 1980.

Гринкова Н. Г. Отражение производственной деятельности руки в русской орнаментике // СЭ. 1935. № 1. С. 60–89.

Гринкова Н. Г. Термины вышивания в русских диалектах // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1939. Т. XX. С. 173–192.

Гроссе Э. Происхождение искусства. М., 1899.

Гурина Н. Н. Основные этапы древнейшей истории Кольского полуострова по данным археологии // УЗЛГУ. 1950. № 115.

Гурина Н. Н. Памятники эпохи раннего металла на северном побережье Кольского полуострова // МИА. 1953. № 39. С. 347–407.

Гурина Н. Н. История культуры древнего населения Кольского полуострова. СПб., 1997.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. СПб., 1903.

Динцес Л. А. Историческая общность русского и украинского народного искусства // СЭ. 1941. № 5. С. 21–58.

Динцес Л. А. Восточные мотивы в народном искусстве Новгородского края // СЭ. 1946. № 3. С. 93–112.

Динцес Л. А. Дохристианские храмы Руси в свете памятников народного искусства // СЭ. 1947. № 2. С. 67–94.

Динцес Л.А. Изображение змееборца в русском народном шитье // СЭ. 1948. № 4. С. 36–63.

Динцес Л. А. О методе изучения и планирования экспедиции народного искусства в Государственном Русском музее // Сообщ. ГРМ. 1976. Вып. XI. С. 181–189.
Динцес Л., Большева К. Народные художественные ремесла Ленинградской области // СЭ. 1939. № 2. С. 104–148.
Дмитриева С. И. Фольклор и народное искусство русских Европейского Севера. М., 1988.
Дурасов Г. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. М., 1990.
Дуров М. Кустарное производство поморских рукодельниц // Экономика и статистика Карелии. 1926. № 4–6. С. 73–76.
Евсеев В. Я. Исторические основы карело-финского эпоса. Кн. 1. М.; Л., 1957.
Жданко Т. А. Народное орнаментальное искусство каракалпаков // Тр. Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Т. 3. М., 1958.
Жербин А. С. Переселение карел в Россию в XVII веке. Петрозаводск, 1956.
Жеребцов Л. Н. Историко-культурные взаимоотношения коми с соседними народами. X–XX вв. М., 1982.
Жуковская И. Вышивка тверских карел по коллекции М. В. Михайловской // Из культурного наследия народов России. Сб. МАЭ. 1972. № 18. С. 180–198.
Зайцева М. И., Муллонен М. И. Словарь вепсского языка. М., 1972.
Зариня А. Некоторые элементы старинных украшений в латышской традиционной одежде XIX века // Народное прикладное искусство. Актуальные вопросы истории и развития. Рига, 1989.
Зеленин Д. К. О старом быте карел Медвежьегорского района Карело-Финской ССР // СЭ. 1941. № 5. С. 110–125.
Золотарев Д. А. Лопарская экспедиция. Л., 1927.
Золотарев Д. А. На Западно-Мурманском побережье летом 1928 г. // Кольский сборник. Л., 1930.
Иванов Вяч. Вс. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 105–145.
Иванов В. В., Топоров В. Н. Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства // Тр. по знаковым системам. К 70-летию академика Д. С. Лихачева. Тарту, 1977. С. 103–119.
Иванов С. В. Послесловие к статье Л. Я. Штернберга «Орнамент из оленьего волоса и игол дикобраза (к методологии изучения орнамента)» // СЭ. 1931. № 3–4. С. 121–125.
Иванов С. В. Орнаментика, религиозные представления и обряды, связанные с амурской лодкой // СЭ. 1935. № 4–5. С. 62–84.
Иванов С. В. Орнаментированные куклы ульчей // СЭ. 1936. № 4.
Иванов С. В. Медведь в религиозном и декоративном искусстве народностей Амура // Сб. памяти В. Г. Богораза. Л., 1937.
Иванов С. В. Материалы орнамента к проблеме культурно-исторических связей хантов и манси // СЭ. 1952. № 3. С. 85–99.
Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в. // ТИЭ. Нов. серия. Т. XXII. М.; Л., 1954.
Иванов С. В. К семантике изображений на старинных бурятских онгонах // МАЭ. 1957. Т. XVII. С. 95–150.
Иванов С. В. Народный орнамент как исторический источник // СЭ. 1958. № 2.
Иванов С. В. Орнамент народов как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.). Народы Севера и Дальнего Востока. М.; Л., 1963.
Иванов С. В. Скульптура народов севера Сибири XIX – первой половины XX века. Л., 1970.
Иванов С. В. Традиционное искусство финно-угорских народов // Congressus Quartus Internationalis Fenno-Ugristarum. Budapest, 1975. S. 121–139.
Иванов С. В. К вопросу о процессах взаимовлияния в декоративно-прикладном искусстве народов Сибири // Сообщ. ГРМ. 1976. С. 19–22.
Иванова Е. В. Декоративно-прикладное искусство кольских саамов. Каталог. Мурманск, 1985.
Йоалайд М. Этническая территория вепсов в прошлом // Проблемы истории и культуры вепсской народности. Петрозаводск, 1989. С. 76–83.
Историко-этнографический атлас Сибири. М.; Л., 1961.
Кабо В. Р. Теоретические проблемы реконструкции первобытности // Этнография как источник реконструкции истории первобытного общества. М., 1979. С. 60–107.
Кагаров Е. Г. О двойных антиподально расположенных изображениях духов в примитивном искусстве // Сб. МАЭ. Л., 1930. С. 209–214.
Кастрен М. А. Путешествие по Лапландии, Северной России и Сибири (1838, 1849). СПб., 1860.
Каталог выставки саамского народного искусства. Мурманск, 1994.
Классификация в археологии. Терминологический словарь-справочник. М., 1990.
Клейн Л. С. Археологическая типология. Л., 1991.
Климова Г. Н. Орнамент народов коми: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Л., 1973.
Климова Г. Н. Местные названия орнаментальных мотивов у народов коми // Этнография и фольклор коми. Тр. ИЯЛИ Коми ФАН. Вып. 15. Сыктывкар, 1976. С. 91–95.
Климова Г. Н. Вышивка летских коми // Этнографические исследования Северо-Запада СССР. Л., 1977а. С. 49–62.
Климова Г. Узорное ткачество народов коми // Ежегодник этнографического музея. Таллин, 1977б. Т. 30. С. 199–224.
Климова Г. Н. Узорное вязание коми. Сыктывкар, 1978.
Климова Г. Н. Текстильный орнамент коми. Сыктывкар, 1984.
Кнатц Е. Э. Вышивки Заонежья // Искусство Севера. Заонежье. Л., 1927. С. 62–76.
Кожевникова Л. А. Народное ткачество Кокшеньги (Вологодская область) // НИИХП. 4. М., 1967. С. 179–213.
Кожевникова Л. А. Особенности народного узорного ткачества некоторых районов Севера // Русское народное искусство Севера. Л., 1968. С. 107–121.
Кожевникова Л. А. Ажурное ткачество // НИИХП. 8. М., 1975. С. 33–56.
Козлов В. И. Этнос и культура // СЭ. 1979. № 3. С. 74–78.
Колчин Б. А. Новгородские древности: деревянные изделия // САИ. Вып. Е1-55. 1968.
Колчин Б. А. Новгородские древности: резное дерево. М., САИ. Е1-55. 1971
Королева Н. С. Искусство меховой мозаики финно-угорских народов северного Урала // НИИХП. М., 1967.
Королева Н. С. Узорное ткачество удмуртов // Искусство Удмуртии. Вып. 1. Ижевск, 1975. С. 114–141.
Королева Н. С., Кожевникова Л. А. Современное узорное ткачество. М., 1969.
Косменко А. П. Карельская народная резьба и роспись по дереву (XIX – начало XX в.) // Этнография Карелии. Петрозаводск, 1976. С. 104–136.
Косменко А. П. Карельское народное искусство. Изобразительное творчество. Петрозаводск, 1977.
Косменко А. П. Об ареальной характеристике изобразительного искусства карел Карельской АССР // К истории малых народностей Европейского Севера СССР. Петрозаводск, 1979. С. 63–70.

Косменко А. П. К вопросу об общности орнамента карельских и вепсских вышивок (по материалам XIX – начала XX века) // Природа и хозяйство Севера. Мурманск, 1981. С. 85–91.
Косменко А. П. Функция и символика вепсского полотенца (по фольклорно-этнографическим данным) // Фольклористика Карелии. Петрозаводск, 1983. С. 38–55.
Косменко А. П. Народное изобразительное искусство вепсов. Л., 1984.
Косменко А. П. Антропоморфная скульптура в декоре вепсских построек // Проблемы исследования, реставрации и использования архитектурного наследия Карелии и сопредельных областей. Петрозаводск, 1986. С. 46–58.
Косменко А. П. Текстильные изделия и свадебная обрядность ижоры // Обряды и верования народов Карелии. Петрозаводск, 1988. С. 37–53.
Косменко А. П. Народное изобразительное искусство саамов Кольского полуострова. XIX–XX вв. Петрозаводск, 1993.
Косменко А. П. Общие и особенные черты в орнаментации традиционного костюма // Фольклорная культура и межэтнические связи в комплексном освещении. Петрозаводск, 1997.
Косменко М. Г. Археологические культуры периода бронзы – железного века в Карелии. СПб., 1993.
Косменко М. Г. Смена культур и проблемы этнической истории бронзового века – раннего средневековья в Карелии // Важнейшие результаты научных исследований КНЦ РАН. Петрозаводск, 1999. С. 142–144.
Костомаров Н. И. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. М., 1993.
Кочкуркина С. И. Юго-Восточное Приладожье в X–XIII вв. Л., 1973.
Кочкуркина С. И. Археологические памятники Корелы (X–XV вв.). Л., 1981.
Кочкуркина С. И. Древняя Корела. Л., 1982.
Кочкуркина С. И. Памятники юго-восточного Приладожья и Прионежья. Петрозаводск, 1989.
Кочкуркина С. И. Сокровища древних вепсов. Петрозаводск, 1990.
Кочкуркина С. И., Линевский А. М. Курганы летописной веси. Петрозаводск, 1985.
Крестьянская одежда населения европейской России (XIX – начало XX в.). Определитель. М., 1971.
Криничная Н. А. Дом: его облик и душа. Петрозаводск, 1992.
Круглова О. Русская народная резьба и роспись по дереву. М., 1974.
Крюков М. В. Этнографические факты как источник изучения первобытности: проблема стадиальной глубины // Этнография как источник реконструкции первобытного общества. М., 1979. С. 43–49.
Крюкова П. С. Искусство меховой мозаики финно-угорских народов Северного Урала // НИИХП. Сб. тр. № 4. М., 1967.
Крюкова Т. А. Марийская вышивка. Л., 1951.
Крюкова Т. А. Материальная культура марийцев. М.; Л., 1956.
Крюкова Т. А. Мордовское народное изобразительное искусство. Саранск, 1968.
Крюкова Т. А. Удмуртское народное изобразительное искусство. Ижевск; Л., 1973.
Крюкова Т. А. Терминология узоров как источник для изучения орнаментального народного искусства // Сообщ. ГРМ. XI. 1976. С. 9–12.
Кулемзин В. М., Лукина Н. В. Васюганско-ваховские ханты в конце XIX в. // Этнографические очерки. Томск, 1977.
Кустарные промыслы и ремесленные заработки крестьян Олонецкой губернии. Петрозаводск, 1905.
Лебедева Н. Прядение и ткачество восточных славян // Восточнославянский этнографический сб. ТИЭ им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Нов. серия. Т. XXXI. М., 1956. С. 497–540.
Левинсон-Нечаева М. Н. Ткачество // Очерки по истории русской деревни X–XIII вв. // Тр. ГИМ. 1959.
Линевский А. М. Общество Юго-Восточного Приладожья в XI в. // Изв. Кар.-Фин. науч.-иссл. базы АН СССР. М., 1949. С. 57–72.
Логинов К. К. Материальная культура и производственно-бытовая магия русских Заонежья (конец XIX – начало XX в.). СПб., 1993.
Лукьянченко Т. В. Материальная культура саамов (лопарей) Кольского полуострова в конце XIX – XX вв. М., 1971.
Макаров Г. Н. Словарь карельского языка (ливвиковский диалект). Петрозаводск, 1990.
Макарьев С. Береста в вепсском быту // Финноугроведение. 1931. № 1.
Максимов С. В. Год на Севере. СПб., 1871.
Марр Н. Я. Вопросы языка в освещении яфетической теории. Л., 1933.
Маслова Г. С. Народный орнамент верхневолжских карел // ТИЭ. Нов. серия. Т. 11. М., 1951.
Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. // Восточнославянский этнографический сб. М., 1956. С. 543–757.
Маслова Г. С. Северодвинская золотошвейная вышивка // Сб. МАЭ. Т. XXVIII. Из культурного наследия народов России. Л., 1972. С. 32–61.
Маслова Г. С. Об особенностях народного костюма населения Верхнедвинского бассейна XIX – начала XX в. // Фольклор и этнография. Л., 1973.
Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978.
Маслова Г. С. Ареально-типологические особенности орнамента населения Северо-Запада РСФСР // Проблемы типологии в этнографии. М., 1979. С. 244–251.
Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах. XIX – начало XX в. М., 1989.
Материалы по статистико-экономическому описанию Олонецкого края. СПб., 1910.
Материальная культура и декоративно прикладное искусство сегозерских карел конца XIX – начала XX века. Л., 1981.
Мерварт Л. А. Способы украшения одежды из древесной коры у индонезийцев // Сб. МАЭ. VIII. Л., 1929. С. 314–323.
Миклухо-Маклай Н. Н. Следы искусства у папуасов берега Маклая Новой Гвинеи // Собр. соч. Т. 3, ч. 1. М., 1951. С. 119–125.
Монгайт А. Л. Археологические культуры и этнические общности // Народы Азии и Африки. 1967. № 1. С. 60–73.
Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. Л., 1968.
Народное искусство и художественные промыслы Ленинградской области. Каталог выставки. Л., 1984.
Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. М., 1983а.
Некрасова М. А. Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. М., 1983б.
Немирович-Данченко В. И. Лапландия и лапландцы. СПб., 1876.
Ожегов С. И. Словарь русского языка. Т. IV. М., 1984.
Озерецковский Н. Описание Колы и Астрахани. СПб., 1804.
Першиц А. И. Этнография как источник первобытно-исторических реконструкций // Этнография как источник реконструкции истории первобытного общества. М., 1979. С. 26–42.
Петри Б. Э. Орнамент кудинских бурят // СМАЭ. 1918. Т. 5, вып. 1.

Пименов В. В. Вепсы. Очерк этнической истории и генезиса культуры. М.; Л., 1965.
Пименов В. В. Бытовая и художественная керамика вепсов // Русское народное искусство Севера. Л., 1968. С. 155–163.
Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948.
Поморов И. Описание Кольского уезда // АГВ. 1856. № 34–52.
Попов А. А. Плетение и ткачество у народов в XIX – первой четверти XX столетия // СМАЭ. Т. XVI. 1955.
Попов Л. К. Из жизни первобытного человека. СПб., 1880.
Прыткова Н. Ф. Одежда хантов // Сб. МАЭ. 1953.
Прыткова Н. Ф. Одежда народов самодийской группы как исторический источник // Одежда народов Сибири. Л., 1970. С. 3–39.
Пушкарева Н. В. Женщины Древней Руси. М., 1989.
Работнова И. П. Финно-угорские элементы в орнаменте северорусских вышивки и тканья // Русское народное искусство Севера. Л., 1968. С. 83–90.
Работнова И. П. Композиция северных русских вышивок // Сб. тр. НИИХП. М., 1973. С. 18–45.
Ремпель Л. И. Искусство Среднего Востока. М., 1978.
Рождественская С. Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. М., 1981.
Рождественская С. Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. М., 1981 // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. X Международный съезд славистов (София, сентябрь, 1988). София, 1988. С. 225–237.
Розенфельдт И. Г. Детали ритуальных поясов с позднедьяковских городищ // СА. 1980. № 1. С. 267–271.
Русские: Историко-этнографический атлас. Земледелие. Крестьянские жилища. Крестьянская одежда (середина XIX – начало XX в.). М., 1967.
Русские: Историко-этнографический атлас. Из истории русского народного жилища и костюма. М., 1970.
Рыбаков Б. А. Древние элементы в русском народном искусстве (Женское божество и всадники) // СЭ. 1948. № 1. С. 80–106.
Рыбаков Б. А. Космогоническая символика «чудских» шаманских бляшек и русских вышивок // Финно-угры и славяне. Л., 1979. С. 7–34.
Рындина О. М., Леонов В. М. Опыт структурного анализа // СЭ. 1992. № 1. С. 61–71.
Рябинин Е. А. Зооморфные украшения Древней Руси X–XIV вв. // САИ. Вып. Е1-60. 1981.
Саамские сказки. Мурманск, 1962.
Савельева Л. И. Вышивка центральных районов Удмуртии // Искусство Удмуртии. Вып. 1. Ижевск, 1975. С. 85–113.
Северные узоры. Петрозаводск, 1989.
Седов В. В. Восточные славяне в VI–XIII вв. // Археология СССР. М., 1982.
Семенов В. А. Удмуртский народный орнамент. Ижевск, 1964.
Сирелиус У. Т. Домашние ремесла остяков и вогулов // Ежегодник Тобольского губ. музея. Тобольск, 1906.
Станкевич Я. В. Датировка курганов Карело-Финской ССР и Приладожья и их этническая принадлежность. 1947 // АКНЦ. Ф. 1. Оп. 41. Д. 63.
Станкевич Я. В. Курганы Юго-Восточного Приладожья и Карело-Финской ССР // Археологический сб. Петрозаводск, 1947. С. 94–110.
Станюкович Т. В. Цветное стекло М. В. Ломоносова в русском прикладном искусстве XVIII в. // Культура Русского Севера. Л., 1988. С. 155–173.
Стасов В. В. Русский народный орнамент. Шитье, ткани, кружева. Вып. 1. СПб., 1872.
Свод этнографических понятий и терминов. Этнография и смежные дисциплины. Этнографические субдисциплины. Школы и направления. Методы. М., 1988.
Сурхаско Ю. Ю. Козичендашаува – жезл колдуна на карельской свадьбе. Из культурного наследия народов России // Сб. МАЭ. Т. XXVIII. 1972. С. 199–207.
Сурхаско Ю. Ю. Семейные обряды и верования карел. Конец XIX – начало XX в. Л., 1985.
Тарановская Н. В., Мальцев Н. В. Русские прялки. Л., 1970.
Тароева Р. Ф. Материальная культура карел (Карельская АССР). Этнографический очерк. М.; Л., 1965.
Типология основных элементов традиционной культуры. М., 1984.
Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 77–103.
XII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, 3–10 августа 1964 г.). Т. VII. М., 1970. С. 351–380.
Трофимов А. А. К вопросу о возникновении чувашской вышивки // Сообщ. ГРМ. 1976. С. 177–180.
Фалеева В. А. Женский персонаж в русской народной вышивке // Фольклор и этнография Русского Севера. Л., 1973. С. 119–132.
Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. I. М., 1986.
Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов евразийских степей и золотоордынских городов. М., 1976.
Фехнер М. В. Изделия золотного шитья из курганов бассейна р. Ояти // Курганы летописной веси. Петрозаводск, 1985. С. 204–207.
Фишман О. М. Берестяная утварь русского и финно-угорского населения в XIX–XX вв. // Типологическая классификация. МАЭ. XLV. Из культурного наследия народов Восточной Европы. СПб., 1992. С. 136–151.
Финно-угры и балты в эпоху средневековья // Археология СССР. М., 1987.
Фосс М. Е. Древнейшая история Севера европейской части СССР. М., 1952. МИА. № 29.
Фриче В. Социология искусства. М.; Л., 1929.
Харузин Н. Русские лопари. М., 1890.
Хомич Л. В. Ненцы. Историко-этнографические очерки. М.; Л., 1966.
Чарнолуский В. В. Материалы по быту лопарей. Л., 1930.
Чернецов В. Н. К истории родового строя у обских угров // СЭ. 1947. VI–VII. С. 159–183.
Чернецов В. Н. Орнамент ленточного типа у обских угров // СЭ. 1948. № 1. С. 139–152.
Чернецов В. Н. К вопросу о месте и времени формирования финно-угорской этнической группы // Тез. докл. и выступлений ИИМК, подготовленных к совещанию по методологии этногенетических исследований. М., 1951. С. 24–29.
Чистов К. В. К вопросу о типологии карело-русских этнографических и фольклорных связей // Традиционная культура: общечеловеческое и этническое. Проблемы комплексного изучения этносов Карелии (Материалы симпозиума. Сентябрь 1993 г.). Петрозаводск, 1993. С. 61–63.
Шангина И. И. К вопросу о пережитках древних верований в быту русских крестьян XIX в. // Этнография народов Восточной Европы. Л., 1977. С. 118–124.
Шелег В. А. Севернорусская резьба по дереву: ареалы и этнические традиции (опыт картографирования геометрической и зооморфной резьбы) // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986. С. 50–66.
Шелег В. А. Крестьянские росписи Севера // Русский Север. СПб., 1992. С. 127–147.

Шер Я. А. Алгоритм распознавания стилистических типов в петроглифах (к теории стиля в первобытном искусстве) // Математические методы в историко-этнографических и историко-культурных исследованиях. М., 1977.
Шеффер, 1675.
Шмелева М. Н., Тазихина Л. В. Украшения русской крестьянской одежды // Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1970.
Шмидт А. В. Древний могильник на Кольском заливе // Материалы комплексных экспедиционных исследований АН СССР. Вып. 23. Л., 1930. С. 119–169.
Шнирельман В. А. Методы использования этнографических данных для реконструкции первобытной истории в зарубежной науке // Этнография как источник реконструкции истории первобытного общества. М., 1979. С. 126–163.
Штернберг Л. Я. Орнамент из оленьего волоса и игол дикобраза // СЭ. 1931. № 3–4. С. 103–121.
Штернберг Л. Я. Первобытная религия. Л., 1936.
Щедрина Г. К. Искусство как этнокультурное явление // Народное прикладное искусство. Актуальные вопросы истории и развития. Рига, 1989. С. 41–47.
Эстонская народная одежда XIX и начала XX в. Таллин, 1960.
Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры. М., 1987.
Юхнева Н. В. Женская одежда эстонцев островов Сааремаа и Муху // Сб. МАЭ. 1972. Т. 28. С. 158–179.
Blomstedt Y., Suksdorff V. Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja: Kuvasto. Helsinki, 1900, 1901.
Carpelan Ch. Om asbestkeramikens historia i Fennoskandien // FM. 1978. № 85. S. 5–25.
Heikel A. Die Stickmuster der Tsheremissen. Helsingfors, 1910–1915.
Hodder J. Reading the Past. Current approaches to interpretation in archaeology. Cambridge, 1991.
Hulthen B. On Ceramic Ware in Northern Scandinavia during the Neolithic, Bronze and Early Iron Age // Archaeology and Environment. 8. Umea, 1991.
Gorb D. A. Vepze-gyujtemenya Szovjetunio Nepeinek. Budapest, 1987.
Itkonen T. I. Lappalaisten ruokatalous // Suom.-ugr. seuran tutkimus. 51. Helsinki, 1921.
Itkonen T. I. Lappalaisen «neljantuulemakin» alkupera // Suomen Museo. 35. 1928. S. 11–20.
Itkonen T. I. Suomen lappalaiset vuoteen 1945. Porvoo-Helsinki, 1948. I osa.
Jorgensen R., Olsen B. Asbestkeramikk i Nord-Norge // FM. 1987. № 94. S. 5–39.
Kaukonen T-I. Karjalainen pitsipoiminta // Kalevalaseuran vuosikirja, 43. Helsinki, 1968.
Kaukonen T-I. Karjalan naisten kansanomainen kasityoperinteet // Kotiteollisuus. I. 1973a.
Kaukonen T-I. Kotiteollisuus. 7. 1973b.
Kekkonen J. Kansanomaisia rakennustapoja ja koristemuotoja Karjalasta kahden puolen rajaa. Helsinki, 1929.
Komulainen T. Kaspaikkojen teknikat // Joensuun yliopisto, Kasvatukstieteiden opetusmonisteita. Joensuu, 1989. № 11.
Komulainen T., Tirranen V.-L. Karjalainen kaspaikka. Joensuu, 1979.
Kosmenko A. P. The omamentation of eastern Balto-Finnic peoples – a historical source // Historia Fenno-Ugrica. 1:1. Oulu, 1996.
Kosmenko A. P. Vepsalaisten pyyheliinojen symboliikka // Vepsalaiset tutuiksi. Joensuun yliopisto. Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja. № 108. Joensuu, 1994. S. 119–128.
Lehtinen I., Sihvo P. Rahvaan puku. Nakokulmia Suomen kansallismuseon kansanpukukokoelmiin // Museovirasto. Helsinki, б. г.
Lukkarinen A. Kaspaikka // Helsingin yliopiston kansatieteen laitoksen tutkimuksia. 10. Helsinki, 1982.
Manker E. Lappische Zaubertrommel. Stockholm, 1951. 11.
Manker E. Samefolkets konst. Askild-Kamekull, 1971.
Manninen I. Kansatieteellisia kertomuksia Pohjois-Aunuksesta. Porvoo, 1919.
Manninen I. Karjalaisten puvustosta // Karjalan kirja. 2. 1932.
Meinander C.-F. Davits // FM. 1969. № 76. S. 27–69.
Nickul K. Saamelaiset kansana ja kansalaisina. SKS. № 297. Helsinki, 1970.
Nockert M. The Hogom find and other Migration Period textiles and costumes in Scandinavia // Archaeology and Environment, 9. Hogom. Part 11. Umea, 1991.
Paulaharju S. Kolttain mailta: Kansatieteellisia kuvauksia Kuollan-lapista. Helsinki, 1921.
Porsbo S. J., Nordenhem E. Samiskt draktstick. Jokkmokk, 1988.
Rice P. M. Pottery Analysis. A sourcebook. 1991. Chicago and London.
Schuster C. Pendants in the form of inverted human figures from Paleolithic to Modern Times // Тр. VII Междунар. конгр. антропол. и этногр. наук. Т. 7. 1970. С. 105–116.
Scheffer J. Lappland. Frankfurt; Leipzig, 1675.
Schwindt T. Tietoja Karjalan rautakaudesta // SMYA. 1893. № 13.
Schwindt T. Suomalaista koristeita I. Ompelukoristeita ja kuoseja // SKS:n toimituksia. Helsinki, 1895, 1903.
Schwindt T. Ompelu-ja nauha-koristeita. Tampere, 1982.
Shanks M., Tilley C. Re-constructing archaeology. London and New York, 1994.
Salminen K. Inkerin naisten puvusto ja kasityot runoissa kuvattuina // Kalevala – seuran vuosikirja. 1931.
Sirelius U. T. Suomen kansapukujen historia // JSFOu. XXXI. 1916.
Sirelius U. T. Suomen kansanomaista kultturia. I, 1919; II, 1921. Helsinki.
Sirelius U. T. Die Fögel- und Pferdemotive der Karelischen und Ingermanlandischen Broderien // Studia Orientalia. I. Helsinki, 1925.
Solberg O. Eisenzeitfunde aus Ostfinnmarken // Videnskabs-Selskabets Skrifter. II. Hist.-Filos. Classe. № 7. Christiania, 1909.
Tikkanen I. I. Finnische Textilornamentik. Leipzig, 1901.
Vahter T. Rajakarjalaisten »kaspaikkain» koristelusta // KV. 6. Helsinki, 1926.
Vahter T. Ihmisen kuvia Karjalan kirjonnassa // KV. 18. Helsinki, 1938.
Vahter T. Rajakarjalainen talo Seurasaaren ulkomuseossa // KV. 20–21. 1940–1941. Helsinki.
Vahter T. Vietako muistatte Aunuksen pitsela // Kotiliesi. 1941. № 17.
Vahter T. Vepsän naisten kotoista tuota // Emantalehti. 1943. № 9.
Vahter T. Itä-Karjalan kansanomaisista kastoista // Muinaista ja vanhaa Itä-Karjalaa. Helsinki, 1944.
Vahter T. Ornamentik der Ob-Ugrien // Societe Finno-ougrienne. Helsinki, 1953.
Verio I. Suomen lappalaisten pirtanauhoista // Kotiseutu. 1968. № 2. S. 54–60.
Virtaranta P. Vienan kansa muistelee. Porvoo, 1958.
Vorren O., Manker E. Samekulturen. Tromso; Bergen; Oslo, 1976.
Zachrisson I. De samiska metalldepaerna ar 1000–1350 ljuset av fyndet fran Morttrasket, Lappland // Archaeology and Environment. 3. Umea, 1984.

СОКРАЩЕНИЯ

АГВ – Архангельские губернские ведомости.
АОКМ – Архангельский областной краеведческий музей.
АКНЦ – Архив Карельского научного центра РАН. Петрозаводск.
ВОКМ – Вологодский областной краеведческий музей.
ГААО – Государственный архив Архангельской области. Архангельск.
ГИМ – Государственный исторический музей. Москва.
ИЭАС – Историко-этнографический атлас Сибири. М.; Л. 1961.
КГКМ – Карельский государственный краеведческий музей. Петрозаводск.
КМИИ – Карельский музей изобразительных искусств. Петрозаводск.
КарНЦ РАН — Карельский научный центр Российской академии наук. Петрозаводск.
ЛГУ – Ленинградский государственный университет.
ЛРМ – Ловозерский районный музей.
МАЭ – Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. Санкт-Петербург.
МИА – Материалы и исследования по археологии СССР. Москва; Ленинград.
МИИК – Музей изобразительных искусств. Петрозаводск.
МСК – Музей Северной Карелии. Йоэнсуу, Финляндия.
НИИХП – Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Москва.
НМФ – Национальный музей Финляндии. Хельсинки.
РЭМ – Российский этнографический музей. Санкт-Петербург.
СА – Советская археология. М.
СЭ – Советская этнография. М.
САИ – Свод археологических источников. М.; Л.
СИЭ – Советская историческая энциклопедия. М., 1963.
Сообщ. ГРМ – Сообщения Государственного Русского музея. Л.
ТИЭ – Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР. М.
Тр. ИЯЛИ Коми ФАН СССР – Труды Института языка, литературы, истории Коми филиала АН СССР. Сыктывкар.
ТОИПКЭ – Труды отдела истории и первобытной культуры Гос. Эрмитажа. Л.
Тр. VII МКАЭН – Труды VII Международного конгресса археологических и этнографических наук. М., 1970.
Тр. ГИМ – Труды Государственного исторического музея. М.
УЗЛГПИ – Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена.
УЗЛГУ – Ученые записки Ленинградского государственного университета.
ФУБЭС – Финно-угры и балты в эпоху средневековья. М., 1987.
ЭЭМ – Эстонский этнографический музей. Тарту.
FM – SM – Finskt Museum – Suomen Museo. Helsingfors – Helsinki.
JSFOu – Journal de la Societe Finno-Ougrienne. Helsinki.
KV – Kalevalaseuran Vuosikirja. Helsinki-Porvoo.
SMYA – Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja. Helsinki.
SUST – Suomalais-Ugrilaisen Seuran toimituksia. Helsinki.

Научное издание

Анна Павловна Косменко

ТРАДИЦИОННЫЙ ОРНАМЕНТ ФИННОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ РОССИИ

Печатается по решению Ученого совета
Института языка, литературы и истории
Карельского научного центра РАН

Редактор И. Г. Варваровская
Оригинал-макет Т. Н. Люрина

Изд. лиц. № 00041 от 30.09.99 г.
Подписано в печать 15.11.02 г.
Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная UNION PRINT S. Гарнитура Times. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 32,8. Усл. печ. л. 26,0. Тираж 300 экз. Изд. № 6. Заказ 308

Карельский научный центр РАН.
Редакционно-издательский отдел.
185003, г. Петрозаводск, пр. А. Невского, 50