

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
УФИМСКИЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР
ЦЕНТР ЭТНОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН
ОТДЕЛЕНИЕ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

Е.Е. Никонорова



**ОРНАМЕНТ
СЧЕТНОЙ
ВЫШИВКИ
БАШКИР**

Издательство «Гилем»
УФА — 2002

УДК 39
ББК 63.5
Н 63

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Фонда фундаментальных исследований АН РБ*

Никонова Е.Е. Орнамент счетной вышивки башкир. Уфа: Гилем, 2002.
237 с., 10 с. цв. илл.

ISBN 5-7501-0295-5

Книга посвящена особому пласту декоративно-прикладного искусства башкир – вышивкам по счету нитей основы. В ней рассматриваются вопросы происхождения и развития орнаментальных мотивов башкирской счетной вышивки, их семантики. Башкирский орнамент исследуется в контексте широкого круга аналогий в искусстве народов Евразии. Рассчитана на этнологов, историков, художников, учителей и всех интересующихся историей культуры, народным искусством.

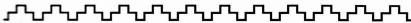
Автор выражает благодарность Уфимскому технологическому институту сервиса за спонсорскую помощь в издании данной монографии.

Ответственный редактор
д-р истор. наук, чл.-корр. РАН Р.Г. Кузеев

Рецензенты:
канд. истор. наук С.Н. Шитова,
канд. истор. наук Ф.Г. Ахатова,
д-р истор. наук Р.И. Якупов

ISBN 5-7501-0295-5

© Издательство «Гилем», 2002
© Е.Е. Никонова, 2002



ВВЕДЕНИЕ

Орнамент – это та часть народной культуры, которая неизменно будет привлекать к себе внимание исследователей. В нем ярчайше проявились художественный вкус народа и фантазия, традиции его уходят корнями в историю самого народа, одухотворяют орнамент религиозно-магический, мифологический подтексты. Но при всей видимой простоте и доступности самого объекта исследовать орнамент очень сложно: бесконечная вариантность форм; архаичное переплетено с современным. И по сей день остается актуальным замечание Н. Могилянского, сделанное им еще в начале XX в.: «Эмпирический этап изучения орнамента оказался столь сложен, что ни в одной другой области, пожалуй, не было построено столько априорных теорий, гипотез, высказано столько соображений и разного рода предположений» [Могилянский, 1910]. В большинстве случаев народный орнамент так и остается «вещью в себе», притягивающей своими нераскрытыми тайнами все новые и новые поколения ученых.

Объектом представленного исследования является орнамент счетных вышивок башкир.

Счетные вышивки – это швы, стежки которых прокладываются по счету нитей холста, по счету нитей строится и рисунок. Получаемые при этом мотивы производят впечатление удивительной гармонии и соразмерности. В основе всех форм и пропорций такого орнамента лежит ячейка переплетения основы и утка. Поэтому счетная вышивка являлась как бы органичным продолжением ткани, приобретала кристаллографическую четкость и казалась неотделимой от украшаемого предмета. В отличие от прежних мастериц счетного шитья «современная вышивальщица не считает ниток. Она рисует или чаще переводит напечатанный узор... Ткань (обыкновенно машинная) и вышивка, наложенная извне, не имеют никакого средства между собой» [Вандич, 1913, с.7]. Старинные счетные вышивки являются наиболее художественными, совершенными и вместе с этим наиболее сложными, трудоемкими среди других башкирских вышивок по ткани.

Основное внимание в этой книге будет сосредоточено на вопросах происхождения в культуре башкир традиции вышивания по счету нитей и ее орнамента. В этом исследовании прослеживаются не только ее истоки, но и эволюция в XX в.

Для раскрытия темы генезиса башкирских счетных вышивок и их орнамента необходимо было предварительно детально описать их характеристики, а затем провести сравнение с орнаментом других народов по комплексу признаков (техника исполнения, материал, колорит, орнаментальные мотивы, украшаемый предмет), выявляя существующие аналогии и ареалы распространения каждого конкретного явления. На основе анализа полученных данных делаются выводы. Вопрос о происхождении орнамента счетной вышивки башкир распадается на две части: 1) истоки (время, территория формирования и субстрат) орнаментальной традиции, частью которой являлась башкирская счетная вышивка; 2) выяснение времени, территории и условий формирования этой традиции в искусстве башкир.

Подобное историческое изучение традиции счетных швов в культуре башкир имеет особую актуальность. Как отмечал авторитетнейший исследователь декоративно-прикладного искусства башкир Н.В. Бикбулатов, хараусы (старинные женские головные повязки богато украшавшиеся счетными вышивками) «кроют в себе некую загадку в истории искусства башкир, даже более – в истории самого народа» [Кузеев, Бикбулатов, Шитова, 1979, с. 132]. Сегодня не существует специального исследования, посвященного вопросам происхождения традиции счетных вышивок в искусстве башкир. В исследовании Н.В. Бикбулатова и Р.Г. Кузеева башкирского орнамента в качестве исторического источника в книге «Декоративно-прикладное искусство башкир» [Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964] ставится задача дальнейших изысканий в этом направлении для уточнения, конкретизации полученных выводов. Потребность в таком изыскании назрела, так как с момента выхода книги появились фундаментальные исследования в смежных областях, позволяющие по-новому взглянуть на поставленные в ней проблемы.

Представленное исследование опирается на методику, предложенную С.В. Ивановым [Иванов, 1963] и использованную Н.В. Бикбулатовым и Р.Г. Кузеевым [Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964] применительно к башкирскому орнаменту, в основе которой лежит сравнительно-исторический подход и рассмотрение сопоставляемых материалов в комплексе взаимосвязанных устойчивых признаков; сравнение между собой не отдельных элементов, а группы родственных мотивов с последующим выделением различных по времени сложения и исходным этническим традициям орнаментальных комплексов. Особая роль при определении происхождения орнаментального комплекса принадлежит ареалу его распространения. Археологический материал в исследованиях генезиса традиции текстильного орнамента может использоваться только в качестве вспомогательного, а не основного источника. В представленной монографии, на базе уже разработанной методики, кроме основных характеристик орнамента подробно анализируются и украшаемые предметы. В рамках используемой методики привлекается и терминологический материал. Но в силу того, что терминология мотивов орнамента зачастую, как

не раз уже отмечали исследователи, является крайне неустойчивой, то плодотворным мог стать только анализ терминологии элементов костюма как части исторически устоявшегося культурного комплекса.

Орнамент – явление культуры, которое находится на пограничье двух ее сфер: материальной и духовной, а точнее, принадлежит им обоим. Только рассматривая материальные характеристики орнамента (техника, материал, колорит) в совокупности с идеальными (его символическая нагрузка), исследователь может получить полное, целостное представление об этом явлении. В представленной книге вопросам семантики посвящена отдельная глава, которая имеет до определенной степени самостоятельное значение. В исследовании традиционного орнамента вопросы семантики, особенно их методические основы, являются наименее разработанными. Имеющиеся опыты нередко лежат за пределами принципов исторического анализа. Для написания этой главы необходимо было разработать методику исследования семантики орнамента. Так как собирателями не были зафиксированы интерпретации мотивов изучаемых вышивок самими его исполнителями (очевидно, в силу угасания этой традиции к моменту собирания коллекций), единственным средством решения поставленной задачи является реконструкция.

Рассмотрение семантики орнамента в рамках исторического исследования, на единых принципах, на основе достигнутых им результатов плодотворно. Без предварительного исторического обоснования любые реконструкции будут иметь относительную научную ценность. Изученные в историческом аспекте и во взаимосвязи как технологические характеристики, так и духовное содержание орнамента, дают целостное представление об этом явлении традиционной культуры.

Счетные вышивки у башкир стали выходить из употребления достаточно рано и в XX в. сохранялись только у башкир Курганской области в своем сравнительно позднем варианте – на тонких хлопчатобумажных тканях. В силу этого обстоятельством основным источником для изучения старинных башкирских вышивок по холсту служили музейные коллекции, а для описания вышивок по тонким тканям – полевые материалы автора. Материал по башкирскому орнаменту собирался в фондах Музея археологии и этнографии (Уфа), Государственного историко-краеведческого музея (Уфа), Государственного музея этнографии народов Башкортостана (Уфа), Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова (Уфа), Галереи современного и традиционного искусства «Восток» (Уфа), Российского этнографического музея (С.-Петербург), Курганского областного художественного музея, в фотоархиве Института истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН (далее ИИЯЛ УНЦ РАН), в архиве УНЦ РАН.

Основными источниками по орнаменту других народов, привлеченных для сопоставительного анализа, явились опубликованные статьи, монографии, альбомы по орнаменту, декоративно-прикладному искусству, общей этнографии, а

также музейные коллекции. Материал по искусству народов собирался в фондах вышеперечисленных музеев, а также в фондах Национального музея Удмуртской Республики (далее НМУР, г. Ижевск), Тобольского государственного историко-архитектурного музея-заповедника (далее ТГИАМЗ), Самарского областного историко-краеведческого музея им. П.В. Алабина (СОИКМ).

Для аргументации генетической связи выявляемых аналогий, а также для установления этнической основы традиции привлекается лингвистический материал. Данные археологии, опубликованные в статьях и монографиях, используются для проверки выводов сравнительно-исторического анализа этнографических материалов и уточнения времени сложения исследуемой орнаментальной традиции. При исследовании семантики орнамента необходимым источником являются фольклорные материалы. В представленной работе использовались памятники башкирского фольклора, а также работы фольклористов, посвященные проявлениям пережитков доисламских верований башкир в устном творчестве. К сопоставительному анализу привлечены работы о религиозных, мифологических представлениях, обрядах и ритуалах тюркских, финно-угорских и ираноязычных народов.

Труд завершен, и теперь хотелось бы выразить сердечную благодарность Раилу Гумеровичу Кузееву, под руководством которого была подготовлена рукопись; моим коллегам, помогавшим на разных этапах обсуждения ее; сотрудникам музеев, предоставившим материалы для исследования: Российского этнографического музея (С.-Петербург), Национального музея Удмуртской Республики (Ижевск), Тобольского государственного историко-архитектурного музея-заповедника и лично хранителю фондов Башкирского историко-краеведческого музея И.Г.Филатовой, главному хранителю фондов Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова В.М. Сорокиной.

Особые слова признательности Светлане Николаевне Шитовой за предоставленные в распоряжение автора материалы, за помощь, детальный анализ рукописи, бесценные советы, тонкие замечания, требовательность и доброжелательность.



ГЛАВА I

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ БАШКИРСКОГО ОРНАМЕНТА

1. Из истории создания коллекций

Древнейшие экземпляры предметов башкирского декоративно-прикладного искусства относятся к XVIII в. Они хранятся в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого в С.-Петербурге (далее МАЭ), куда они поступили в составе коллекции, собранной П.С. Палласом. В XIX в. целенаправленной систематической работы по созданию башкирских коллекций музеями не велось. Большую научную ценность имеют предметы из собраний П.С. Назарова, Н.А. Крыжановского, Н.Л. Шабельской, Д.К. Зеленина, приобретенные во второй половине XIX в., среди которых присутствуют и образцы счетных вышивок. Позже эти коллекции поступят в фонды государственных музеев. Таким образом, МАЭ (Кунсткамера) располагает заготовками к тастарам из собрания Д.К. Зеленина (колл. 6576, № 236–239), Российский этнографический музей (далее РЭМ) – хараусами из коллекций Н.Л. Шабельской (колл. 6801, № 1–4) и П.С. Назарова (№ 29833–29840). Башкирские предметы, собранные во второй половине XIX в., имелись в Уфимском губернском музее* (позднее на его базе будет создан Башкирский государственный историко-краеведческий музей – БГИКМ), Екатеринбургском губернском музее (в дальнейшем Екатеринбургский Государственный историко-краеведческий музей). В их фондах имеются предметы, украшенные счетной вышивкой.

Исключительный по значимости вклад в создание источниковой базы исследований по башкирской культуре, быту, искусству сделал С.И. Руденко, приобретший в ходе экспедиций 1906, 1907, 1912 гг. около 1000 предметов для Этнографического отдела Русского музея (в 1934 г. отдел будет преобразован в ГМЭ) [Авижанская, Кузев, 1962, с.344]. В 1906 г. С.И. Руденко собирал материал в Пермской губернии, Челябинском уезде Оренбургской губернии, восточных райо-

* Уфимский губернский музей был создан в 1864 г. С 1919 г. он стал называться Музеем народов Востока, с 1922 г. – Музей Южного Урала, Башкирский центральный музей, с 1923 г. – Башкирский (центральный) краеведческий музей.

нах Башкирии. Экспедицией 1907 г. исследовались также восточные и зауральские районы. В 1912 г. он работал как в западных, так и в восточных районах, но собранные материалы в большей части принадлежали зауральским и юго-восточным башкирам. Таким образом, в богатом собрании С.И. Руденко доминировали коллекции, характеризующие этнографию юго-восточных и зауральских башкир. Многие предметы декоративно-прикладного искусства из приобретений С.И. Руденко были опубликованы в позднейших изданиях, благодаря чему именно это собрание сегодня лучше других известно широкой аудитории.

Башкирскую коллекцию, хранящуюся в Венгерском этнографическом музее, в 1909 г. собрал венгерский исследователь Дьюла Месарош. Он проехал с юга на север: через юго-восточные районы Башкирии в Челябинское Зауралье и далее – к пермским башкирам. В этой экспедиции ученый приобрел 225 предметов, среди которых орнаментированные изделия из кожи, художественный металл, женские украшения, образцы вышивок, ткачества, аппликации. Коллекция предметов декоративно-прикладного искусства башкир в Венгерском этнографическом музее подробно описана [Ласло, Кузеев, 1962, с. 302–322].

С образованием Башкирской автономной республики усиливается интерес к изучению башкирской культуры и, в частности, искусства. В 1920 г. при Наркомпросе БАССР было создано Научное общество по изучению быта, истории и культуры Башкирии. Летом того же года его члены организовали экспедицию (в ее составе был художник) в юго-восточные районы Башкирии. Из отчета научного отдела Наркомпроса: «Экспедиция проехала по Башкирии на лошадях более 1000 верст через Юрматынский, Тамьян-Катайский, Бурзян-Тангауровский, Усерганский и Кипчак-Джитировский кантоны. Экспедицией было приобретено до 120 предметов для этнографического отдела музея (...). Экспедиция возвратилась в Стерлитамак не только выполнив свое задание по обследованию юго-восточного района, но и собрав в общем такое количество материала, которое уже вполне дает возможность открыть центральный музей Башкирии...» [Культурное строительство в Башкирской АССР 1917–1941. Документы и материалы. 1986, с. 82.].

В 1922 г. было разработано положение о научном обществе. Отныне оно стало называться Обществом по изучению Башкирии при Академическом центре Наркомпроса БАССР. В Обществе по положению существовал Этнографо-географический отдел. В Уставе, утвержденном в 1926 г., среди задач указаны: организация экспедиций, конференций, совещаний, публичных лекций, выставок, издание научных трудов [Устав Общества по изучению Башкирии, 1926]. Часть материалов была опубликована*, некоторые материалы хранятся в архиве УНЦ РАН. Актив-

* Труды научного общества по изучению быта, истории и культуры башкир при Наркомпросе БАССР. Стерлитамак, 1922. Вып. 1. 2: Устав Общества по изучению Башкирии. Уфа, 1926; Примерная программа по изучению Башкирии (для школ и кружков). Уфа, 1926; Краеведческий сборник. Уфа, 1926–30. № 1–4; Чурко М. Ф. Исторический очерк Тамьян-Катайского кантона БАССР. Уфа, 1927.

ными членами общества были Г.Ф. Вильданов, Ш.Х. Сюнчелей, Г.В. Вахрушев и др. Количество членов Общества возросло с 9 в 1922 г. до 115 человек в 1928 г. [Сюнчелей, 1926, с. 79; Вахитов, 1928–30, с. 99]. Г.Вахрушев на страницах издаваемого Обществом сборника писал о необходимости сохранять произведения народного искусства: «В искусстве, как известно, отражается жизнь и история каждого народа. Население же Башкирии в настоящее время пестро и разнообразно. Пестрота и разнообразие эти создавались на протяжении многих веков. Жизнь прошлая и жизнь настоящая народов населявших и населяющих теперь Башкирию, безусловно, отражались и отражаются в их художественном творчестве. Но для изучения, учета и охраны этих памятников местного искусства в Башкирии сделано очень мало. До сих пор у нас на это как-то не обращалось серьезного внимания, и памятники искусства гибли и гибнут для науки (...). Декоративное искусство народов, населяющих Башкирию, может дать также богатейший материал. Здесь можно встретить оригинальные орнаменты, разнообразную резьбу по дереву и металлу, своеобразную скульптуру и т.д. Материал этот интересен и важен не только для местной истории искусств и для нашей этнографии, но и для некоторых производств, стремящихся придать своим фабрикатам некоторую симметрию и красоту» [Вахрушев, 1926, с.60]. Сохранить для науки произведения народного искусства могли, в частности, музейные коллекции.

Работа по комплектованию башкирских коллекций активизировалась после создания в Башкирском центральном музее края в 1926 г. «специального башкирского отдела». По началу он был «не богат материалами» и ему «была выделена большая часть средств музея, предназначенных для приобретения экспонатов» [Сюнчелей, 1926, с. 79; Науширванов, 1997, с. 150]. Большие надежды в деле пополнения этого собрания возлагались на активность самого населения.

Создание коллекций и изучение народного декоративного искусства башкир было одним из направлений деятельности Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова. В 1928–35 гг. его сотрудники В.С. Сыромятников, К.С. Девлеткильдеев и другие совершают экспедиции, основной целью которых было приобретение предметов народного творчества*. Благодаря этому БГХМ сегодня имеет прекрасную коллекцию башкирского ткачества и вышивки.

Не только центральные государственные, но и районные, школьные музеи Республики Башкортостан собирали предметы башкирского декоративного искусства. Большую роль в развитии местного краеведения играло Общество по изучению Башкирии. В 1920 г. научным отделом Наркомпроса была создана ин-

* В. С. Сыромятников в статье «Башкирское народное искусство» (Искусство, 1937, № 1) сообщает, что в 1928 г. сотрудники Художественного музея совершили экспедицию в Тамьян-Катайский кантон, в 1929 г. – в Аргаяшский кантон, 1933 – Бурзянский р-н, 1934 – Бурзянский и Баймакский р-ны, 1935 – Бурзянский р-н Башкирии.

струкция для заведующих кантонными музеями, «таким образом, сделан шаг для практического осуществления дела организации кантонных музеев» [Культурное строительство. ..., с. 84]. В 1925 г. было образовано Областное бюро краеведения, через которое Общество осуществляло связь с людьми и организациями, ведущими исследовательскую и собирательскую работу на местах. Бюро разработало программу по изучению Башкирии для краеведческих кружков [Примерная программа по изучению Башкирии (для школ и кружков), 1926]. На этот момент уже существовали музеи в городах Бирске, Белебее, Белорецке, Стерлитамаке. Сегодня наиболее крупные историко-краеведческие музеи в городах и районах Башкортостана являются филиалами Национального музея Республики Башкортостан. К сожалению, не всегда предметы из этих музеев достаточно аннотированы. Нередко встречаются описания, которые сводят «на нет» значимость экспонатов для этнографического исследования.

В 1931–32 гг. в Башкирии работал этнографический отряд Волжско-Камской экспедиции под руководством М. Т. Маркелова. Собранные этой экспедицией предметы поступили в фонды Музея народов СССР (Москва), а ныне хранятся в РЭМ. Государственный исторический музей имеет башкирскую коллекцию, которая была собрана в Бурзянском и Баймакском районах БАССР в 1937 г. экспедицией под руководством В. Н. Белицер [Янбухтина, 1993, с. 27].

В послевоенное время активизируется собирательская работа, с 1956 г. Институт истории языка и литературы Башкирского филиала АН СССР (этнографы Р. Г. Кузев, Н. В. Бикбулатов, С. Н. Шитова, художник Г. И. Мухаметшин) совместно с Государственным музеем этнографии народов СССР (С. А. Авижанская) организуются регулярные экспедиции по Башкирии, а также в Челябинское и Курганское Зауралье. Приобретенные в них предметы пополнили собрание ГМЭ. Сотрудники этого музея совершили экспедиции в Башкирию и в последующие десятилетия – в 1969, 1980 гг. В конце 60-х гг. БГХМ пополняет свои фонды предметами традиционного искусства башкир, которые были приобретены А. Г. Янбухтиной в ходе экспедиций.

Одним из самых молодых музеев, имеющих башкирские этнографические коллекции, является Музей археологии и этнографии Уфимского научного центра Российской академии наук, но и в его собрании есть образцы старинных счетных вышивок (часть их поступила из БГХМ, некоторые были собраны во время экспедиций ИИЯЛ в 60-е гг. в Челябинское и Курганское Зауралье, другие – приобретены МАЭ в последние два десятилетия). Созданный в 1994 г. Государственный музей этнографии народов Башкортостана (далее ГМЭНБ) в ходе экспедиций собрал коллекции по этнографии башкир и в их числе предметы декоративно-прикладного искусства.

В XX в. интерес к народному искусству был значительным не только в среде этнографов, но и в широких кругах интеллигенции. Он нашел выражение в

появлении частных коллекций этнографического характера. Ярким образцом такого собирательства является музей С.А. и Н.С. Зыряновых на ст. Юматово. Другая очень интересная коллекция предметов народного искусства была собрана художником Х. Ганеевым, а позднее, в 1993 г., была приобретена Галереей традиционного и современного искусства «Восток» [Каталог. 1997, с. 31]. Большая частная коллекция предметов этнографии башкир и татар Челябинского Зауралья, собранная К.А. Ямиловым, хранится в его же Музее национальных музыкальных инструментов (Челябинск). Как правило, основной проблемой частных собраний является недостаточная или отсутствующая вовсе аннотация предметов. В вышеназванных частных коллекциях есть и образцы башкирской счетной вышивки.

Таким образом, работа по созданию башкирских этнографических коллекций, начатая в XVIII в. П.С. Палласом, получает дальнейшее развитие во второй половине XIX в. Подавляющее большинство экспонатов, ныне хранящихся в этнографических фондах, было собрано в XX в. Лишь единичные экземпляры приобретенных вещей относятся к XVIII в., немногие – к первой половине XIX в. Большинство образцов вышивки были изготовлены в середине XIX – начале XX вв. Это обстоятельство создает определенные сложности в раскрытии поставленной темы, так как старинные счетные вышивки уже в середине XIX в. стали выходить из употребления и к началу XX в. сохранились лишь на узко ограниченном круге предметов, не имевших повседневного значения и хранимых как семейные реликвии.

К сожалению, далеко не все собрания известны широкой аудитории. Наиболее полно в научных изданиях были представлены коллекции РЭМ, отчасти БГИКМ и БГХМ, и совсем не отражены коллекции Кургана, Екатеринбурга, других городов, небольших районных музеев. Справочной литературой по имеющимся собраниям являются каталог РЭМ по тюркоязычным народам Среднего Поволжья и Приуралья [Народы Среднего Поволжья ..., 1990], каталог коллекции МАЭ по народам Европы и Европейской части СССР, составленный Т.В. Станюкович [Станюкович, 1972], каталог выставки произведений народного искусства (из фондов челябинских музеев) [Народное искусство Южного Урала, 1997], а также описания Т.А. Крюковой коллекции П.С. Паласса в фондах МАЭ [Крюкова, 1949], С.А. Авижанской, Р.Г. Кузеева – коллекции декоративно-прикладного искусства башкир в собрании ГМЭ [Авижанская, Кузеев, 1962], М. Ласло, Р.Г. Кузеевым – коллекции Дьюла Месарош в Венгерском этнографическом музее [Ласло, Кузеев, 1962], С.П. Судьей – коллекции башкирской вышивки в фондах Челябинского областного краеведческого музея [Судья, 1998], материалы С.Н. Шитовой о собрании предметов башкирской одежды в фондах различных музеев [Шитова, 1980; 1995, с. 203–222], в которых автор обращает внимание на их декорирование и, в частности, на вышивку.

2. Неопубликованные изобразительные материалы по башкирскому орнаменту

В исследованиях народного орнамента первостепенное значение, наряду с описаниями и предметами из музейных коллекций, имеют сделанные художниками зарисовки орнаментальных мотивов, композиций, предметов народного искусства. Г.В. Вахрушев в качестве инструктора Уфимского губоно по делам музеев и охране памятников искусства и старины уже в 1919 г. в своей докладной записке писал о необходимости создания при Уфимском губернском отделе народного образования специального подотдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины. Он предложил присоединить к этому подотделу «секцию изобразительных искусств», одной из задач которой он видел выполнение этнографических зарисовок [Культурное строительство в Башкирской АССР, 1917–1941 гг. ..., 1986, с. 47].

В экспедиции М.Т. Маркелова (1931–32 гг.) принимали участие художники супруги Ефимовы. А.Г. Янбухтиной описаны их материалы: «Из экспедиции были привезены живописные этюды, а также 270 рисунков, выполненные в Башкирии и Удмуртии, часть которых передана в Государственный музей этнографии народов СССР, оставшаяся хранится в архиве семьи художника. Рисунки Ефимовых, выполненные в Башкирии, – в высшей степени уникальный, художественный и одновременно документальный материал по истории народного искусства» [Янбухтина, 1993, с. 27].

Решением Башобкома в 1932 г. организован Научно-исследовательский институт национальной культуры. Одним из направлений его деятельности было изучение народного искусства. По заказу института были подготовлены к печати «36 таблиц башкирского орнамента с комментарием и характеристикой каждого орнамента» [Культурное строительство в Башкирской АССР, 1917–1941 гг. ..., 1986, с. 229]. Они не были опубликованы, и судьба их неизвестна.

Совет народных комиссаров БАССР в постановлении «О мероприятиях по развитию искусства в Башкирии» от 19 сентября 1939 г. обязал Башкирский государственный художественный музей подготовить к изданию альбом башкирского народного творчества. В этом же постановлении говорилось о необходимости организации экспедиций для сбора и изучения «образцов народного творчества». В архиве УНЦ РАН хранится альбом рисунков, акварелей, гуашей (всего 135 листов), выполненных башкирскими художниками – В.С. Сыромятниковым, Ю.Ю. Блюменталем и др. (Ф. 3, оп. 12, ед. хр. 195). На этих рисунках легко узнаются предметы, хранящиеся ныне в фондах БГХМ (большая часть), БГИКМ и МАЭ (г.Уфа). Листы датированы 1929–1942 гг. На них представлены различные виды народного художественного творчества:

резная деревянная утварь, наличники, вышивка и ткачество, орнаментированная обувь (сарыки). Экспедиционные рисунки прекрасно аннотированы. На двух прорисовках хараусов из БГХМ, кроме года экспедиции (1933 г.), указаны и другие даты: на одном надпись – «1773 года» (лист 112), на другом на обороте – «1613 года» (лист 127). Сегодня невозможно установить, что означали эти даты.

Другая часть рисунков В.С. Сыромятникова (93 листа) хранится в Башкирском государственном художественном музее. Здесь также представлены и ткачество, и вышивка, и резьба по дереву*. Материал в этом альбоме В.С. Сыромятникова неоднороден. В него включены как экспедиционные зарисовки, так и прорисовки с предметов, хранящихся в музее, а кроме того эскизы по мотивам башкирского орнамента, составленные самим художником. Последние датированы 1946 г., их отличает отсутствие аннотаций, а в одном случае – включение в композицию советской символики – пятиконечной звезды. Экспедиционные рисунки и акварели В.С. Сыромятникова хорошо аннотированы (1934 и 1941 гг.). Листы датированы 1934, 1940, 1941, 1942, 1946 гг. На них можно встретить надписи о том, что рисунок выполнен во время командировки «по вербовке кадров для декады башкирского искусства в Москве» (1941 г., Учалинский и Белорецкий р-ны) или о том, что зарисовки сделаны с экспонатов Стерлитамакского краевого музея. В Художественном музее есть еще один альбом тщательно выполненных рисунков, акварелей, гуашей (художник/автор А. Тубанов, 1941 г.); один из листов датирован 19 июня 1941 г. Вероятно, альбом по заказу Совета народных комиссаров БАССР был подготовлен сотрудниками художественного музея к изданию, но война помешала осуществить прекрасный проект. Возможно, часть описанных архивов В.С. Сыромятникова и других художников – работа для подобного издания.

В экспедициях ИИЯЛ конца 50-х – начала 60-х гг. принимал участие сотрудник института художник Г.И. Мухаметшин. Альбомы полевых зарисовок художника, хранящиеся в архиве УНЦ РАН (Ф. 3, оп. 29, ед.хр. 30), занимают совершенно особое место среди источников по народному искусству башкир. Они обладают исключительной этнографической ценностью и информативностью. В них собраны материалы экспедиций в Зианчуринский, Зилаирский, Баймакский, Бурзянский, Абзелиловский, Учалинский районы Башкирии (1958 г.), в Аргаяшский район Челябинской области и Сафакулевский район Курганской области

* Часть рисунков из альбома В.С. Сыромятникова была опубликована в альбоме 1968 г. «Народное искусство башкир». В этом издании использованы только зарисовки, иллюстрирующие бытовую и архитектурную резьбу по дереву (илл. 16–21, 30, 33, 45, 50, 53, 60, 63, 67).

(1959 г.) в северо-восточные районы Башкирии (1960 г.). Автор выполнял рисунки как внимательный исследователь, тщательно фиксируя все детали, записывая названия элементов орнамента, делая прорисовки используемых приемов вышивки, конструкции ткацких станков и прочее. Все рисунки подробно аннотированы. В этих альбомах содержатся зарисовки домов, интерьеров, станков для ткачества и изготовления колес, одежды, ювелирных украшений, орнаментированных голенищ сарыков, узоров тамбурной, кускарной и счетной вышивки, паласов, деревянной утвари и т.д. Г.И. Мухаметшин нередко сопровождал рисунки выразительными комментариями. Например, рядом с изображенным красным платьем присутствует запись: «Невозможно с этими акварельными красками достигнуть этого тона, все блекнет. Огненно-красно-оранжевый, как будто горячий уголь в огне». Рядом с прорисовкой геометрического орнамента полотенца запись автора: «Нужно делать сравнения с хараусом». Художником в альбоме полевых зарисовок была записана одна из легенд о том, как хараус стал дорогим подарком* (д. Нижнее-Серменево, Белорецкий район РБ). Г.И. Мухаметшин подготовил в 1958 и 1959 гг. для сектора этнографии ИИЯЛ УНЦ РАН два альбома тщательно исполненных гуашью образцов орнамента башкирской вышивки и ткачества. Материалы этих альбомов использовались при подготовке изданий по башкирскому народному декоративному искусству и на сегодняшний день значительной частью опубликованы.

Сведения о других художниках, участвовавших в экспедициях отдела этнографии ИИЯЛ, выполнявших иллюстрации для изданий по народному искусству, содержит справочник «Этнографические и антропологические исследования в ИИЯЛ» [1999, с. 29–31]. Их работы в значительной степени опубликованы, и потому мы не будем на них останавливаться.

Изобразительные материалы по народному искусству башкир, хранившиеся в Научно-исследовательском институте художественной промышленности (Москва), были описаны А.Г. Янбухтиной [Янбухтина, 1993, с. 32–33]. Рисунки в альбоме художников Л.Г. Бегушиной и К.Н. Гадениной (1948 г.) выполнены с музейных экспонатов. Альбом зарисовок предметов декоративно-прикладного искусства башкир был собран в ходе экспедиционного выезда в Башкирию в 1962 г. сотрудником института Е.Г. Яковлевой.

* В ней рассказывается, как дружили две девушки – богатая и бедная. Бедная, не зная как отблагодарить подругу за подарок, решила вышить ей хараус. Он был принят с большим удовольствием. Тогда бедная девушка вышивает шелковыми нитями хараус в подарок и своему жениху. И с тех пор распространилась традиция дарить хараусы, они стали цениться как дорогие подарки и даже ходили вместо денег.

3. Башкирский орнамент в трудах исследователей

Специального описания, а тем более исследования орнамента башкир, в источниках XVIII–XIX вв. не существует. Нет и графических таблиц или зарисовок мотивов башкирского орнамента этого времени. И все же в трудах исследователей данного периода содержатся многие, представляющие интерес для раскрытия, темы, факты. Например, многими авторами отмечается вышивание одежды по краям рукавов, вороту и подолу красными нитями. Некоторое, очень общее представление, можно получить о характере орнамента. Так, В.М. Черемшанский записал, что красными нитями вышивались «разные фигуры» – очевидно, речь идет о геометрическом орнаменте, что подтверждается свидетельством П.Назарова, отметившего близость вышивки нагрудной части башкирских женских рубах и хараусов, которые украшались исключительно геометрическим орнаментом [Черемшанский, 1859, с.155; Назаров, 1890, с. 181–182]. Д.П.Никольский оставил упоминание об украшении штанов «какими-нибудь цветами» [Никольский, 1899, с.53].

Более подробно описывались различные виды домашнего рукоделия: «Домашняя работа отправляется женщинами: они у них портняжат, сапожничают, кожевничают и валяют войлоки» [Лепехин, 1822, с.38]. В.М. Черемшанский отмечал, что «женщины готовят для своего семейства сукно, холст, шьют белье и даже самые сапоги», а также их обязанностью было: «пряжа шерсти, выделка сукна, онучь, пошить кафтанов, шуб, сапогов, валянье кошм» [Черемшанский, 1859, с. 149].

Много свидетельств о ткачестве и бытовании тканых предметов: «Для посева конопля они также нарочито прилежны: ибо искусство их научило, что конопляный холст добротойю своею много лучше превосходит крапивный, какой их предки употребляли» [Лепехин, 1822, с. 24]. П.С.Паллас обращал внимание на растения, которые использовали для окрашивания шерсти [Паллас, 1773, с. 201, 246].

В.М. Черемшанский оставил описание интерьера, оформленного орнаментированными изделиями: «Нары эти покрывают кошмами, узорчатыми войлоками или коврами; (...) на стенах развешиваются полотенца с широкими красными концами», им же упоминаются красные пестрядинные занавесы – шаршау [Черемшанский, 1859, с. 151,152]. О башкирских орнаментированных полотенцах подробнее писал М.А.Круковский: «Полотенца эти бывают очень красивые, узоры никогда не повторяются; башкирка составляет узор в своей голове, а не берет его из разных премий к журналам и образцов» [Круковский, 1909, с. 49,50].

В источниках XVIII–XIX вв. можно найти разнообразные сведения о вышивке, ее материалах, вышиваемых предметах: «Как одно из излюбленных занятий женщин можно указать на вышивание, которое весьма распространено среди

башкир. Вышивать должна уметь каждая башкирская девушка», и далее: «Вышивка делается шерстью, шелком, бисером и т.п. Большая часть вышивок по полотну, миткалю (полотенца, рубахи), по сукну» [Никольский, 1899, с. 96]. М.В. Лоссиевский отметил: «Из вышиваний отличались в “себа” – холщевый халат, вышитый шелком или шерстью, выкрашенного местной краской – “буяком”. Буяк этот вытеснен фабричными произведениями и теперь употребляется только у китайских башкир Верхнеуральского уезда, составляя их секрет» [Лоссиевский, 1883, с. 374].

О вышивании шелком у башкир упоминали И.И. Лепехин, В.М. Черемшанский, Д.П. Никольский, П.Л. Юдин, Н. Казанцев, Б.Н. Юлуев, П. Назаров, М.В. Лоссиевский; шерстью – М.В. Лоссиевский, Д.И. Лобанов; бисером – И.И. Лепехин, Сомме, Д.И. Лобанов, Д.П. Никольский; «бумагой» – В.М. Черемшанский, Н. Казанцев и др.

Обращали внимание исследователи и на колорит орнамента. Многократно указывалось на предпочтение красного цвета. В.А. Арнольдотв отметил «резкость» в цветовых соотношениях: «Подбор цветов при различного рода расшиваниях груди и подола ограничивается самыми элементарными – красными, зелеными и желтыми цветами» [Арнольдотв, 1894, с. 234].

В 1925 г. в монографии «Башкирь» С.И. Руденко обобщил богатейшие материалы, привезенные из экспедиций. В этом труде он впервые дал описание башкирского орнамента. Большое внимание в книге уделено вышивкам и особенно счетным вышивкам на хараусах и тастарах. В орнаменте хараусов им были определены наиболее распространенные мотивы, варианты орнамента представлены в графических таблицах (таблицы аннотированы). С.И. Руденко отметил, что все мотивы (как редко, так и довольно часто встречающиеся) распространены достаточно равномерно по всей области бытования хараусов. Им отмечены существующие параллели орнаменту тастар в вышивке чувашей и марийцев, а также были сделаны замечания и о башкирских строчевых вышивках (по разреженному холсту): «По характеру и способу исполнения башкирские прошивки стоят весьма близко к прошивкам чувашей и отчасти великорусов». Автор подчеркивает характерную черту этих вышивок – выполнение их преимущественно шелковыми нитками [Руденко, 1925, с. 293]. Впервые материал иллюстрируется изображениями предметов декоративно-прикладного искусства. В переизданной в 1955 г. монографии С.И. Руденко материал по счетным вышивкам дополнен фотографиями хараусов из коллекции Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова.

С.И. Руденко высказаны и предположения относительно истоков различных традиций в орнаменте башкир. Он полагает, что техника вышивания «косым стежком» и мотивы орнамента, характерные для нее, могли распространиться среди народов Волго-Уральского региона от хантов: «Ряд мотивов, встречающихся на

башкирских харауыс, в частности птицы и лошади, изображенные на харауыс, трактован совершенно так же, как в современной орнаментике хантов» [Руденко, 1955, с. 304, 305]. Интересны замечания С.И. Руденко о преемственности некоторых мотивов в башкирском искусстве от кочевников скифского времени [там же, с. 287, 342].

В журналах «Советское краеведение» (1936, № 12) и «Искусство» (1937, № 1) была опубликована статья художника В.С. Сыромятникова «Башкирское народное искусство», написанная на материале, собранном сотрудниками художественного музея во время экспедиций 1928–35 гг. В ней автор обращает особое внимание на различные виды женского рукоделия: ткачество, вышивку и аппликацию. К древнейшим В.С. Сыромятников относит вышивки на хараусах и тастарах, к менее древним – строчевые вышивки (на рубахах и полотенцах), а вышивки на кисетах, молитвенных ковриках и нагрудниках (тушельдерек), исполненные петельным швом и тамбуром, – к современным (он ошибочно связывает их появление исключительно с влиянием татарской культуры).

В 1950–60 гг. шла активная полевая работа по сбору материалов и коллекций предметов традиционного декоративного искусства башкир. Большое значение имела деятельность Р.Г. Кузеева, Н.В. Бикбулатова, С.А. Авижанской, С.Н. Шитовой. Изучались и ранее собранные башкирские коллекции. Две статьи, посвященные башкирским этнографическим собраниям, были опубликованы в I томе сборника «Археология и этнография Башкирии» [1962]: статья Мандоки Ласло и Р.Г. Кузеева «Предметы народного искусства в башкирской коллекции Венгерского этнографического музея», посвященная коллекции, собранной в 1909 г. Дьюла Месарошем; статья С.А. Авижанской и Р.Г. Кузеева «Этнографические коллекции по башкирам Государственного музея этнографии народов СССР».

Впервые башкирская вышивка была обстоятельно исследована в диссертации Н.В. Бикбулатова «Декоративно-прикладное искусство башкир (декоративное ткачество, вышивка, аппликация)» [Бикбулатов, 1965]. В этой работе автор выделяет в текстильном орнаменте башкир 5 комплексов [там же, с. 16]. Происхождение счетных вышивок башкир Н.В. Бикбулатов связывает с традициями финно-угорских народов.

Исключительное значение для исследования не только традиционного искусства башкир, но и других народов, имело издание монографии С.А. Авижанской, Н.В. Бикбулатова, Р.Г. Кузеева «Декоративно-прикладное искусство башкир» [1964]. Этот альбом стал образчиком и настольной книгой не только для ученого-этнографа, но и для каждого исследователя народного искусства, для художников, создателей сценических костюмов, оформителей, архитекторов. До сего дня в литературе по художественному творчеству башкирского народа нет издания, превосходящего этот альбом по информативности, объему охваченного и обобщенного материала. Исследование каждого вида творчества включает рас-

смотрение технологических аспектов, описания характерных для каждого вида орнаментальных форм и особенностей. Широко привлекается сравнительный материал по искусству других народов. Издание богато иллюстрировано (преимущественно черно-белыми) фотографиями и графическими таблицами. Составителями найдено оптимальное для научного издания соотношение фотографий (показывающих всю совокупность особенностей и специфических черт орнаментированного предмета) и таблиц, в которых орнамент расщеплен на отдельные элементы и систематизирован. Иллюстрации аннотированы (указан пункт бытования и коллекционный номер представленного предмета), что повышает научную ценность опубликованных материалов. Вышивке в этом издании посвящена отдельная глава, написанная Н.В. Бикбулатовым, а счетным швам – один из ее подразделов. Особое внимание уделено орнаменту башкирских хараусов, образцы которого представлены в трех больших таблицах и на фотографиях. На сегодняшний день это самое полное собрание мотивов вышивки хараусов. Материал в таблицах распределен так, что позволяет проследить эволюцию форм родственных мотивов.

Завершает труд аналитическая статья Н.В. Бикбулатова и Р.Г. Кузеева «Башкирский орнамент как исторический источник». Авторы выделяют шесть орнаментальных комплексов, каждый из которых был связан с характерными техническими приемами исполнения, кругом предметов и с определенными районами распространения в XX в. Этнографические параллели связывают их с различными культурными традициями, преимущественно с тюркскими и финно-угорскими. Орнамент счетных вышивок башкир принадлежит 5 и 6-му комплексам этой классификации, их сложение в башкирской культуре авторы связывают с влиянием искусства древних финно-угорских племен края [Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964, с. 244]. О происхождении 6-го комплекса выводы следующие: «Пока трудно разграничить влияние угро-финской и русской орнаментики..., но техника и орнамент строчевых вышивок башкир, несомненно, русского происхождения» [там же].

Считая вышивку на хараусах «результатом ранних этнокультурных связей башкир с угро-финским миром», авторы все же отмечают, что «это утверждение нуждается в более развернутой аргументации (...), остается неясным сходство отдельных узоров на хараусах с мотивами старинных каракалпакских вышивок, выполненных в аналогичной технике» [там же, с. 100].

Были определены и перспективные задачи в исследовании башкирского орнамента: «Дальнейшая разработка и детализация комплексов, хронологическое и типологическое разграничение тех или иных составляющих комплексы элементов – задача будущих изысканий» [там же, с. 245].

В статье «Этнографические группы башкир в XIX в. и история их формиро-

вания» [1968] Р.Г. Кузеевым сопоставляются районы распространения традиционных видов народного прикладного искусства башкир и, выделенных С.Н. Шитовой костюмных комплексов. Важным дополнением к работе служит карта распространения различных видов декоративного искусства и орнаментальных комплексов в конце XIX – начале XX вв. Особая ценность работы состоит в том, что формирование орнаментальных комплексов рассматривается в контексте этногенетических процессов и увязывается с историей сложения этнографических групп башкир.

Достоинством альбома «Народное искусство башкир» (составители: С.А. Авижанская, Н.В. Бикбулатов, Р.Г. Кузеев; художники: С.Ковалев, Г. Мухаметшин, В.Сорокин), изданного в 1968 г. в Ленинграде, было большое количество цветных таблиц, содержащих богатейший иллюстративный материал по различным видам художественного творчества. Впервые башкирское искусство предстало во всем многообразии красок перед самой широкой аудиторией. Во вступительной статье лаконично обрисован исторический фон, на котором происходило формирование самобытных черт художественной культуры башкирского народа, и дана характеристика традиционных видов декоративного искусства. Основу альбома составили предметы из собрания ГМЭ. Единичными образцами представлены БГХМ, БГИКМ, Венгерский этнографический музей, Стерлитамакский краеведческий музей. В издании использованы также материалы экспедиций ИИЯЛ Башкирского филиала АН СССР.

Высказанные ранее взгляды нашли развитие в совместно написанной Н.В. Бикбулатовым, Р.Г. Кузеевым, С.Н. Шитовой главе «Прикладное искусство» в книге «Народное творчество башкир» [1976]. В частности, пересматривается выдвинутый ранее тезис о происхождении цветной перевити в искусстве башкир в результате поздних заимствований: «Цветная перевить у башкир имеет такие же древние корни, как и счетная гладевая вышивка» [Бикбулатов, Кузеев, Шитова, 1976, с. 113]. Орнамент счетных вышивок по тонким материям рассматривается как явление вторичное по отношению к старинным вышивкам по холсту: «Типологически эта вышивка имеет несомненное родство с техникой и орнаментом вышивки на тастарах. Возможно, и генетически их питают одни и те же истоки. Но рассматриваемая группа вышивок в процессе внутренней эволюции и взаимовлияний с искусством других народов заметно отделилась от первоначальных истоков. Ее можно считать наиболее поздней разновидностью счетных вышивок» [там же, с. 112–113].

Богатый иллюстративный материал собран в альбоме «Декоративное творчество башкирского народа» [Бикбулатов, Кузеев, Шитова, 1979]. Большое количество цветных фотографий и подробные статьи о каждом виде художественного творчества сделали этот альбом ценным источником для исследователей народ-

ного искусства. Содержание статей было ранее опубликовано в книге «Народное творчество башкир» [1976] и рассматривалось выше.

Издание взаимодополняющих по содержанию альбомов с большим количеством цветных фотографий и графических таблиц, подробнейшее описание характерных особенностей, обилие фактического материала и, наконец, рассмотрение орнамента в качестве исторического источника с выделением различных комплексов – все это имело самый широкий резонанс в научном мире. Собранный, систематизированный, аннотированный и богато иллюстрированный материал представляет очень удобный объект для сопоставлений. Результатом этого было появление множества статей, посвященных установлению общих явлений в декоративно-прикладном искусстве башкир и других народов: Н.С. Королева «Общие черты в народном искусстве удмуртов и башкир» [1971], Е.Г. Яковлева «Черты общности декоративно-прикладного искусства народов Средней Азии и башкир» [1971], Г.П. Васильева «О некоторых общих элементах в культуре туркмен и башкир в связи с их этногенезом» [1971], С.Н. Шитова «Этно-культурные связи башкир по данным материальной культуры и декоративно-прикладного искусства» [1971]. Содержание этих работ было вынесено на обсуждение в виде докладов на научной сессии по этногенезу башкир [1969]. В последующем тема связей декоративного искусства башкир с иными художественными традициями продолжала привлекать исследователей: И.К. Кидиекова «О некоторых общих чертах в народном искусстве башкир и хакассов» [1976], Н.С. Королева, К.М. Климов «Черты общности в народном декоративном искусстве удмуртов и башкир» [1984], Е.Е. Никонорова «О параллелях в вышивке северных удмуртов и башкир» [1996].

Отдельные же ссылки на альбомы по башкирскому орнаменту не поддаются счислению. Это очень обогащает знание о башкирском орнаменте и способствует его дальнейшему сравнительно-историческому изучению. Образовался банк идей и наблюдений относительно источников выявленных параллелей.

Башкирский орнамент долгое время был объектом сугубо этнографического изучения. И лишь во второй половине XX в. его стали исследовать с позиций искусствоведения: в 1960-е гг. А.Г. Янбухтина, а в последующем – Т.А. Масленникова, Н.Х. Хисматуллина.

К проблемам происхождения мотивов башкирского орнамента обращались и археологи. Первый опыт соотнесения археологических и этнографических материалов по орнаменту башкир принадлежит С.И. Руденко, который, благодаря находкам на Алтае, относил происхождение некоторых мотивов и техники тамбурной вышивки к I тыс. до н.э. Кроме этого, он предполагает присутствие традиций искусства кара-абызской культуры и сармато-аланских племен в башкирском орнаменте. Археологами Р.Б. Ахмеровым, Н.А. Мажитовым вопросы проис-

хождения башкирского орнамента решались методом сопоставления его элементов с орнаментом предметов из археологических памятников [Ахмеров, 1996; Мажитов, 1964]. Результаты были представлены в графических таблицах. Если этнографы в решении вопросов генезиса опирались преимущественно на сравнительно-исторический анализ, то в работах археологов преобладала тенденция прямых сопоставлений этнографических и археологических материалов. Р.Б. Ахмеров истоки многих башкирских мотивов связывает с сарматскими традициями [Ахмеров, 1996]. Н.А. Мажитов соотносит с археологическими материалами V–IX вв. мотивы кускарной вышивки башкир, а также предполагает генетическую связь между орнаментом керамики кушнаренковской культуры и башкирского кожаного щита из фондов казанского музея [Мажитов, 1964]. Эти выводы базируются исключительно на внешнем сходстве очертаний орнаментальных мотивов в искусстве башкир и предметов или орнаментов из археологических материалов. При таком подходе велика вероятность случайных совпадений. Авторитетнейший исследователь традиционного орнамента С.В. Иванов отмечал ограниченность этого метода: «Как частный и притом предварительный прием формально-сравнительное изучение орнамента в отдельных случаях может оказаться полезным, но как единственный метод, на основе которого делаются выводы о происхождении орнамента, его генетических и исторических связях, он недостаточен» [Иванов, 1963, с. 31]. Сегодня остается актуальным исследование, в котором сравнительно-исторический метод был бы методически обоснованно подкреплен данными археологии.

В качестве одного из возможных истоков формообразования в башкирском орнаменте некоторые исследователи рассматривают башкирские тамги [Ахмеров, 1994, с. 54; Янбухтина, 1976; Янбухтина, 1993, с. 130–132; Хисматуллина, 1996].

Подводя итог историографическому обзору, можно констатировать: несмотря на обилие трудов, посвященных декоративно-прикладному искусству башкир, вопросы происхождения мотивов счетной вышивки были затронуты лишь в некоторых из них. С.И. Руденко считал, что традиция вышивки косым стежком распространялась среди народов Волго-Уральского региона от угорского населения. Н.В. Бикбулатов, Р.Г. Кузеев связывают традицию счетных и строчевых вышивок с вкладом древнего финно-угорского населения в культуру башкир. Орнамент счетных вышивок по фабричным хлопчатобумажным тканям выделяется в особую группу как сравнительно поздний по происхождению вариант. Вопрос о вкладе культуры древнего ираноязычного населения в орнаментальное искусство башкир остался раскрытым не в полной мере.

На сегодняшний день остаются мало исследованными вопросы семантики орнамента башкир.

Выводы

В истории исследований башкирского народного искусства отразились веки развития и этнографии башкир, и башкирской этнографии.

Период с конца XVIII – до середины XX в. для исследований башкирского декоративного искусства – это время накопления эмпирического материала, собирания коллекций, описаний различных видов декоративного искусства, это период создания источниковой базы для позднейших изысканий. Материалы по башкирскому народному искусству XVIII–XIX вв. весьма незначительны по объему, но с начала XX в. ситуация меняется: к декоративному искусству башкир наблюдается стабильный интерес, происходит последовательный сбор коллекций.

С начала и до середины XX в. в Башкирии совершались регулярные, этнографические экспедиции: 1906, 1907 гг. – С.И. Руденко; 1909 – Д. Месарош; 1912 – С.И. Руденко; 1920 – Научный отдел Наркомпроса; 1928–35 – БГХМ, экспедиция АН СССР, Волго-камская экспедиция; 1937 г. – В.Н. Белицер. Их прерывали фактически только бурные события второго десятилетия XX в. и Великая Отечественная война. Частые экспедиции, к сожалению, не были осуществлением единого плана, так как были организованы различными музеями и научными организациями. Этим объясняется неравномерность в исследовании различных этнографических групп башкир. Собранный в ходе этих экспедиций материал более представлял этнографию юго-восточных и зауральских башкир.

Определяющее влияние на последующее развитие этнографии башкир оказали исследования С.И. Руденко, которые вывели ее на качественно новый уровень. Он впервые дал научное описание башкирского орнамента и начал последовательно, целенаправленно собирать коллекции, представляющие различные этнографические группы башкир. Широта охваченного материала и стоящие перед ученым задачи не позволили ему углубленно рассмотреть все многообразие башкирского народного искусства. Подробнейшее этнографическое описание и сравнительно-исторический анализ традиционного искусства башкир еще ждали своего часа.

В 20-30 гг. декоративное творчество башкир было объектом постоянного внимания краеведов и художников. Изучение художественного творчества башкир в этот период было одним из направлений деятельности Общества по изучению Башкирии, Художественного и Краеведческого музеев, Института национальной культуры. В этот период в Башкирии проводилась активная краеведческая работа, предшествующая будущим исследованиям ученых-этнографов. По республике организовывались краеведческие музеи, проводились экспедиции, собирались коллекции предметов, создавалась сеть школьного краеведе-

ния. готовились к печати альбомы, посвященные народному искусству. Некоторым замыслам суждено было сбыться только после войны. В частности, издание альбомов башкирского декоративного искусства было осуществлено уже сотрудниками сектора этнографии ИИЯЛ в 60–70-е гг. Важным итогом этого периода в истории изучения башкирского народного искусства стали альбомы зарисовок образцов декоративного творчества. Описанные выше изобразительные материалы по башкирскому традиционному искусству составили отдельный специфический корпус источников.

Специальное углубленное изучение башкирского народного искусства началось лишь в середине XX в. после создания в ИИЯЛ сектора этнографии и организации регулярных этнографических экспедиций. В 1964 г. вышла книга «Декоративно-прикладное искусство башкир» (С.А. Авижанская., Н.В. Бикбулатов, Р.Г. Кузеев), ставшая рубежной в истории исследований традиционного башкирского искусства. В последующие десятилетия будут изданы альбомы и статьи, посвященные художественному творчеству башкир. Часть собранных в первой половине XX в. материалов (музейные предметы и рисунки художников) была в них опубликована. Несмотря на большие успехи в изучении декоративно-прикладного искусства во второй половине XX в., остается еще много нерешенных проблем.



ГЛАВА II

СЧЕТНЫЕ ВЫШИВКИ БАШКИР: ТЕХНИКА, УКРАШАЕМЫЕ ПРЕДМЕТЫ, ОРНАМЕНТ

1. Общая характеристика

Ксчетным в прикладном искусстве башкир относятся следующие швы: двусторонняя гладь, гладь кирпичиком, косой стежок, роспись, крест, набор. По орнаменту и способу исполнения счетным вышивкам близки строчевые швы.

Счетная гладь. В этой технике украшались воротники рубаш, головные покрывала (концовки *тазтар*, полосы вышивки для *кушьяузык* – заур.), а также скатерти, салфетки. Более всего счетная гладь использовалась башкирами Курганской области, где украшенные в этой технике предметы продолжали бытовать еще в середине XX в. Наиболее яркое воплощение художественных достоинств и характерных особенностей этой вышивки представляют концовки женских полотенцеобразных головных уборов – тастаров. На этих предметах гладевая вышивка предстает в многообразии орнаментальных мотивов, объединенных в сложные композиции. В музейных фондах собраны значительные коллекции декорированных концовок тастаров, орнамент которых можно классифицировать в вариативные ряды. Представительный материал делает головные полотенца башкирок удобным объектом для анализа. По этим причинам характерные особенности счетной гладевой вышивки башкир будут рассмотрены на примере орнамента тастаров.

Как разновидность глади существовал шов «кирпичиком», при котором короткими стежками вышивались маленькие прямоугольники, составляющие большие фигуры уступчатых очертаний.

Косой стежок. Способ вышивания косым стежком в искусстве башкир был связан в первую очередь с бытованием хараусов (*харауыс* – вышитый лоскут), хотя имеются основания считать, что круг предметов, украшенных в этой технике, в прошлом был шире. Существовали кисеты, вышитые косым стежком. С.И. Руденко была приобретена уникальная подушка, орнаментированная таким швом. Коллекции хараусов очень многочисленны, их орнамент можно систематизировать. Особенности вышивки косым стежком будут рассмотрены на примере хараусов.

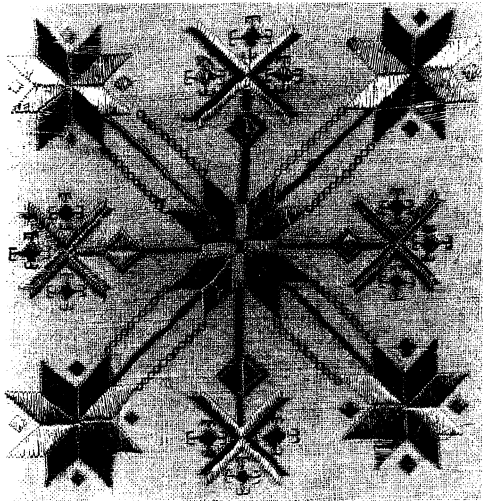
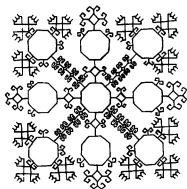
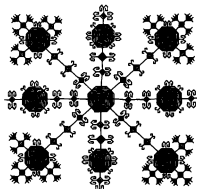


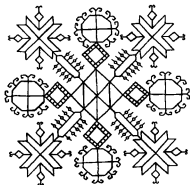
Фото 1. Розетка тастара. Холст, гладь, роспись. БГИКМ, 3387



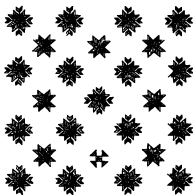
1



2



3



4

Рис. 1. Розетки гастаров.

1 – РЭМ (2881–12), д.Байгазино, Челябинской обл.; 2 – БГИКМ (3386);
3 – РЭМ (2881–51), д.Сарт-Абдрашево, Курганская обл.; 4 – БГИКМ (3385)

Роспись. Этот шов имел вспомогательное значение: он исполнял контур орнаментального мотива и декоративные дополнения в виде различных бордюров, маленьких фигур: парных завитков, треугольников и др. В силу вспомогательного значения эта техника применялась в сочетании с гладью и косым стежком и на тех же предметах, которые были украшены вышеописанными швами.

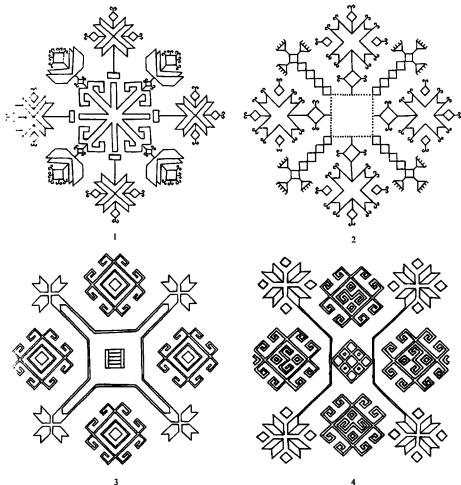
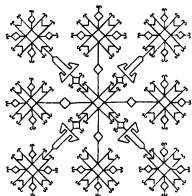


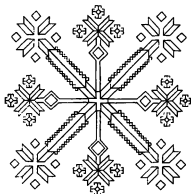
Рис. 2. Розетки гастаров.

1 – РЭМ (2881–374), д. Юламаново, Курганская обл.; 2 – РЭМ (2881–9), д. Абдульменово, Курганская обл.; 3 – БГИКМ (3121); 4 – РЭМ (2881–98), д. Мурзабаево, Курганская обл.

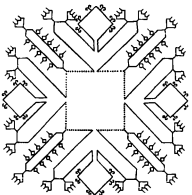
Крест. Редко имел самостоятельное значение. Этот шов, как и роспись, применяли для дополнения вышивки гладью или косым стежком. Большее развитие он получил в XX в.



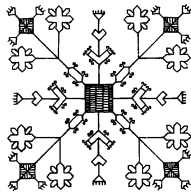
1



2



3



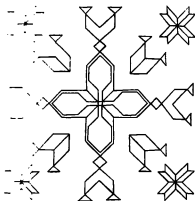
4

Рис. 3. Розетки тастаров.

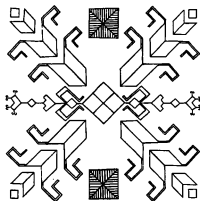
1 – РЭМ (2881–104), д. Ялчигулово, Курганская обл.; 2 – БГИКМ (3387); 3– РЭМ (2881–371), д. Юламаново, Курганская обл.; 4 – РЭМ (2881–97), д. Уразбаево, Челябинская обл.

Набор. Вышивка, имитирующая браное ткачество, использовалась башкирами сравнительно редко. Она украшала главным образом скатерти и полотенца.

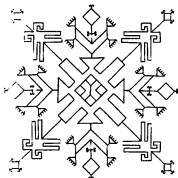
Строчевые швы. Вышивание по разреженному холсту производилось у башкир главным образом в технике цветной перевити. Такими вышивками могли быть украшены фартуки, ворота, подолы и рукава рубах, концовки тастаров. Пред-



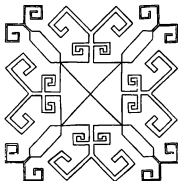
1



2



3



4

Рис. 4. Розетки гастаров.

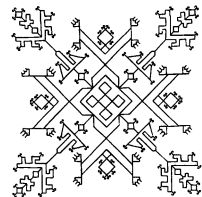
1 – РЭМ (2881–23), д. Юламаново, Курганская обл.;

2 – РЭМ (2881–91), д. Мурзабаево, Курганская обл.;

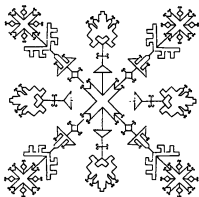
3 – РЭМ (2881–74), д. Сарт-Абдрашево, Курганская обл.;

4 – РЭМ (2881–102), д. Байгазино, Челябинская обл.

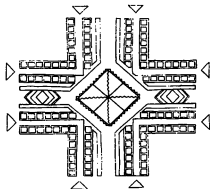
меты, орнаментированные строчевыми вышивками, бытовали у северо-восточных башкир. Территория распространения цветной перевити к началу XX в. ограничивалась Зауральем и северо-восточными районами Башкирии.



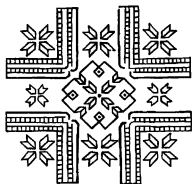
1



2



3



4

Рис. 5. Розетки тастаров.

- 1 – РЭМ (2881–70), д. Юламаново, Курганская обл.;
 2 – РЭМ (2881–11), д. Уразбаево, Челябинская обл.;
 3 – РЭМ (2881–142), д. Юламаново, Курганская обл.;
 4 – РЭМ (2881–82), д. Султаново, Курганская обл.

2. Орнамент тастаров

Коллекции

Тастар (*тазтар*) – старинный головной полотенчатообразный убор с богато орнаментированными концами. К XX в. эти предметы практически вышли из употребления, поэтому основную часть коллекций составляют не сами уборы, а их орнаментированные концовки, которые еще некоторое время продолжали храниться в семьях. «Судя по тому, где встречались тазтар баш (вышивки к концам тазтар); можно заключить, что тазтар носили главным образом на северо-востоке Башкирии и в горах Южного Урала» [Руденко, 1955, с. 195]. Коллекции концовок тастаров почти целиком собраны в Челябинском и Курганском Зауралье среди табынцев, айлинцев, сартов, калмаков, катайцев, куваканцев. Наибольшее их количество было приобретено у табынцев, айлинцев и сартинцев. Известны образцы из Учалинского (МАЭ, Э–21–6; РЭМ, 2881–104), Мечетлинского районов РБ (МАЭ, Э–21–7).

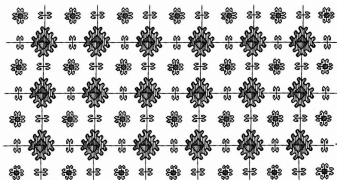


Рис. 6. Орнамент тастара (БГИКМ, 3055)

В Российском этнографическом музее числятся концовки более 160 тастаров. Подавляющее большинство их собрано С.И. Руденко в 1912 г. в Зауралье. В Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого Петербургского центра Российской академии наук имеются образцы 4 концовок тастаров из собрания Д.К. Зеленина, приобретенные также в Зауралье. Башкирский государственный историко-краеведческий музей (Уфа) располагает образцами вышивки примерно от двух десятков тастаров. Концовки 3 тастаров хранит Музей археологии и этнографии Уфимского научного центра РАН (Уфа).

Особенности вышивки тастаров

Основой для вышивки служит чаще всего белое домотканое полотно, но известны и экземпляры, вышитые по красному и даже по синему (РЭМ, 2881 – 7, 49) фону (по фабричной ткани). Узор выполнялся в технике двусторонней глади, строчевыми вышивками, швом кирпичиком. Росписью вышивались узкие бордюры, разграничивающие орнаментальные поля, роспись могла также дополнять и оконтурировать фигуры, вышитые гладью. Между орнаментальными полями с различным рисунком иногда размещались ряды мелких крестиков. Известны также концовки, украшенные вытканым орнаментом (БГИКМ, 3328; РЭМ, 2881 – 45, 89).



Рис. 7. Орнамент тастара (РЭМ, 2881-96, д. Абдульменево, Курганская обл.)

Вышивка исполнялась шелковой нитью, использование хлопчато-бумажных нитей встречается как исключение (МАЭ, 864 – 17). К орнаментированным концам пришивались полосы цветной материи, в большинстве случаев они были

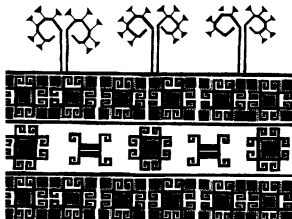


Рис. 8. Орнамент тастара II группы
(РЭМ, 2881-69, д. Сарт-Абдрашево, Курганская обл.)

красного цвета, но встречаются и других оттенков. Вставки красной материи на некоторых экземплярах пришиты голубой нитью (РЭМ, 2881 – 51, 86). Край концовки тастара, имеющего красный цвет основы, также мог быть подшит голубой нитью (РЭМ, 2881 – 14, 24). Дополнением вышивки могли служить белый бисер (РЭМ 2881 – 41) и бахрома (РЭМ, 2881 – 30, 41, 51, 126). Целый тастар из коллекции БКИКМ (3384) по нижнему краю имеет сплетенный из белого бисера зигзаг, пришитый к полотнищу, и бахрому из красных шелковых нитей.

Орнамент тастаров

По орнаменту и технике вышивки известные образцы концовок тастаров можно разделить на 4 основные группы:

- имеющие в основе композиционного построения главного орнамента две крупные сложносоставные розетки, вышитые в технике двусторонней глади в сочетании с росписью;
- имеющие композицию из нескольких горизонтальных полос с различным, вышитым счетной гладью, орнаментом;
- декорированные несколькими рядами очень простых геометрических фигур с ус-



1



2



3



4



5

Рис. 9. Орнамент повторяющихся бордюров тастаров II группы



1



2



3

Рис. 10. Орнамент центрального бордюра тастаров II группы

тупчатыми очертаниями, исполненных гладью кирпичиком;

– украшенные несколькими орнаментальными полями с геометрическим узором: ромбами, косыми крестами, решетками и др., исполненными строчевыми вышивками.

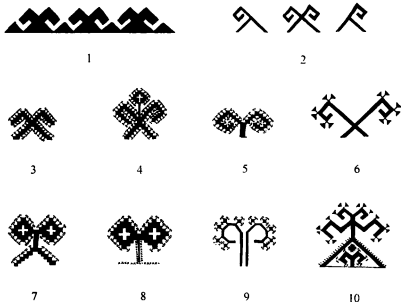


Рис. 11. Варианты фигур верхнего ряда тастаров II группы

Концовки тастаров первых двух групп, вышитые гладью, дополнялись бордюрами, исполненными «кирпичиком» и полосами строчевых вышивок. Но в этих случаях в общей композиции украшения конца тастара строчевые вышивки и бордюры «кирпичиком» имели лишь вспомогательное значение, в то время как в двух последних группах каждый из названных швов получал самостоятельное значение, играл роль основного декорирующего средства. Самыми многочисленными в коллекции являются тастары I, II и IV групп.

К I группе относятся тастары, имеющие в орнаменте мелкие фигуры, в основном восьмиконечные звезды, которые группируются с другими элементами в крупные, сложного строения розетки. В розетках фигуры располагаются по горизонтальной, вертикальной и диагональным осям (рис. 1–5). В большинстве случаев розетки располагались обособленно, но иногда встречаются экземпляры, в которых они находятся столь близко, что возникает иллюзия равномерного, нерасчле-

...ного заполнения поля вышивки фигурной (БЖЗЕМК, 3385). К этой группе принадлежат жемчужницы, в которых какой-либо элемент многократно повторяясь, действительно равномерно заполняет пространство (рис. 6; РЭМ, 2881 – 78). К тастарам первой группы очень близко стоят образцы, имеющие элементы орнамента, аналогичные тем, что составляют розетки, но расположенные и размещенные на предметным образом (рис. 7). Они представлены в коллекциях незначительным числом, поэтому нецелесообразно выделять их в отдельную группу.

В рассматриваемой группе тастаров основой для вышивки служило белое полотно. Как исключение встречаются концы с розеточным орнаментом, имеющие в качестве основы красный ситец (РЭМ, 2881 – 91, 98). Орнамент тастаров I группы выполнялся красной или красно-коричневой шелковой нитью, с добавлением бежевого, бледно-желтого, бледно-зеленого, белого. Нередко основным цветом вышивки являются бежевый или светло-коричневый цвет. По контуру рисунок расшит росписью, дополняющей основной мотив мелкими треугольниками, ромбиками, парными завитками. Рос-

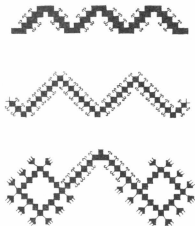


Рис. 12. Орнамент разделительного бордюра тастаров II группы

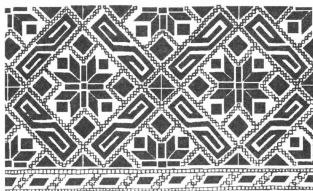


Рис. 13. Орнамент тастара II группы (РЭМ, 2881-101, д. Мухаметкулуво, Челябинской обл.)

пись производилась черной, коричневой, светло-коричневой нитью. Но можно встретить в орнаменте тастаров этой группы роспись темно-зеленого цвета (БГИКМ, 3386). Известны образцы, в которых розетки вышиты только гладью, без росписи.

У тастаров этой группы высота орнаментированного поля небольшая – 20–25 см. Концовка с гладовой вышивкой дополняется пришиванием полос цветной (чаще красной) материи, строчевыми вышивками, иногда бордюром из фигур, вышитых «кирпичиком».

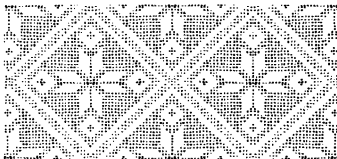


Рис. 14. Орнамент тастара, вышитого перевитью (БГИКМ, 3380)

Ко второй группе следует отнести тастары, концовки которых украшены чередующимися между собой орнаментальными полосами (рис. 8). В основе композиционного построения лежат две полосы (7–11 см) с одинаковым орнаментом, состоящим из крупных, повторенных несколько раз фигур (чаще всего это ромб с продолженными и загнутыми концами) (рис. 9). Между этими орнаментальными полосами проходит иная, более узкая, орнамент которой в большинстве случаев представляет зигзаг, иногда – бордюр или три крупные фигуры (две у краев и одна в центре) (рис. 10, 12). Сверху всю композицию вышивки концовки традиционно завершают три фигуры в виде парных завитков на стержне или треугольника с продолженными от вершины и загнутыми сторонами (рис. 11). Таким образом, общая композиция концовки тастара этой группы состоит из четырех орнаментальных полей. Иногда одно из них может отсутствовать или, наоборот, к существующим может быть добавлено снизу еще одно орнаментальное поле. Итак, в этой группе тастаров количество горизонтальных рядов орнамента может колебаться от 3 до 5.

В орнаменте концовок тастаров II группы встречаются бордюры из наклонных S-образных фигур (МАЭ (Уфа) Э – 21-7 (Учалинский р-н РБ); РЭМ, 2881 –

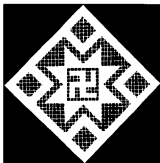
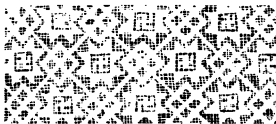


Рис. 15. Орнамент тастара, вышитого перевитью
(РЭМ, 2881–377, д. Сарт-Абрашево, Курганская обл.)

5" (Челябинская обл.)). Их орнамент полностью повторен в браном ткачестве на концевке башкирского полотенца из собрания Венгерского этнографического музея (№ 80110) [Ласло, Кузеев, 1962, с. 316] (рис. 39). Любопытно, что это тканая заготовка приобретена на территории Челябинской области и описана как концевка тастара [там же].

Нити для вышивки орнамента этой группы тастаров выбирались насыщенного малиново-красного цвета. В отличие от мотивов I группы, фигуры, вышитые гладью в полосах с повторяющимся орнаментом, не дополнялись завитками, ромбиками и другими мотивами росписи. Роспись присутствовала только в вышивке центральной (разграничивающей) полосы и для отделки фигур верхнего ряда. Обычно для росписи использовалась нитка коричневого цвета. В орнаменте тастара из собрания БГИКМ (3384) роспись выполнена голубой нитью в сочетании со светло-коричневой (контур составлен чередованием голубых и коричневых стежков). Концовки тастаров этой группы имеют значительную высоту орнаментированного поля. При наличии вставок цветной материи и перевити высота украшенного конца тастара может достигать почти 50 см, в которых собственно вышивка занимает 20–30 см.

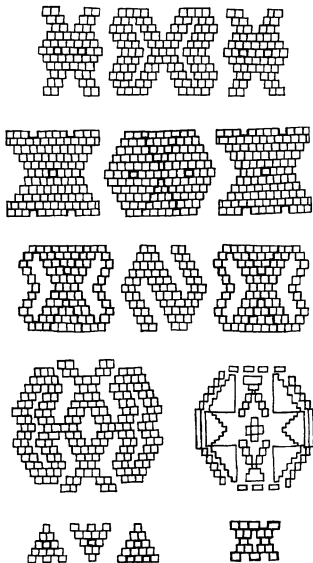


Рис. 16. Мотивы вышивки «кирпичиком» в орнаменте башкир

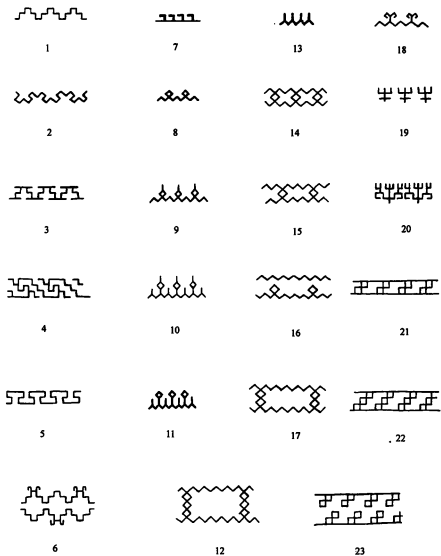


Рис. 17. Орнамент вышивки «росписью» в искусстве башкир

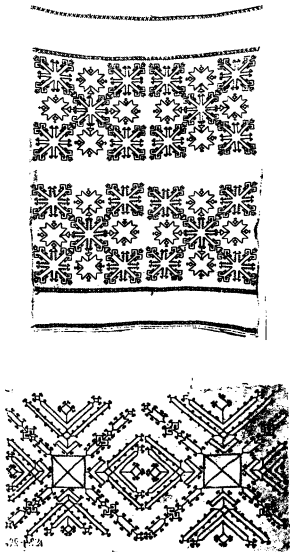


Фото 2. Заготовки концовок тастаров. Из собрания РЭМ

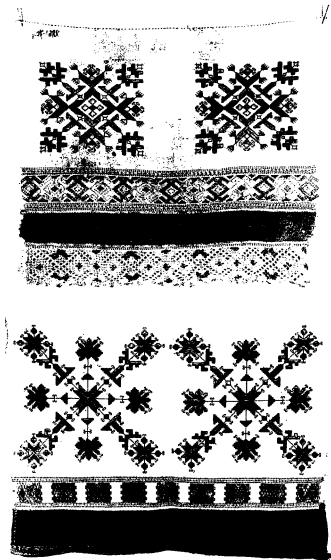


Фото 3. Концовки тастаров. Из собрания РЭМ

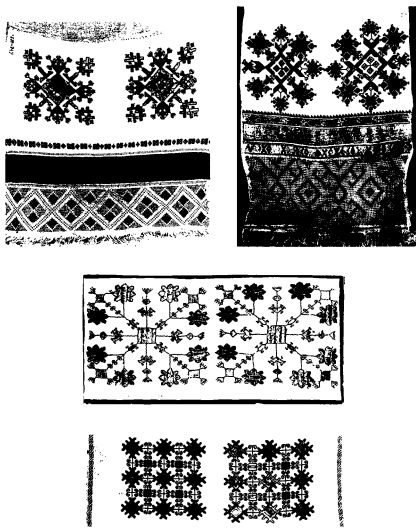


Фото 4. Концовки таспаров с розеточным орнаментом. Из собрания РЭМ

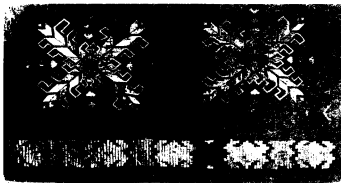
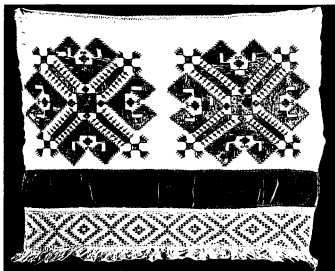


Фото 5. Концовки тастаров с розеточным орнаментом. Из собрания РЭМ



Фото 6. Концовки гастров II группы. Из собрания РЭМ

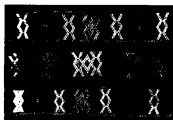


Фото 7. Концовки тастаров III группы, вышитые «кирпичиком» по ткани.
Из собрания РЭМ

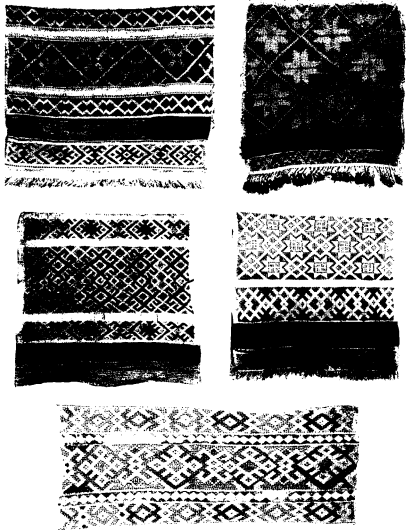


Фото 8. Концовки тастаров IV группы, вышитые персидью. Из собрания РЭМ



Фото 9. Кисет, вышитый косым стежком. Из собрания РЭМ



Фото 10. Салфетка с розеточным орнаментом, вышитая гладью. Из собрания РЭМ

Концовки тастаров, вышитые «кирпичиком», образуют III группу. Они имеют очень простые геометрические мотивы: косые кресты, ромбы, встречается S-образная фигура. Мотивы располагаются горизонтальными рядами с различным орнаментом. Их разделяют узкие бордюры, вышитые росписью (рис. 16, 17). Для цветового решения характерна полихромность, чередование контрастных тонов. Основой для вышивки в большинстве случаев служит красный фон. но встречается и синий цвет основы (РЭМ, 2881 – 7).

Орнамент тастаров IV группы исполнялся в технике цветной перевити. Композиционные решения и орнамент концовок этой группы многообразны. Зачастую общая композиция размещала простые геометрические мотивы горизонтальными рядами. Среди орнамента тастаров этой группы известны также мотив восьмиконечной звезды, фигура типа «головатищъ», свастика (рис. 14, 15, 37, 38). Звезды в этой группе тастаров располагаются сплошной ромбической сеткой, в углах которой, между вершинами звезд, зачастую помещались маленькие ромбы.

3. Вышивка хараусов и их использование

Коллекции

Старинный башкирский хараус (*haraуys*) – домотканый лоскут, украшенный вышивкой. Длина лоскута равнялась ширине холста, т.е. 30–40 см [Сыромятников, 1937], 25–30 см [Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964; Руденко, 1925], а ширина могла колебаться от 3 до 15 см [Сыромятников, 1937], 13–15 см [Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964], 8–12 см [Руденко, 1925]. По данным коллекций уфимских музеев ширина харауса варьировалась в пределах от 7,5 см (БГИКМ, 3466) до 16,5 см (БГИКМ, 3330), а длина – от 27,5 см (БГХМ, Б–6) до 43 см (БГХМ, Б–82). Вышивка имела форму трапеции и чаще всего была выполнена в технике косого стежка красной шелковой нитью. Часть образцов вышита односторонней счетной гладью, вертикальным сквозным стежком, набором (рис. 18, 19). К XX в. назначение этих предметов было почти забыто, но они продолжали бытовать в качестве свадебных подарков. Хараусы еще некоторое время по традиции оставались составляющей приданого, которое готовила невеста – башкирка, что и позволило собрать коллекции этих предметов.

Самое большое собрание хараусов имеет Российский этнографический музей. В его фондах хранится около 250 экземпляров, собранных в большинстве своем С.И. Руденко в начале XX в. Хараусы РЭМ представлены в основном старинными образцами. Вторая по значимости коллекция этих предметов хранится в Башкирском государственном этнографическом музее им. С.В. Нестерова. Она состоит из 106 экземпляров (из них 100 – старинные). Основная часть этой кол-

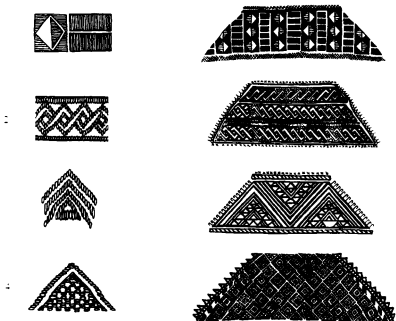


Рис. 18. Техника вышивки хараусов.
1 – гладь, 2, 3 – вертикальный сквозной стежок, 4 – набор

техники была собрана в конце 20-х – начале 30-х гг. XX в. Тогда в ходе 5 экспедиции БГХМ приобрел 124 харауса [Сыромятников, 1937]. В 1969 г. эта коллекция была дополнена еще 6 предметами. В 1978 г. 7 хараусов из фондов БГХМ были переданы в Музей археологии и этнографии (Уфа), а в 1987 г. 6 предметов – в Государственный музей декоративно-прикладного и народного искусства СССР (Москва). На сегодняшний день в МАЭ (Уфа) хранится 18 хараусов (из них 8 – старинные). В Башкирском историко-краеведческом музее их насчитывается 15 предметов. Созданный в 1994 г. Государственный музей этнографии народов Башкортостана (далее ГМЭНБ) в 1995 г. приобрел два старинных харауса в Баймакском районе РБ. Туймазинским историко-краеведческим музеем хараус был приобретен в 90-е гг. во время полевого выезда в юго-восточные районы РБ. 10 хараусов (из них 9 – старинные) принадлежат Галерее современного и традиционного искусства (Уфа). За рубежом коллекцией хараусов из 12 предметов располагает Венгерский этнографический музей [Ласло, Кузеев, 1962, с. 321]. Всего же музеями России и Венгрии было собрано более 400 экземпляров (подавляющее большинство составляют старинные образцы).

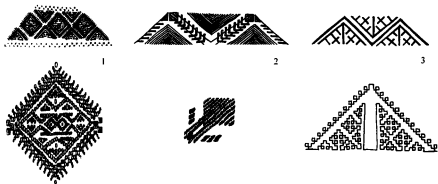


Рис. 19. Мотивы вышивки хараусов сквозным вертикальным швом (1, 2) и косым стежком (3).
1 – БГХМ (Б-61), 2 – БГХМ (Б-104), 3 – БГХМ (Б-105)

Большая часть коллекции хараусов РЭМ (около 100 экземпляров) собрана в Курганской области, вдвое меньше предметов приобретено на территории Челябинской области, а в пределах Башкирии (Белорецкий, Баймакский, Бурзянский районы) – около 90 шт. Хараусы БГХМ в большинстве своем – из Баймакского и Бурзянского районов РБ. Известны экземпляры из Абзелиловского, Ишимбайского районов, единичные образцы были приобретены на территории Бижбулякского, Зианчуринского районов. На сегодняшний день в коллекциях Уфы и Петербурга количество предметов, приобретенных на территории Башкирии, почти вдвое превышает число хараусов из Курганской области и втрое – из Челябинской. К XX в. юго-восточная Башкирия (ее горная часть) и Зауралье были территорией бытования хараусов. С.И. Руденко так очертил ареал их распространения: «Вся зауральская Башкирия, юг и западные склоны Южного Урала в пределах бывшего Стерлитамакского уезда до р. Белой» [Руденко, 1955, с. 293].

Наибольшее распространение хараусы имели среди катайцев (ялан-катайцев и инзер-катайцев), айлинцев, сартинцев и калмаков Зауралья, кыпчаков (главным образом – гэрэй-кыпчаков), табынцев, бурзян, тамьянцев. Единичные экземпляры были приобретены С.И. Руденко у юрматынцев (5), бекатинцев (4), куль-минцев (2), сальюттов (2), усерган (1).

Колорит и материал вышивки хараусов

Она традиционно исполнялась красной или красно-коричневой шелковой нитью, а в качестве дополнительных цветовых вкраплений использовался желтый, зеленый и синий цвет. Основным цветом мог быть в некоторых экземплярах

...красно-коричневый или бежевый. Исключение таковым мог быть только фиолетовый (РЭМ, Б-74). Контур рисунка прошивался черной или темно-коричневой шерстяной нитью. На некоторых хараусах роспись исполнена нитью голубого цвета (РЭМ, 2881-343, 349; БГХМ, Б-10, 17, 18, 19) или темно-зеленого цвета (БГХМ, Б-46).

Форма вышитого поля

Вышивка на лоскуте располагается в его центральной части. Каковы бы ни были узоры на хараусах, они все равно записаны либо в треугольник, либо

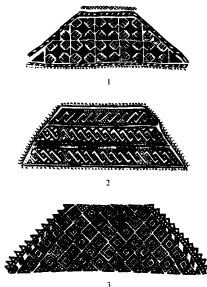


Рис. 21. Орнамент хараусов.
1 – БГХМ (Б-75), 2 – БГХМ (Б-101),
3 – БГХМ (Б-98)

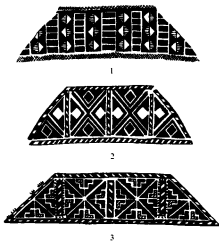


Рис. 20. Орнамент хараусов.
1 – БГХМ (Б-68), 2 – БГХМ (Б-84),
3 – БГХМ (Б-28)

в форму, близкую по очертаниям к трапеции, либо в трапецию. Исключение составляют современные хараусы, имеющие очень мало общего со старинными образцами. У них встречается прямоугольное поле вышивки.

Орнамент хараусов представлен орнитоморфными, зооморфными и геометрическими мотивами. Первые две перечисленные группы мотивов приобрели стилизованные геометризованные формы, в отличие от них, собственно-геометрические не имеют ассоциаций с какими-либо конкретными предметами или одушевленными объектами и не подразумевают их. Хараусы с геометрическим орнаментом составляют самую многочисленную группу, а с зооморфным – представлены единичными образцами.

Характерные дополнения основного узора

Особенностью хараусов является наличие своеобразной рамки, окаймляющей вышивку. Ее образует линия, состоящая из вышитых наклонных контрастных по тону и цвету «штрихов» (рис. 32). Полоски из таких «штрихов» использовались также для членения композиции внутри. Отсутствие «штриховой полоски» в вышивке хараусов – редкое исключение, которое встречается лишь среди экземпляров, вышитых счетной гладью и набором (БГХМ, Б – 30, Б – 61 и др.). По внешнему краю «штриховой полоски» на боковых гранях трапеции вышивку дополняют маленькие вышитые фигуры. Чаще всего это – треугольники. Роспись черной нитью добавляет им «усики» от основания и превращает треугольники в «гребенки» (рис. 32). Вершину треугольника с краем вышивки могла соединять черта, и тогда он как бы опирался на ножку, иногда треугольник опирался непосредственно на вершину. Треугольники могли также размещаться на вершинах зигзага, вышитого росписью. Кроме них в качестве дополнительных обрамляющих элементов использовались и развилки (рис. 32), и ромбы с продолженными сторонами. Вдоль оснований трапеции вышивки, обозначенных рамкой из «штриховой полоски», вышивались от одного до четырех рядов мелких крестиков.

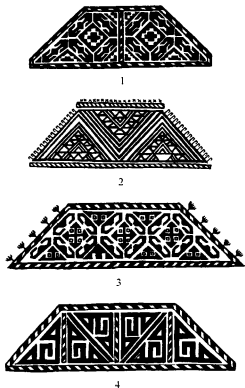


Рис. 22. Орнамент хараусов.

1 – БГХМ (Б-60), 2 – БГХМ (Б-78),
3 – БГХМ (Б-17), 4 – БГХМ (Б-34)

По верхнему и нижнему краям харауса пришивались полоски красной материи. Длина этих красных полос чаще соответствует длине оснований вышитой трапеции, реже они нашиты вдоль всего края лоскута. Встречаются также хараусы, не имеющие обрамляющих красных полос. Такое исключение составляют, прежде всего, образцы, изготов-

ленные из фабричной ткани. Ширина окаймляющей красной полоски чаще всего равна приблизительно 1,5 см, но она может колебаться от 0,6 до 3,4 см. Эти полоски имеют либо собственно красный, либо малиновый оттенок. В большинстве случаев нашивки изготовлены из фабричной ткани, но на некоторых, очевидно, более ранних образцах, встречаются такие полоски из домашнего красного полотна (БГХМ, Б-4, Б-9, Б-99, Б-103, Б-110 и др.). Фабричная ткань выбиралась тоже красного цвета (иногда даже с рисунком), но встречаются и исключения (БГХМ, Б-22 – нашивка из фабричной ткани болотного цвета). Любопытной особенностью этих нашивок являются проходящие сверху декоративные строчки в виде сгруппированных по два или по три пункта, исполненные контрастной (голубой, реже – белой или желтой) ниткой. Иногда на красные полоски нашивали белый бисер (БГХМ, Б-103; РЭМ, 29838, 29839, 2881–324).

Все перечисленные специфические элементы вышивки и кумачовые нашивки, которые дополняли основной узор, находились с ним в устойчивой связи и составляли единую традицию. Это подтверждается наличием подобной отделки на другом предмете, вышитом косым стежком – кисете (РЭМ, 29854), который соответствует хараусам и по орнаменту, и по обрамляющим полоскам из красной материи с нашитым белым бисером. Описанные особенности вышивки были характерны для старинных образцов, «новые» хараусы имеют свою специфику, которая будет раскрыта ниже.

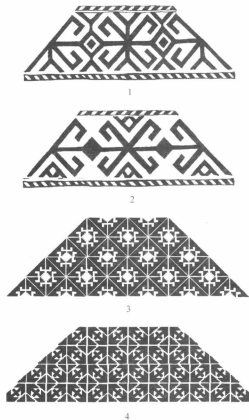


Рис. 23. Орнамент хараусов.

- 1 – РЭМ (2881-313), д. Усмангали, Белоренский р-н РБ;
 2 – БГХМ (Б-106); 3 – РЭМ (2881-164), д. Султаново;
 4 – РЭМ (2881-173), д. Байназарово, Бурзинский р-н РБ

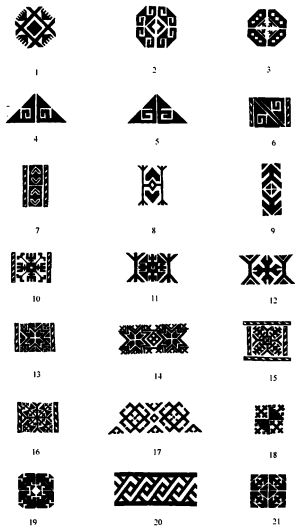


Рис. 24. Мотивы орнамента хараусов.

1 – РЭМ (2881–182); 2 – БГИКМ (3462); 3 – РЭМ (1234–43); 4 – РЭМ (2881–273);
 5 – БГХМ (Б–66); 6 – БГХМ (Б–34); 7 – БГИКМ, 3200; 8 – БГИКМ, 3330; 9 – РЭМ (2881–325);
 10 – РЭМ (1234–37); 11 – БГХМ (Б–24); 12 – БГХМ (Б–96); 13 – МАЭ (864–10); 14 – БГХМ (Б–
 65); 15 – БГХМ (Б–66); 16 – БГИКМ, 3464; 17 – РЭМ (2881–177); 18 – БГИКМ, 3458;
 19 – РЭМ (2881–164); 20 – РЭМ (2881–226); 21 – РЭМ (2881–173)

В Российском этнографическом музее хранятся редкие экземпляры хараусов: например, однотонные, выполненные строчевыми вышивками (2881–278), вышитые по бархату (2881–4), исполненные позументной нитью (6801 – 1,2,4), с бахромой в качестве отделки (2881–303).

Использование

Относительно того, как выглядел и как использовался в прошлом хараус есть различные данные: «...Сараус – повязка под кистью кашбау, вышитая шелками» [Дюссиевский, 1883, с. 374]; «...Хараусами называются продолговатые лоскутки холста или красного ситца, на которых вышивается какой-нибудь узор (кизю). Они имеют значение только в свадебных обрядах, к которым специально и готовятся» [Назаров, 1890, с. 182]; «...Небольшие лоскутки холста, вышитые разноцветным шелком (так называемые “сараучь”» [Юлуев, 1892, с. 219]; в горных селениях хараусы повязывали женщины на лоб под коралловый кашмау [Зеленин, 1940б, с. 194]; «По словам гирей-кипчаков, харауыс повязывался на верхнюю часть лба широкой стороной узора вниз, под нависающей на лоб коралловой бахромой кашмау. Впоследствии, при расспросах, мне не раз приходилось слышать подтверждение только что указанного назначения харауыс» [Руденко, 1955, с. 297]; «...В старину они играли роль при сватовстве (...), хараус служил рождению для одаривания своих приятельниц» [там же, с. 297]. По свидетельству венгерского ученого Д. Месароша, собравшего в 1909 г. коллекцию башкирских предметов (в их числе и хараусы) – их нашивали по сторонам ворота холщовых рубах [Ласло, Кузеев, 1962, с. 321].

В пользу того, что хараус мог использоваться в прошлом как начельник, говорит тот факт, что у соседних народов существовали головные повязки, близкие башкирским по мотивам и технике орнаментации (нашмаки – у марийцев, масмаки – у чувашей). Масмаки и нашмаки использовались в комплексе с полотнятообразными уборами, а чувашки носили головную повязку вместе с головным убором, подобным башкирскому кашмау: «Женщины надевают повязку масмак, покрывающую макушку (...). На самый лоб и свех масмака надевается хошпа» [Риттих, 1870, с. 50]. Таким образом, головные повязки марийцев и чувашей с башкирскими хараусами роднит не только декор, но и способ ношения. В РЭМ хранятся экземпляры хараусов, имеющие по краям завязки (РЭМ, 2881 – 201; 6801 – 1, 2), что, очевидно, также должно поддерживать сообщения об использовании этих предметов в качестве головных повязок.

Видимо, разноречивость свидетельств была обусловлена тем, что хараусы на момент их собирания и описания практически вышли из употребления, что делало возможным их нетрадиционное использование. В.С. Сыромятников отмечал, что «членам экспедиции не раз приходилось видеть кисеты для табака, сшитые из ха-

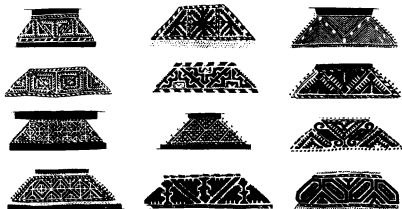


Рис. 25. Орнамент хараусов по С.И. Руденко [Руденко, 1955, с. 304, 306; рис. 262-266]

раусов. Иногда теперь их применяют в качестве заплаты на рубашки, штаны, мешки и т.д.» [Сыромятников, 1937, с. 156]. В РЭМ среди предметов, собранных С.И. Руденко, хранится колыбель, у которой в качестве ленты для подвешивания использован старый хараус (РЭМ, 1002 – 132). Возможно, что Д. Месарош был свидетелем нетрадиционного способа их бытования и принял частный случай за общее правило, но возможно и то, что он встретил вышитые косым стежком рубахи. С последним предположением согласуется замечание П. Назарова о башкирском женском платье: «Грудь его по бокам вышивали наподобие хараусов» [Назаров, 1890, с. 181]. В связи с мнением Д. Месароша об использовании этих предме-



Рис. 26. Подушка, вышитая косым стежком [Руденко, 1955, с. 304, 307; рис. 268]

тов представляет интерес приводимое С.Н. Шитовой свидетельство, что «мать невесты готовила в качестве подарка для матери жениха платье с нашитыми на грудь “хараусами”. Иногда “хараусы” были нашиты на получаемый в дар платок» [Шитова, 1995, с. 201]. Интерес представляют цитируемые С.Н. Шитовой записи Р.Г. Кузеева, согласно которым хараусы могли пришиваться на тгшелдерек (нагрудник), а два столетия назад «ходили вместо денег и очень ценились» [там же].

4. Геометрический орнамент хараусов

Орнамент хараусов представлен как геометрическими мотивами, так и геральдическими изображениями птиц или животных. Как уже было сказано выше, собственно геометрическими здесь будут называться мотивы, не имеющие в основе своей изображение каких-либо конкретных предметов или существ. Геометрический орнамент в вышивке хараусов встречается значительно чаще, чем зооморфный, он исполнялся в технике косого стежка-или счетной односторонней гладью. По контуру элементы орнамента вышивались тонкой черной или темно-коричневой шерстяной нитью. «Роспись» на хараусах встречается только в сочетании с косым стежком и не использовалась в вышитых гладью. Хараусы, вышитые гладью, как правило, имеют орнамент из очень простых фигур – треугольников, ромбов, зигзагов и других (рис. 21 – 1, 2).

С.И. Руденко выделил наиболее часто встречающиеся мотивы орнамента хараусов и определил в процентах долю каждого из них от общего числа в собранной им коллекции [Руденко, 1955, с. 299]. Н.В. Бикбулатов предложил опыт систематизации орнамента хараусов [Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964, с. 94, 95]. В альбоме «Декоративно-прикладное искусство башкир» приводятся таблицы орнаментальных мотивов [там же, с. 92, 96, 98, рис. 48–50], которые делают эту систематизацию весьма наглядной.

В многообразии мотивов орнамента хараусов по формальным признакам можно выделить типическое, что и позволяет объединять их в группы.

1. В основе первой группы мотивов лежат простейшие геометрические формы: ромб, квадрат, прямой или косой крест (рис. 28). Ромбы и квадраты изображались, как правило, с продолженными сторонами или с треугольниками у вершин). Прямой крест в большинстве случаев имеет на концах развилки, а также встречаются завершения в виде трезубца или стрелы. Косой крест часто имеет концы, пересеченные у края чертой. Сочетаясь друг с другом, эти основные фигуры порождают множество производных мотивов (рис. 27).

2. Ко второй группе относятся мотивы, которых объединяют аналогичные приемы сочетания в производные мотивы более сложного строения. Все они при 4-кратном повторении образуют восьмиугольную розетку (рис. 29 – 1–4), а удвоенное изображение мотива воспринимается как верхняя половина упомянутой розетки (рис. 33 – 1а–3а). Характерной особенностью мотивов этой группы является то, что все они могут быть вписаны в силуэт шестиугольной рамки (рис. 29 – 1б, 2б, 3б, 4а).

3. Третью группу составляют мотивы, имеющие уступчатые очертания, часто эти уступы остrokонечны (рис. 30).

Описанные группы далеко не исчерпывают многообразия геометрического орнамента, а представляют лишь наиболее характерные и многочисленные его

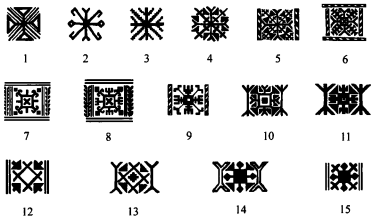


Рис. 27. Мотивы I группы геометрического орнамента хараусов

мотивы. К числу популярнейших мотивов орнамента хараусов относится восьмиконечная звезда. Она может иметь как прямо, так и диагонально ориентированные оси. Звезда несколько раз повторяется в полосе вышивки и, будучи ограниченной с двух сторон вертикальными «штриховыми» полосками, оказывается вписанной в квадратное пространство. В его углах размещались небольшие кресты с пересеченными концами, которые дополняли с четырех сторон изображенную звезду (рис. 24 – 13).

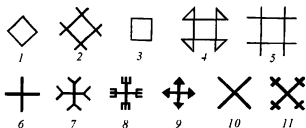


Рис. 28. Простейшие формы, которые легли в основу I группы мотивов геометрического орнамента хараусов

Часто встречаются на хараусах вариации мотива, который мог восприниматься как стилизованное изображение человеческой фигуры (рис. 34), но так как это изображение в равной степени могло являться результатом рассечения по горизонтальной оси геометрической фигуры сложного строения, целесообразно рас-

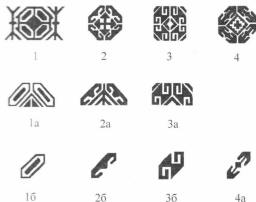


Рис. 29. Мотивы II группы геометрического орнамента хараусов

смотреть его среди геометрических мотивов. Эта фигура в орнаменте верхне-волжских карел носит название «головастица» [Маслова, 1951, с. 63]. Здесь и далее оно будет использоваться для удобства обозначения и нами.

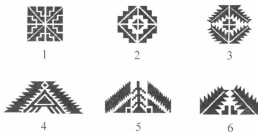


Рис. 30. Мотивы III группы геометрического орнамента хараусов

Композиционные приемы

Поле вышивки на хараусе чаще имеет форму трапеции. Внутри поля вышивки мотивы могли располагаться, повторяясь в горизонтальном ряду. В этом случае они разделялись вертикальной чертой, нередко она имела на концах развилки. Мотив, ограниченный с двух сторон такими линиями, оказывался вписанным в восьмиугольник (рис. 24 – 11, 12). Трапеция вышивки могла также члениться на треугольники, орнамент в которых повторялся (рис. 22 – 2, 4). И в первом, и во втором случаях для деления поля вышивки часто использовалась полоска из

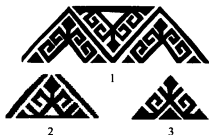


Рис. 31. Мотив типа «головастицы» в орнаменте хараусов

наклонных контрастных по цвету и тону штрихов. Если геометрический орнамент состоял из простейших элементов, то он мог равномерно заполнять пространство вышивки, не расчленяя его (рис. 21 – 2, 3; 23 – 3, 4). Характерным было также размещение в полосе вышивки двух (реже трех) крупных розеток или фигур (рис. 22 – 1). Часто трапецию составляет композиция из 3 ромбов и 6 треугольников, орнамент в которых повторяется (рис. 19 – 1). В большинстве случаев композиция вышивки хараусов воспринимается полосой, вычлененной из орнамента, построенного по принципу «сплошной сетки» (рис. 22 – 1-3; 23 – 3, 4).

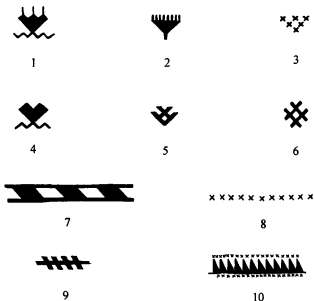


Рис. 32. Элементы и бордюры, дополняющие основной узор хараусов и тастаров

Для I и II групп мотивов характерно членение композиции вертикальными отрезками (рис. 24 – 10, 15, 16 и др.). Если мотивы второй группы образуют розетки, то в пространстве вышивки помещались две крупные восьмиугольные розетки (рис. 22 – 1).

5. Геральдическая композиция в башкирском орнаменте

Геральдической принято называть зеркально-симметричную композицию, состоящую из пары (или нескольких пар) симметричных животных или птиц, обращенных к центральной фигуре. В традиционной башкирской вышивке ее можно встретить только на хараусах, где она выполнялась в технике косого стежка или крестом (БГИКМ, 3137) преимущественно красной или красно-коричневой шелковой нитью по белому холсту. Композиция этого типа вписывается, как и другие мотивы орнамента хараусов, в трапецию или треугольник. На сегодняшний день известны лишь 2 харауса с геральдическими изображениями оленей и 1 экземпляр с изображением коней (рис. 34). Изображения парных птиц встречаются заметно чаще (рис. 33).

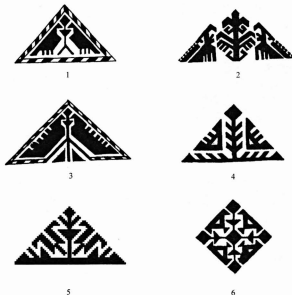


Рис. 33. Геральдические изображения птиц в башкирском орнаменте.
 1 – РЭМ (2881-169); 2 – РЭМ (2881-161); 3 – БГХМ, Б-56;
 4 – БГХМ, Б-36; 5 – БГХМ, Б-99; 6 – БГХМ, Б-103

Особенности изображения птиц:

Птицы всегда изображались профилно;

хвост, спина и шея очерчивались одной прямой диагональной линией (что легко позволяет вписывать симметричных птиц в силуэт треугольника);

грудка птиц высоко посажена и сильно выдается вперед;

они имеют недлинную шею и маленькую, треугольной формы, голову;

ломаная линия, которая очерчивает голову, шею и грудку птицы, повторяет силуэт центральной фигуры, что придает всей композиции компактность;

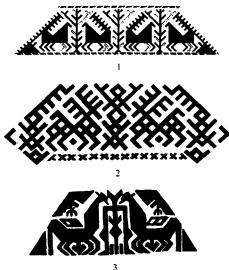


Рис. 34. Геральдические изображения коней и оленей в башкирском орнаменте.

1 – [Маслова, 1951; табл. LVII-1];
2 – БГИКМ (3137); 3 – РЭМ (2881-305)

Изображений парных птиц в башкирской вышивке (от вполне реалистических до крайне стилизованных) представлены в книге «Декоративно-прикладное искусство башкир» [Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964, с. 92, рис. 48 (1 – 21)]. На одном экземпляре птицы имеют странные очертания, которые позволяют видеть в выступах на груди рудименты конечностей, а в самой фигуре – смешение зооморфных и орнитоморфных черт (рис. 33 – 2). На то, что такое смешение иконографии различных композиций могло иметь место, указывает центральная фигу-

Породу птиц определить трудно из-за сильной стилизации, но очевидно, что их прототипами не могли быть водоплавающие. В некоторых случаях на линии спины помещены зубцы, которые, очевидно, могли соотноситься с крыльями (рис. 33 – 3). В процессе стилизации такое изображение птицы приобрело вид треугольного гребня (рис. 33–4; БГХМ, Б–36, Б–53, Б–62 и др.). Встречаются также производные варианты композиции с птицами, когда геральдический сюжет, заключенный в треугольник, удваивается, образуя ромб, расчлененный крестом, каждый конец которого воспринимается как ось геральдической композиции (рис. 33 – 6). Механизм образования производных вариантов на основе геральдических сюжетов в орнаменте прекрасно показал С. В. Иванов [Иванов, 1963, с. 97]. Образцы изобра-

ры в виде куста, нехарактерная для изображений парных птиц и обычная для композиций с животными. Возможно ли такое смешение? При высокой степени стилизации оно, по крайней мере, не удивительно. Слияние образов в орнаменте, и в частности в подобных композициях, явление не редкое [Шангина, 1972, с. 116].

Изображения животных имеют свою стилистическую специфику. Стилистическими особенностями коней в вышивке на хараусах являются: трактовка головы и шеи животного, конечностей, а также специфические детали, дополняющие композицию (рис. 34).

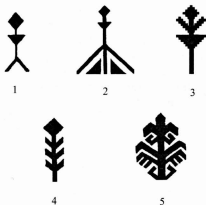


Рис. 35. Центральные фигуры геральдических изображений птиц в башкирском орнаменте

Особенности изображения животных:

В процессе стилизации конечности животных (как оленей, так и коней) приобрели «изломь» («изломь» передних и задних конечностей обращены в противоположные стороны);

примечательно изображалась голова и шея коней: мощная изогнутая шея венчается маленькой, очень условно трактованной головкой (шея наверху пересекается чертой, один конец которой воспринимается как конец морды животного, а другой – как ухо);

спина и живот оленя также имеют «изломь», в результате чего их туловища имеют «осиную талию».

Центральная фигура композиции трактуется либо как дерево, либо как антропоморфный мотив. И в том, и в другом случае она почти всегда завершается ромбом (рис. 35, 36). Дерево изображалось либо елочкой (в композиции с птицами), либо кустом с пышной кроной в виде развилок сложного строения (в композиции с оленями). Фигуры антропоморфного вида известны по геральдическим изображениям птиц и имеют характерный треугольник на стержне, соотносимый, вероятно, с плечами. Интересно трактова-

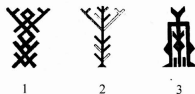


Рис. 36. Центральные фигуры геральдических изображений оленей и коней в башкирском орнаменте

на центральная фигура в композиции с конями (рис. 36 – 3). Она завершается не ромбом, а развилкой. Чуть ниже такая же развилка повторяется, что вызывает ассоциации со стилизованным деревом, но прямоугольная арка, которая дополняет это изображение, придает фигуре антропоморфные черты: концы арки воспринимаются как расставленные ноги, и весь этот орнаментальный мотив становится соотносимым с широко известным в орнаменте других народов мотивом «рожениц». Ромб, который в большинстве случаев помещался на вершину фигуры, находится в центре, но присутствие его показательно.

Особенности композиционного построения:

Композиция с птицами вписывается в треугольник, а композиция с парными животными – в трапецию (изображение оленей на хараусе из БГИКМ (3137) вписано в силуэт трапеции с усеченными по диагонали нижними углами (рис. 34 – 2)). Обычно в пространстве вышивки хараусов композиция из птиц повторяется трижды;

в композиции с конями над их спинами в верхних углах помещена сильно стилизованная фигура, от которой вниз спускается отросток в виде трехпалой лапы или трезубца (рис. 34 – 3);

у изображений коней под животом помещена стрела, направленная к земле, а у оленей – ромб, в силуэт которого вписан элемент, напоминающий стрелу с двумя «наконечниками», расположенную горизонтально. Этот элемент вписывается в ромб благодаря короткому отрезку, соединяющему «наконечники» (рис. 34 – 2, 3);

основной узор дополняется специфическими «штриховыми полосками» и маленькими треугольниками по боковым граням трапеции вышивки (рис. 33 – 1, 2; 34 – 1).

Соотнести распространение различных мотивов вышивок хараусов с определенной территорией очень сложно, так как подробно аннотированы только коллекции С.И. Руденко в РЭМ, которые представляют, прежде всего, вышивки башкир Челябинского и Курганского Зауралья. Документация на коллекции БГИКМ в 50-е гг. XX в. была утрачена, а богатое собрание БГХМ очень неконкретно задокументировано: часть хараусов описана как предметы, приобретенные в Баймакском и Бурзянском районах (экспедиция 1934 г.) – 34 предмета. 56 экземпляров из Бурзянского района, а для 11 хараусов место их приобретения не указано. Только у 8 предметов известны и район и населенный пункт их приобретения (5 хараусов из д. Усмангали Белорецкого района (экспедиция 1928 г.), 3 – из д. Кулганино Абзелиловского района (экспедиция 1969 г.)). Не имея возможности провести подробный количественный анализ по районам, можно соотнести между собой образцы из Челябинской и Курганской областей и из районов Башкирии. Определенных различий в размерах лоскута, материа-

дан вышивки, колорите и орнаментации хараусов этих территорий не обнаруживается. Еще С.И. Руденко предпринимал попытку подобного анализа: «Намереваясь установить, какие мотивы являются характерными для отдельных родов башкир и районов, и желая тем самым получить некоторые наводящие данные для суждения о вероятном месте происхождения и центре распространения того или иного орнаментального мотива, я нанес на карту все вышеперечисленные типы. Оказалось, что все они распределяются довольно равномерно по территории Башкирии. Выяснилось, что один и тот же многочисленный мотив можно было встретить во всех родах, где имелись харауис, а мотивы, насчитывавшиеся всего в числе семи-восьми экземпляров, были встречены в четырех-шести башкирских дачах, нередко отстоящих одна от другой на весьма значительном расстоянии» [Руденко, 1955, с. 302]. Мнение С.И. Руденко особенно ценно, так как, очевидно, количество хараусов, увиденных им во время экспедиций, больше, чем содержится сегодня в музейных коллекциях.

6. Строчевые вышивки

Традиция шитья по разреженной основе уже в начале XX в. исчезала из культуры башкир. С.И. Руденко, собравший в начале века башкирские коллекции, о цветной перевити писал следующее: «Вышивки эти теперь уже настолько редки, что можно сказать с уверенностью, пройдет десяток лет и у башкир нельзя будет найти уже ни одной из них» [Руденко, 1925, с. 293].

Строчевые вышивки бытовали в конце XIX – начале XX в. у башкир Челябинской и Курганской областей, а также в Северо-Восточных районах Башкирии: в Белокатайском, Салаватском, Дуванском, Мечетлинском. Подавляющее большинство их выполнено в технике цветной перевити. По замечанию С.И. Руденко, вышивки по разреженной основе «встречаются только на северо-востоке, а именно у зауральских катаяцев, у кара-барын-табынцев и у урман-кудейцев с инкер-катаяцами» [там же]. Наибольшие коллекции строчевых вышивок в Зауралье были собраны среди кара-барын-табынцев, сартинцев, айлинцев Китайской башкирской дачи. Населенные пункты на территории Башкирии, в которых были приобретены образцы таких вышивок, расположены на территории, которую в XVIII в. занимали башкиры племенного объединения Ай, а в XX в. в них проживали башкиры родов дуван, мурзалар, айле, кудей, тюбеляс, сарт-айле.

Материал

Большинство образцов башкирской перевити выполнены шелковой нитью, но встречались и исполненные шерстяной (БГХМ, Б-260, Б-332, Б-499).

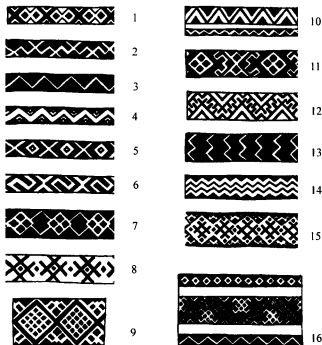


Рис. 37. Бордюрный орнамент башкирской вышивки перевитью

Колорит

Основой цветового решения строчевых вышивок был контраст белого цвета орнамента к разноцветной сетке фона. Иногда фон был практически монохромным – коричнево-красным (БГИКМ, 3104, 3380). На некоторых образцах (РЭМ, № 2881–378), наоборот, цветные фигуры рисунка помещены на белом фоне. Основной красно-коричневый цвет обычно дополняли бледно-зеленые, бежевые, голубые тона. У части вышивок отсутствует доминирование красно-коричневого фона и вместо него – яркая полихромия: сочетание фиолетового, голубого, зеленого, вкрапленный желтого, оранжевого, черного (БГХМ, Б–148, Б–260, Б–332; БГИКМ, 3347).

Украшаемые предметы

Самую значительную группу строчевых вышивок составляли концовки головных полотенец тастар (*сетэр баи*). В северо-восточных районах Башкирии

цветная перевить использовалась и для украшения полотенец *тазтамал*. Резких различий в орнаменте полотенец этих двух групп нет. Композиция состояла из нескольких орнаментальных полос – центральная широкая и несколько полосок поуже. Зачастую две полосы с одинаковым орнаментом обрамляют центральную сверху и снизу. Такая трехчастная композиция для полотенец со строчечной вышивкой на концах была очень распространенной (РЭМ, 2881–118,378; БГИКМ, 3381, 3347, 3348 и др.). В некоторых случаях к нижнему краю такой концовки пришивалась вставка из красной ткани (шириной около 3–4 см), а следом за ней – еще одна неширокая полоска перевити, орнамент которой отличался от остальных трех (РЭМ, 2881 – 113; БГИКМ, 3380). Ширина центральной орнаментальной полосы была чаще всего – 12–15 см, но иногда достигала и 23 см, а обрамляющих – от 4 до 6,5 см.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

Рис. 38. Орнамент башкирской вышивки перевитью.

1-3, 9 – тастары (БГИКМ, 3347, 3348; РЭМ, 2881-80),

4-6 – полотенца (БГХМ, Б-158, Б-332, Б-499), 7, 8, 10 – фартук (БГХМ, Б-260)

Часть концовок имеет композицию из 4–5 горизонтальных полос с различным орнаментом (РЭМ – 2881 – 126; БГХМ – Б-148, Б-332). На некоторых образцах строчевые вышивки расположены двумя горизонтальными полосами, (шириной около 6 см) расстояние между которыми приблизительно равно ширине вышивки (РЭМ, 2881–114, 116, 280; БГИКМ, 3140). Известны и другие способы размещения строчевых вышивок на концовках башкирских полотенец. Встречаются тастары, у которых высота вышитого перевитью поля приблизительно равняется ширине и имеет соответственно квадратную форму (РЭМ, 1002–50; МАЭ, 21–6).

Орнамент башкирских строчевых вышивок – исключительно геометрический. В нем преобладают ромбические фигуры, кресты, зигзаги, простые четкие формы. Среди мотивов встречаются восьмиконечные звезды (РЭМ, 1002–50, 2881–377; БГИКМ, 3105, 3347, 3380; БГХМ, Б-499). Звезды были вписаны в ромбы, образующие сплошную сетку. Внутри ромбической ячейки звезды ориентированы по вертикальной и горизонтальной осям. Размеры ромбической ячейки могли сильно колебаться – от 7–8 до 21 см в высоту. Вследствие этого в пространстве орнаментального поля помещались либо множество звезд в ромбической сетке (РЭМ – 1002-50; БГИКМ – 3347), либо 1 или 2 целых звезды (БГИКМ – 3380; БГХМ – Б-499). В орнаменте полотенца № 2881–377 (РЭМ) внутри каждой звезды расположена свастика. В орнаменте перевити на тастарах встречается фигура типа «головастичья» (МАЭ, 21–6), S-образные фигуры (БГХМ, Б-332). Геометрический орнамент башкирской вышивки перевитью (звезды, бордюры) имеет многочисленные аналогии в узорном ткачестве (рис. 39).

Цветную перевити на концовках полотенца иногда дополняли полосками вышивки «кирпичиком» (РЭМ, 2881–80, 126) и наоборот, концовки вышитые «кирпичиком» могли быть дополнены полоской строчевой вышивки (БГХМ, Б-158).

Не только полотенца, но и наплечная одежда могли быть украшены вставками цветной перевити. С.И. Руденко описал бытовавшую в XIX в. мужскую свадебную рубаху *селтәрле кльдәж* – «широкая и длинная холщовая рубаха с красными ластовицами и широким отложным воротником; ворот, концы рукавов и подол были украшены прошивкой (сильтяр)» [Руденко, 1925, с. 122]. Подробное описание одной из таких рубах, приобретенной С.И. Руденко у гайнинских башкир в Пермской обл. (РЭМ, 1002 – 21), приводит С.Н. Шитова [Шитова, 1995, с. 37]. Цветной перевитью на северо-востоке республики украшались рукава, ворота и подола платьев.

В искусстве башкир наиболее совершенные образцы цветной перевити (сложные по композиции и разнообразные по декору) мы обнаруживаем в орнаментах фартуков (несколько экземпляров этих предметов хранятся в музеях г. Уфы и С.–Петербурга). Все предметы очень старые, они имеют небольшую грудку и широкую нижнюю часть. Поверхность фартука полностью покрыта строчевыми

вышивками, которые превращают ее в ажурную сетку. При построении орнамента мастерицы должны были проявить незаурядную изобретательность, так как на концах полотенец, рукавов, на подолах орнамент перевити проходил полосой, а на фартуках он должен был закрыть собою достаточно большое пространство. Поражает своей сложностью орнаментальная композиция на фартуке из собра-

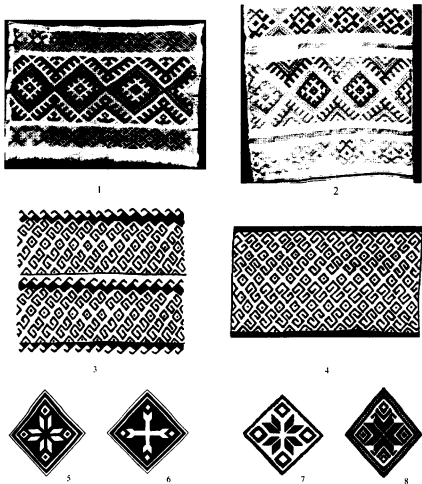


Рис. 39. Орнамент башкирской вышивки перевитью (1, 5, 6), гадью (3) и тканых полотенец (2, 4, 7, 8)

ния БГХМ (Б–260): сочетание разнообразных геометрических фигур, среди которых есть восьмиконечная звезда, «головастица», свастикообразные мотивы и др. На этом предмете перевить исполнена разноцветными шерстяными нитками: зелеными, красными, оранжевыми, синими, фиолетовыми, розовыми, черными, желтыми. На фартуке из БГИКМ на груди и в центральной части передника орнамент строится по принципу «сплошной сетки», а по краям и по низу передника проходят бордюры, известные по орнаменту строчевых концовок полотенец. В целом перевить на фартуках отличается от остальных вышивок в этой технике композиционной изощренностью, разнообразием и сложностью мотивов.

Не только одежда, но и предметы быта могли быть вышиты по разреженной основе. Выше уже описывалась перевить на концах полотенец тастамал. В фондах БГИКМ хранится кошель из белого холста, украшенный по краю полоской строчевых вышивок (№ 3032). Цветную перевить можно встретить и на вышитых счетной гладью салфетках, на которых она проходит полоской по краю (РЭМ, 2881–385). Ранее было высказано предположение, что, возможно, «ассортимент этой своеобразной вышивки когда-то был шире, но к началу нашего века этот вид женского искусства почти полностью прекратил свое существование» [Бикбулатов, Кузеев, Шитова, 1976, с. 113]. До середины XX в. перевитью продолжали вышивать только в некоторых деревнях Курганской области. Исчезновение перевити там для разных деревень было разновременным. Ее хорошо помнят практически все информаторы в д. Мурзабаево Сафакулевского района, украшавшие так в 50-е гг. мужские свадебные рубахи, но в д. Сарт-Абдрашево того же района она совершенно забыта. По-видимому, в некоторых деревнях перевитью перестали вышивать в первой половине XX в., так как в Сарт-Абдрашево С.И. Руденко в начале века приобрел по меньшей мере 6 образцов такой вышивки.

7. Счетные вышивки по холсту в костюме башкир и их эволюция в XIX – начале XX в.

Общие черты и различия в орнаментации хараусов и тастаров

Вышивки рассмотренных предметов старинного женского костюма у восточных групп башкир имеют много общих черт. Для тастаров, так же как и для хараусов, основой служит в большинстве случаев белый домотканый холст, а орнамент исполнялся шелковой некрученой нитью. Техника вышивки росписью использовалась для украшения как хараусов, так и тастаров. Кроме характерных для этой техники черного и коричневого цвета нити, на этих двух предметах как исключение встречается роспись темно-зеленой и голубой нитью. Среди хараусов известны экземпляры, вышитые счетной гладью – техникой, ха-

рактерной для большинства тастаров. Колорит вышивки на этих двух предметах тоже соотносим: доминирующим в цветовом решении является красный цвет; наряду с этим у целой группы хараусов и тастаров основным цветом был бежевый или светло-коричневый. В многообразии орнамента хараусов имеются мотивы, известные по вышивке на тастарах (хараус – Б-96 (БГХМ), тастар – 864-17 (МАЭ) и др.) (рис. 40), в том числе популярнейший в декоре башкирских головных полотенец ромб с продолженными и загнутыми концами (хараус – 2881-177 (РЭМ), тастар – 3384 (БГИКМ) и др.; рис. 9 – 3, 24 – 17). Бордюры, вышитые росписью и мелкие фигуры, дополняющие основной узор (треугольники-гребенки, ромбики и другие) одинаковы для сопоставляемых предметов (рис. 32). Характернейшая для хараусов «штриховая кайма» иногда встречается и на тастарах (рис. 13; РЭМ, 2881-80/2; БГИКМ, 3384, 3375, 2957). Общим признаком для двух рассматриваемых предметов является ограничение орнаментального поля рядом (или несколькими рядами) мелких крестиков. Вышивку на хараусах и тастарах дополняют нашивки полос красной материи, которые и в том, и в другом случае могли быть пришиты голубой нитью. В некоторых случаях хараусы и тастары украшались белым бисером. Наибольшую близость к хараусам по орнаменту и стилю вышивки обнаруживают тастары I группы (с розеточным принципом построения композиции).

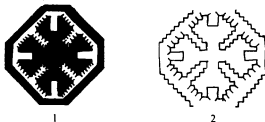


Рис. 40. Мотивы орнамента тастара (1) и харауса (2)

Но при всех выявленных соответствиях вышивка на хараусах и тастарах имеет свои особенности. Прежде всего, они проявляются в наиболее характерных для каждого предмета технических приемах. Например, косой стежок, которым вышито большинство хараусов, не применялся для декорирования тастаров. В свою очередь в орнаментации головных полотенец широко применялись строчевые вышивки и гладь («кирпичиком»), не встречающиеся в вышивке хараусов. Для каждого из предметов был характерен устойчивый набор собственных орнаментальных мотивов.

Видимая общность в орнаментации хараусов и тастаров вполне закономерна, так как эти предметы принадлежали одному костюмному комплексу [Шитова, 1995, с. 84], бытовали на единой территории и, возможно (судя по вышепри-

веденным выдержкам об использовании харауса), носились вместе в качестве головного убора. Причины различия в технических приемах и мотивах орнамента должны быть исследованы специально.

Место счетных вышивок в орнаментации костюма башкир

Гравюры XVIII в., выполненные по материалам академических экспедиций (П.С. Паллас, И.-Г. Георги), изображают башкирок в белых рубахах. Как отмечал С.И. Руденко, традиция изготовления и ношения одежды из белого домотканого полотна сохранялась у башкир до середины, а в некоторых районах до 90-х гг. XIX в. [Руденко, 1925, с. 113]. О том же свидетельствуют описания одежды башкир этого времени. Так, Н. Казанцев отмечал, что у бедных башкир костюм состоит из: «Белого сукна кафтана (...) или же нанковых и холщевых некрашенных кафтанов, таких же шельвар» [Казанцев, 1866, с. 24]. В музейных коллекциях сохранились башкирские рубахи и кафтаны из белого домотканого полотна [Шитова, 1995]. Такие рубахи имели ластовицы красного цвета [Руденко, 1925, с. 122; Черемшанский, 1859, с. 154, 155; БГИКМ, 3079].

Белая рубаха украшалась вдоль нагрудного разреза, воротника, рукавов. Так, по сведениям В.М. Черемшанского, «вокруг прорези на рубашке вышиваются иногда красными нитками разные фигуры», он же упоминает рубашки с вышивками разноцветными шелковыми и бумажными нитками вокруг воротника и груди [Черемшанский, 1859, с. 155]. Позднее Н. Казанцев отмечал: «Одеяние их составляет холщовая или бязинная рубашка, вышитая вокруг воротника и на груди алого цвета нитками, бумагой или шелками» [Казанцев, 1866, с. 26]. К концу 80-х гг. XIX в. относится замечание В.Ф. Миллера: «Башкирки носят холщовые рубахи, вышитые вокруг ворота и рукавов альми нитками» [Миллер, 1887, с. 88].

Таким образом, в прошлом у башкир в комплексе женского костюма существовала рубаха из белой домотканины с вышивкой у ворота, по краям рукавов, выполненной шелковыми или бумажными красными нитками. О характере вышивки можно, видимо, судить по вышитым шелком реликтовым хараусам и тастарам. Вероятно, в прошлом они являлись частью старинного костюма, который по своей орнаментации (техника, материал, колорит, орнаментальные мотивы) не мог не представлять единого целого. Подтверждением выдвинутого предположения является свидетельство П. Назарова о вышивке женских рубах, «наподобие хараусов» [Назаров, 1890, с. 181]. Как уже отмечалось выше, возможно, Д. Месарош стал свидетелем бытования одежды, вышитой косым стежком, и принял вышивку за хараусы либо он стал очевидцем нетрадиционного использования этих предметов (например, в середине XX в. этнографы зафиксировали обычай нашивания полученного в подарок на свадьбе харауса на платье или нагрудник [Шитова, 1995, с. 200, 201; Шитова, 1984, с. 12]. Но в любом случае данные

венгерского исследователя очень важны и даже показательны. Здесь представляется уместным вспомнить вышитые шелком в технике косого стежка заготовки воротов для башкирских рубах – «яка» из собрания РЭМ (2881 – 355–358; Ишимбайский район РБ, д. Макарово), детали отделки которых точно соответствуют вышивке хараусов. Вышитые девичьи нагрудники – «яка» – упоминает М.В. Лоссиевский [Лоссиевский, 1883, с. 374]. С.Н.Шитовой описываются хранящиеся в Екатеринбургском краеведческом музее девичьи нагрудники, вышитые шелком счетной гладью, украшенные бахромой из крученых нитей и бисером [Шитова, 1995, с. 213]. Как было отмечено выше, на старинных тастарах счетная гладь могла быть также дополнена бисером и бахромой из шелковых нитей. Из сказанного можно заключить, что до середины XIX в. косой стежок и гладь применяли для украшения не только головных уборов (хараусов и тастаров), но и наплечной одежды. Характерно, что обычные для отделки хараусов нашивки полосок красной материи в костюме финно-угорских народов региона и чухашей являются (наравне с вышивкой) традиционным способом декорирования костюма. Счетные вышивки в костюме башкир – весьма архаичная черта.

Предметы, вышитые косым стежком, за исключением хараусов, почти полностью исчезли из употребления еще в конце XIX в. До нас дошли лишь несколько предметов, в частности, подушка из коллекции С.И. Руденко [Руденко, 1955, с. 307]. Она была сплошь покрыта орнаментом, характерным для хараусов (рис. 26). Кроме того, Н.В. Бикбулатов отмечал, что еще во второй половине XX в. в башкирских деревнях можно было встретить кисеты, вышитые косым стежком [Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964, с. 89]. В альбоме В.С. Сыромятникова, хранящегося в БГХМ, есть цветная зарисовка (Альбом, рис. 65) с полотенца из д. Байназарово Бурзянского района РБ, сделанная в 1934 г. Его орнамент и колорит идентичен вышивкам на хараусах: полосу орнамента «штриховая полоска» разделяет зигзагом на треугольники, в каждом из которых размещается фигура типа «головастиць»; основной красный тон дополнен вкраплениями желтого и зеленого. По рисунку определить технику исполнения, конечно же, невозможно, но полное повторение в нем орнамента хараусов позволяет допустить, что это полотенце также было вышито «косым стежком». Такое предположение кажется вполне вероятным, так как только С.И. Руденко в 1912 г. в д. Байназарово было приобретено три харауса (РЭМ, 2881 – 170, 173, 185).

Приведенные данные показывают, что в середине XIX в. сфера бытования счетных вышивок, в частности косого стежка, и круг украшаемых ими предметов был значительно шире.

Эволюция счетных вышивок в XIX – начале XX в.

В силу объективных обстоятельств у башкир счетные вышивки и одежда из

белой домотканины в сравнительно короткий период вышли из употребления. С.Н. Шитова проанализировала причины, по которым в XIX в. одежда из покупных материй быстро вытеснила домотканую [Шитова, 1968, с.132, 133]. В качестве основных исследователь называет приток фабричных товаров на рынки края. «Еще больший спрос на готовую продукцию испытывали кожные башкиры, которые, несмотря на резкое уменьшение у них численности скота, на протяжении XIX в. к земледелию приобщились сравнительно мало. Недостаток скотоводческого сырья для изготовления одежды здесь ни в какой мере не компенсировался материалами растительного происхождения» [там же, с. 133]. Уже в самом конце XIX в. женский костюм горных башкир (катайцев) каким его увидел Л. Бергхольц, был «весь сшит из пестрейших ситцев» [Бергхольц, 1893, с. 81]. Основной причиной исчезновения к XX в. древних счетных вышивок из искусства башкир, по мнению С.И.Руденко, был тип хозяйства и обусловленный им быт: «Относительная бедность башкирского шитого орнамента не столько качественная, сколько количественная, и зависела она не от отсутствия эстетического вкуса, который может удовлетворить самому изысканному вкусу европейца. Одна из причин бедности башкирского шитого орнамента заключалась, по-видимому, в том, что башкирка даже зимой не имела столько досуга, сколько было его у искони земледельческих и оседлых финнок, тративших многие месяцы в году на сучение ниток, тканье и вышивание» [Руденко, 1925, с. 285].

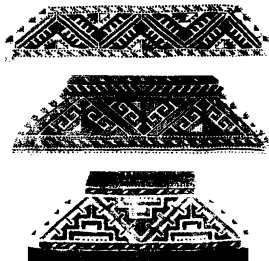


Фото 11. Хараусы. Из собрания РЭМ

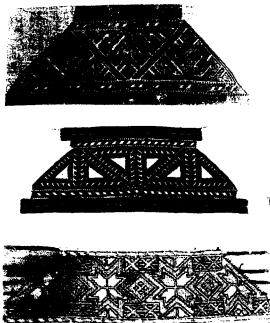


Фото 12. Хараусы. Из собрания РЭМ

Уже в середине XIX в. башкирки в качестве основы для вышивания по счету нитей стали использовать тонкие фабричные ткани. Основанием к этому утверждению служит замечание П. Назарова об использовании в качестве основы для вышивки хараусов лоскутков «холста или красного ситца» [Назаров, 1890]. В коллекции БГХМ и РЭМ имеются экземпляры (БГХМ, Б-30; РЭМ, 1234-53; 2881-20, 88), по которым можно составить представление об упомянутых П.С. Назаровым хараусах, вышитых по ситцу. Их основа – лоскут красной хлопчатобумажной ткани. Экземпляр 1234-53 (РЭМ) исполнен шелковой нитью и имеет орнамент, часто встречающийся в вышивке этих предметов по домотканому холсту. Традиционна и форма вышитого поля – трапеция, и обрамление ее «штриховой полоской». Хараус Б-30 из БГХМ очень старый, истончившийся от времени. Его орнамент из горизонтальных рядов треугольников вышит гладью тонкой шелковой нитью. Вышивка создает ровную глянцевую поверхность и имеет четкие правильные формы.

Таким образом, орнамент счетных вышивок при переходе к покупным тканям не исчез, не потерял качества и художественных достоинств, но был приспособлен

соблен к новой основе и преобразован. Но это оказалось временным явлением – в XX в. подобные вышивки устойчиво сохранялись лишь у курганских башкир, в других же районах они либо совсем исчезли, либо постепенно деградировали. Этот процесс можно наглядно проследить на примере видоизменения форм декора в «новых» хараусах.

В XX в. хараусы на большей территории их бытования перестали изготавливать. В Курганской области, где в начале века С.И. Руденко собрал большую коллекцию этих предметов, они совершенно забыты, старшее поколение не помнит даже их названия. В первой половине XX в. их продолжали вышивать только в некоторых районах Башкирии. Уроженка д. Кусеево Баймакского района РБ А.Х. Ишкульдина (1923 г.р.) в молодости хараус вышивала сама, как и другие девушки. Вышивку они выполняли по холсту, нитью бордового цвета с добавлением желтого, зеленого и немного черного. А.Х. Ишкульдина нарисовала как выглядел хараус: прямоугольный лоскут с вышивкой в виде трапеции в центре; сверху и снизу проходили полосы красных нашивок (нижняя во всю длину лоскута, а верхняя по длине вершины трапеции вышивки). Во второй половине XX в. хараусы на территории восточной Башкирии еще можно было встретить в комплектах свадебных подарков, но материал вышивки и основы для нее, орнамент и техника исполнения «новых» образцов разительно отличаются от старинных. Коллекции «новых» хараусов имеются в МАЭ (Уфа), в РЭМ, БГХМ, Венгерском этнографическом музее (83271, 83293), в Галерее современного и традиционного искусства «Восток». В отличие от старинных образцов, у которых фоном для вышивки служило белое домотканое полотно, у «новых» хараусов основой является лоскут фабричной ткани (сатин, ситец, шелк), имеющий насыщенный цвет: красный, бордо, черный или иной. По яркому фону нитью мулине вышивались контрастные по цвету простые геометрические мотивы – зигзаги, треугольники. Вышивка выполнена грубовато, в отличие от старых хараусов, которым была свойственна точность форм, четкость линий, а техника росписи черной нитью по контуру рисунка придавала им филигранную отточенность деталей. В некоторых случаях вышивка заменена аппликацией (нашивками фабричной тесьмы – МАЭ, Уфа, Э – 35–41в, Э – 35–63в). Единственное, что сохранили «новые» хараусы от старых образцов – общую форму вышивки в виде трапеции. Но иногда и эта особенность утрачивалась. При всех заметных различиях между старыми и новыми образцами коллекция, собранная в БГХМ им. М.В. Нестерова, позволяет проследить эволюцию вышивки на хараусах.

Прототипом современных вышивок мог являться хараус Б–50. Его орнамент составлен из горизонтальных рядов треугольников, и этим он близок современным образцам. Но в остальном он сохраняет старую традицию: вышивка по белой домотканине шелковой нитью выдержана в традиционном колорите. Компо-

вышивка заключена в трапецию, внутри которой один из горизонтальных рядов является «штриховой полоской» – весьма специфичным признаком, характерным для старых хараусов. По краям трапеции вышиты маленькие ромбы с продолженными сторонами. Подобным же образом боковые стороны орнаментального поля на старых хараусах дополнялись маленькими треугольниками. Вся вышивка в целом сохраняет графическую четкость. Хараус Б–51 подобен рассмотренному, но у него меньше связи с традицией, так как он не имеет в качестве дополнения «штриховой полоски» и окаймляющих трапецию фигур, а главное – он исполнен не шелковой, а крашеной шерстяной нитью. Переходным звеном от старых вышивок к новым может также служить хараус Б–76. Его основой служит лоскут фабричной ткани бежевого цвета, вышитый красной и синей шелковой нитью. Орнамент заключен в трапецию и состоит из горизонтальных рядов треугольников. Кроме шелковой нити и традиционного колорита со старыми вышивками его роднят некоторые детали. Так, сверху и снизу орнаментальная композиция дополнена маленькими вышитыми параллелепипедами, поставленными через равные промежутки в ряд – в чем нетрудно угадать рудимент «штриховой полоски», которая в старых хараусах традиционно использовалась для окаймления. По бокам, ближе к верхним углам трапеции, расположены фигуры, подобные тем, какие вышивали по внешнему краю в старинных образцах, но на этом экземпляре они непропорционально увеличены. Со старыми образцами можно соотнести и ряд крестиков на продолжении горизонтальной оси, проходящей по середине между основаниями трапеции. Горизонтальная ось в трапеции связывает эту вышивку с коллекцией современных хараусов, у которых также присутствует эта специфическая особенность композиции. С новыми образцами связывает эту вышивку также неровность очертаний и форм, некоторая небрежность исполнения. Хараус Б–102 связан с древней традицией только трапецевидной формой вышивки и тем, что она исполнена шелковой нитью. Основой его служит красный ситцевый лоскут. Орнамент составлен из рядов треугольников, вписанных в очертания трапеции.

Вырождение, упрощение орнаментальных форм, неровность их очертаний в современных хараусах объяснимы, с одной стороны, тем, что переплетение нитей основы фабричных тканей затрудняли счетную вышивку, а с другой стороны, и в главную очередь тем, что хараусы, утратив свое функциональное назначение, сохранили лишь символическое.

Все пять описанных хараусов из коллекции БГХМ были собраны в 30-е гг. В 1958 г. С.А. Авижанской для фондов РЭМ были приобретены 2 харауса модернизированного образца, сочетающие в оформлении традиционные и новые черты (РЭМ, 7082 – 32/2, 41). Экземпляр 7082 – 41 вышит нитью мулине на куске светлого ситца в голубую клеточку. Орнамент характерный: трапеция разделена на три треугольника; использован один из популярнейших для хараусов мотивов –

по сторонам елочка с ромбом, на вершине две фигуры, имеющие вид треугольника-гребня. Другой образец (7082 – 32/2) в качестве основы имеет темно-синий сатин, вышит «косой сеткой» нитью мулине. Его криволинейный орнамент в виде парных завитков не имеет прототипов в традиционном декоре хараусов. Единственная черта, унаследованная от старинного оформления, – нашивка полос красной (в данном случае малиновой) материи по сторонам лоскута.

В коллекции БГХМ присутствуют «новые» хараусы, собранные в 1969 г. У всех орнамент упрощенный – ряды треугольников и зигзаги. Показательно, что среди них уже не встречаются вышитые шелком – только мулине. МАЭ (г. Уфа) хранит «хараусы», приобретенные в 1982 г., вышивка на которых уже заменена нашивками фабричной тесьмы (Э – 35 – 41 в, Э – 35 – 63 в). Если на одном из них украшенное пространство ограничено традиционно трапецией, то на другом аппликация тесьмой создает фигуру, не имеющую ничего общего со всеми предыдущими старинными и новыми образцами. В качестве основы выбраны лоскуты шелковой ткани. Представленные примеры иллюстрируют процесс постепенного разрушения старых традиционных форм декорирования хараусов в течение XX в.

Среди коллекции РЭМ, собранной в 1912 г., присутствуют экземпляры нетрадиционно орнаментированные: 2881–312 – вышит тамбуром и гладью шерстяными нитями фиолетового, болотного и красного цветов, очертания и формы – неровные, в основе композиции – деление трапеции на три треугольника; 2881–309 – исполнен косым стежком, но орнамент имеет нетипичный – растительный, впрочем, оригинальна и вся композиция. «Новые» хараусы присутствуют и в коллекции, собранной Д. Месарошем в 1909 г. (№ 83271, 832293). Из сказанного можно заключить, что уже в самом начале XX в. шел процесс замены разнообразных мотивов традиционной счетной вышивки на этих предметах более простыми и доступными формами.

8. Счетные вышивки по фабричным тканям

Замена домотканого холста покупными материями не сразу привела к исчезновению счетных вышивок из культуры башкир. Наоборот, первым результатом этой новации была попытка приспособить традиционные приемы к новой основе, что вызвало появление тончайших, искуснейших вышивок по хлопчатобумажной ткани. Переплетение тонких нитей основы сделало подобные вышивки поистине виртуозными. Счетные вышивки по фабричной ткани имеют свои особенности. В отличие от старинных образцов, цвет основы предпочитался активный, чаще всего красный. Орнамент выполнялся тонкими шелковыми нитями светлых оттенков, контрастных к цвету основы. Орнамент не обрамлялся

росписью, характерной для старинных гладевых вышивок и косого стежка. Его мотивы зачастую очень близки орнаменту браного ткачества.

Башкирская вышивка по счету в XX в. развивалась только в Курганской области. В качестве основы использовали готовые ткани с полотняным переплетением и применяли следующие швы: *нағыш* – вид двусторонней счетной глади, узор выкладывается уступчато, короткими стежками («кирпичиком»); *с улам* – набор; *тутәрмэ* – гладь* (двусторонняя и односторонняя), роспись. Для росписи специальных терминов не зафиксировано. Иногда узкие бордюры, вышитые росписью, разграничивающие горизонтальные ряды орнамента, называли *кырлау* («по краю»). Однако это название относится не к технике, а к их функции, так как этим же названием обозначали бордюры тамбурной вышивки, которые служили той же цели. В XX в. наиболее часто использовался в росписи бордюр в виде ступенчатого зигзага, который назывался «илһойәр»*.

Вышивки этого времени исполнены так называемым «ленточным» шелком (шелковую нить получали, распуская фабричные атласные ленты). Постепенно шелк стали заменять нитью мулине.

Орнамент двусторонней счетной глади по тонким тканям (*тутәрмэ*) обнаруживает преемственную связь с мотивами старинных гладевых вышивок по холсту. Одним из распространенных мотивов счетной глади как по холсту, так и по тканям, была восьмиконечная звезда. В XX в. ее вышивали на полотенцах (*тағтамал*), салфетках (*ябыу*), фартуках (*альяп хыс*), подарочных носовых платочках (*хуляулык*). У вершин звезды дополнялись небольшими треугольниками, развилками или ромбами. Мастерницы называют этот мотив *танжә тирәж* (как мо-

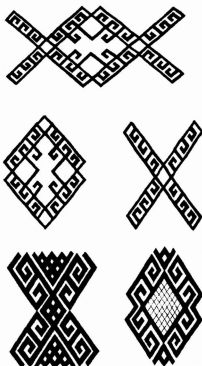


Рис. 41. Мотивы гладевой вышивки по ткани

* Так называли не только счетную, но и свободную гладь.

** Илһойәр – женское имя (любящая родину, любимица народа). Последнее значение, видимо, и определило название этого популярнейшего у курганских башкир бордюра.

нета). На фартуках звезды могли украшать грудь, нижний край или оборку. На салфетках их вышивали по четырем углам и в центре или в шахматном порядке по всему полю. Звезды были двухцветными: красно-синими, желто-фиолетовыми, зелено-желтыми, красно-зелеными, желто-голубыми и т.д. Оттенки чередовались следующим образом: вертикальные лучи звезды были одного цвета, горизонтальные – другого. Звезды на платочках, салфетках выполнялись по белому ситцу. Небольшие звездочки иногда назывались мастерицами *жирлукас канаты* (ласточки-крылья).

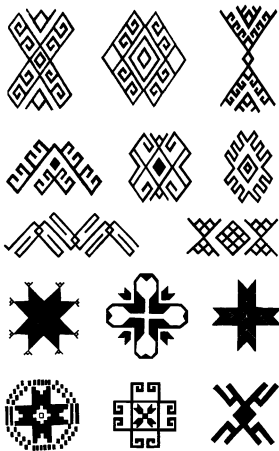


Рис. 42. Мотивы гладовой вышивки по ткани



Рис. 43. Мотивы вышивки *нагши* на кушаках, фартуках и подолах платьев

Крупные розетки сложного строения, что исполнялись гладью на тастарах, украшали салфетки из тонких тканей. Фоном для вышивки на салфетках, как и в старинных образцах, служил белый цвет. В центре салфетки располагалась одна розетка. Близкие по графике орнаментальные мотивы могли украшать и фартуки. Особо любопытен в этом отношении фартук из д. Азналино Сафакулевского района Курганской области. У него на подоле и груди вышиты розетки, подобные «тастарным»: восьмиконечные звезды по вертикальной, горизонтальной и

диагональным осям сгруппированы вокруг центральной звезды. Листочки, вышитые у основания розетки, придают ей вид цветущего куста и таким образом модернизируют мотив. На груди и на подоле розеточные композиции из восьми-конечных звезд, так же как и на тастарах, были вышиты по две. Цвет фартуков с розеточным орнаментом был различен: красный, желтый. Розетки, имеющие в основе крестообразную форму, подобные тем, что изредка встречались на тастарах (РЭМ, 2881–142), украшали углы скатертей. Такие скатерти шились из ткани красного цвета.

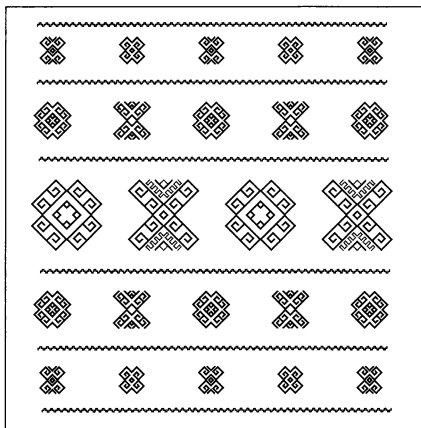


Рис. 44. Композиция вышивки мужского кушака билгәү
(д. Абултаево, Сафакулевский р-н Курганской обл.)
Вышивала Х. Азылжиреева

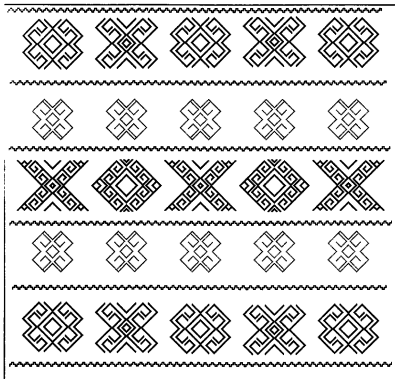


Рис. 45. Композиция вышивки мужского кушака *билгэу*
(д. Сарт-Абдрашево, Сафакулевский р-н Курганской обл.)
Вышивала Р.А. Макмулова

Простейший зубчатый пилообразный бордюр, использовавшийся в старинных гладевых вышивках по холсту для ограничения орнаментальных полей, сохранился и в позднейших вышивках по тонким тканям под названием *хитеше* (зубы гуся*), не изменив своего назначения.

Счетная гладь *нагыш* еще в середине XX в. была распространена у башкир в Курганской области повсеместно. И сегодня во многих семьях хранятся предметы, вышитые в этой технике. Швом *нагыш* вышивались концевки полотенец *тастамал*, кисеты *ягыш*, салфетки *ябыу*, одежда: женские платья *күндәк*, фартуки *агыякыс*, полоска по краю головного покрывала *күчьяузык*, *эйжсен* – эле-

* Имеются в виду выросты на внутренней поверхности клюва.

мент женского костюма (небольшой лоскут, привешиваемый под подбородком на кораллово-монетную тесьму *накал*), мужские рубашки *кундаж*, кушаки *билгэу* (*билгэу*), портянки жениха *сылгау*.

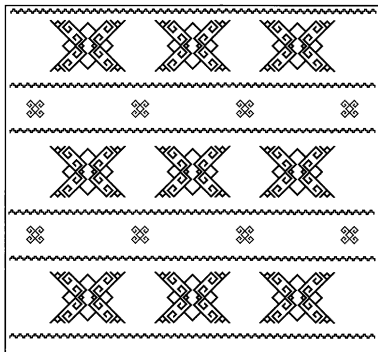


Рис. 46. Композиция вышивки мужского кушака *билгэу*
(д. Калмак-Абдрашево, Сафакулевский р-н Курганской обл.)

Основными мотивами глади *наъши* были ромбы и кресты, дополненные крючками-завитками (*хус кар*), отходящими от сторон и вершин. Производные мотивы получали, разделяя крест или ромб пополам вдоль горизонтальной оси. Название многих элементов давали по количеству вышитых крючков – 4, 6, 8 *хус кар* (завитков). Например, широко распространенный мотив в виде ромба с крючками у вершин назывался *һигез хус кар* (восемь завитков). Встречающийся в орнаменте кушаков и платьев ромб со множеством крючков по его внешней и внутренней стороне называли *оя* (гнездо). Этот мотив (с тем же названием) был одним из основных в аппликативном орнаменте старинной обуви *сарык* (технологические особенности его выполнения определили плавность форм, поэтому на суконных голенищах

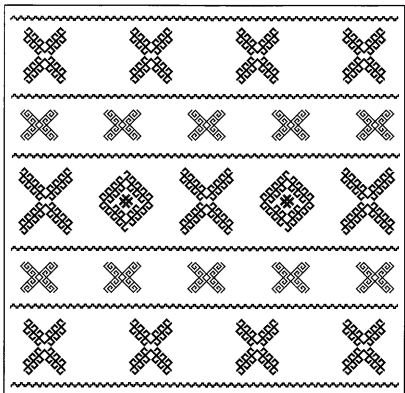


Рис. 47. Композиция вышивки мужского кушака *билгэу*
(д. Сарт-Абдрашево, Сафакулевский р-н Курганской обл.)
Вышивала Ф.Х. Байрамгулова

вместо крючков ромб дополняли спиральные завитки). Вероятно, этот мотив в башкирском искусстве достаточно древнего происхождения и, будучи весьма распространенным, он был перенесен в сравнительно молодой вид народного искусства, адаптирован к новым материалам и технологии.

Ромб с продолженными сторонами, вышиваемый на скатертях, платьях, кушаках имел название *бесэй табаны* (лапа ко́та). На женских покрывалах вдоль края, обрамляющего лицо, нередко исполняли мотив в технике *наъши*, в виде ромба с сетчатым



Фото 13. Мотив *бесэй табаны*



Фото 14. Мужская вышитая рубаша и кушак курганских башкир

заполнением внутреннего пространства, называемого *каз аяны* (гусиные лапки). Не менее популярен был на *хульяузык* производный мотив из треугольников с сеточкой.

На мужских рубашках вышивали планку, ворот, рукава, а иногда и подол. По вороту-стойке и планке орнамент проходил сплошной полосой, а на подоле размещался отдельными фигурами. Рубахи шились преимущественно из белого материала, а вышивка была многоцветной. В орнаментальном ряду цвета чередовались.

На женских платьях вышивали подол, иногда оборку и манжеты. Воротник, закрываемый кораллово-монетной подбородочной тесьмой головного покрывала, практически не вышивался. Орнамент на подоле проходил одним или двумя рядами. Отдельные фигуры в горизонтальной полосе вышивались через равные расстояния. Пожалуй, наиболее массивным и сложным по рисунку был



Фото 15. Фрагмент подола платья



Фото 16. Комплект вышитой женской одежды курганских башкир

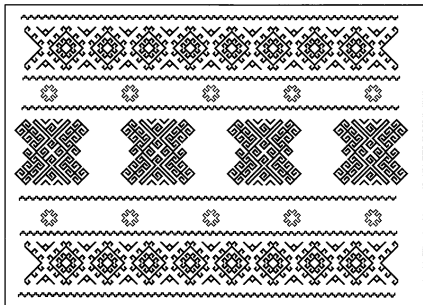


Рис. 48. Композиция вышивки мужского кушака *билгэу*
(д. Калмак-Абдрашево, Сафакулевский р-н Курганской обл.)
Вышивала Б.Г. Ишниязова

орнамент на платьях в деревнях рода калмак (деревни Мурзабаево, Калмак-Абдрашево). Самыми популярными были платья красного цвета (реже встречались синие или желтые).

У фартуков украшали грудь, подол, а иногда и пояс. На груди и подоле вышивка проходила несколькими горизонтальными полосами, орнамент которых, как на платьях и рубашках, состоял из отдельно стоящих фигур. По такому же принципу были вышиты и мужские кушаки *билгэу* (*билгэу*). Композиция их вышивки состояла из пяти горизонтальных рядов, центральный из них делался обычно шире остальных. Ряды разграничивали узкие бордюры, вышитые двусторонним контурным швом. Такие бордюры всегда имели вид ступенчатого зигзага и назывались *илһэйэр* (этот же орнамент ограничивал орнаментальные поля и на фартуках, и на платьях). Высота орнаментированного конца *билгэу* была значительной (до 70 см). Они делались всегда из красного материала и кроме вышивки украшались нашивками синих или зеленых атласных лент. Фартуки с вышивкой *наһши* тоже могли быть украшены атласными лентами. Их шили обычно белого цвета, но иногда можно встретить красного и даже зеленого. Любопытно коло-

ристическое решение вышивок. В расположении цветов просматривается определенный порядок: в горизонтальной полосе они чередовались, но в композиции из нескольких полос (например, на подоле) фигуры одного цвета выстраивались диагональными рядами. По такому же принципу нередко собирали лоскутные дорожки и одеяла.

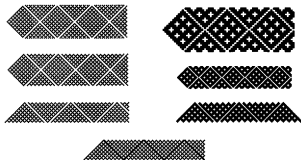


Рис. 49. Варианты вышивки на головных покрывалах.
Мотив *каз аягы* (гусиные лапки)



Рис. 50. Варианты вышивки на головных покрывалах. Мотив *higez kuskar*

Гладью *нафши* украшали полоску материи, нашиваемую спереди на покрывалах *кушьяузык*. Длина ее была 115 – 120 см, а ширина могла колебаться от 3,5 см до 6–7,5 см. Орнамент проходил сплошной полосой (дл. – 100 см, шир. – 3–7 см). Распространенные мотивы вышивки на *кушьяузык* – *higez kuskar* и *каз аягы*. По краю орнаментальной полосы проходил бордюр *ильһейр*. У калмаков вышивка на *кушьяузык* была очень широкой и сложной по орнаменту и завершалась парным изображением восьмиконечных звезд. Близкие по рисунку бордюры иногда украшали планку и ворот мужских рубах. Вышивка на покрывалах также была многоцветной и выполнялась по красному фону.

Нағыш – вышивка двусторонняя. Каждая сторона – лицевая, поэтому на конце нити не делали узелков. Ее фиксировали возвратными стежками. Когда нить кончалась, ее конец иголкой уводили и прятали под уже проложенными стежками. Чтобы не ошибаться при вышивании и разместить розетки на одном уровне, продергивали одну нить утка, что оставляло едва заметный след на ткани, по которому ориентировалась вышивальщица. Количество продернутых нитей для одного орнаментального мотива могло быть разным, что, видимо, зависело от его сложности и от мастерства вышивальщицы. Иногда таким образом отмечался только один край узора. Для бордюра *ильһейәр* тоже продергивали нить (отмечающую либо серединную линию узора, либо его верхнюю и нижнюю границы).



Рис. 51. Варианты вышивки на головных покрывалах

было быть разным, что, видимо, зависело от его сложности и от мастерства вышивальщицы. Иногда таким образом отмечался только один край узора. Для бордюра *ильһейәр* тоже продергивали нить (отмечающую либо серединную линию узора, либо его верхнюю и нижнюю границы).

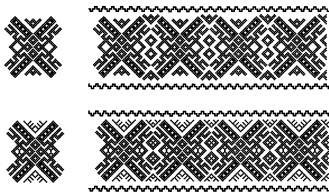


Рис. 52. Варианты вышивки на головных покрывалах башкир рода калмак

Узоры в технике *нағыш* вышивали в один ряд – «*бер кат*», или в два ряда – «*ике кат*». Вышивка в два ряда была более сложная и трудоемкая, занимала в два раза больше времени и потому более ценилась. Если невеста вышивала *билгәү* жениха в два ряда, то это было показателем ее искусности: считалось, что она как будто бы вышила два *билгәү*.

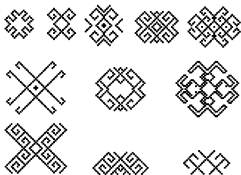


Рис. 53. Мотивы вышивки *нагыш*

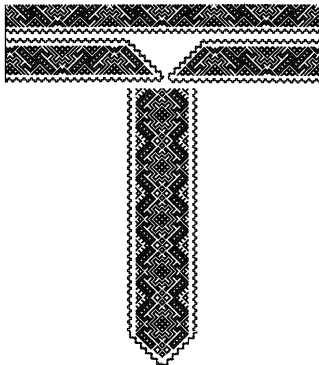


Рис. 54. Орнамент вышивки отложного воротника и планки мужской рубахи



Рис. 55. Орнамент вышивки ворота-стойки и планки мужских рубаш

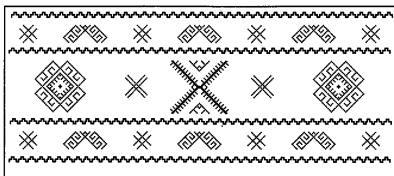


Рис. 56. Орнамент вышивки концовки полотенца. Глядь *нагыш*
(д. Сарт-Абдрашево, Сафакулевский р-н Курганской обл.)
Вышивала Ф.Г. Салихова

Старшее поколение вышивальщиц четко разделяют вышивку в технике *на-льши* и *суптан* (набор). При этом все связывают вышивку набором с ткачеством, указывают, что мотивы его орнамента взяты из узорного тканья. Набором вышивали скатерти. Для них почти всегда выбирали ткань красного цвета. На скатерти через равные промежутки вышивались нитками разного цвета один и тот же мотив. Небольшие розетки располагались правильными горизонтальными и вертикальными рядами. Одинаковые по цвету мотивы, как и в вышивке фартуков, зачастую выстраивали диагональные ряды. Внешне это очень напоминает тканые в выборной технике скатерти, у которых подобные розетки располагались в клетках пестроткани и также образовывали строгий порядок. Прежде скатерти с выборным орнаментом бытовали у башкир в Зауралье. В Венгерском этнографическом музее хранится подобная скатерть, приобретенная Д. Месарошем в Челя-

бинском уезде Оренбургской губернии [Ласло, Кузеев, 1962, с. 316, табл. VII]. В частной коллекции К.А. Ямилова по этнографии татар и башкир Челябинской области много скатертей с выборным орнаментом. В настоящее время в Курганской области тканые с выборным рисунком скатерти практически не встречаются. Вероятно, у курганских башкир вышитые набором скатерти заменили собой бытовавшие прежде домотканые с выборным орнаментом. В качестве переходного варианта можно рассматривать скатерть из собрания Центра башкирской культуры в г. Курган «Курай». Домотканая красная в черную клетку скатерть украшена множеством розеток, вышитых разноцветным шелком. Эту вышивку трудно отличить от выборного ткачества. Вышитых набором скатертей сохранилось сейчас еще достаточно много. Некоторые из них используются по праздникам и по сей день. Заимствование из тканого орнамента мотивов для вышивки набором происходило и в дальнейшем. Орнамент одной вышитой в технике набора скатерти был снят, по словам ее автора, с тканого *шаршау*.

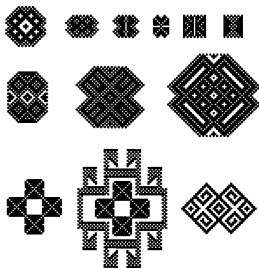


Рис. 57. Мотивы вышивки набором

Счетные вышивки курганских башкир по тонким тканям – явление самобытное, которое стоит особняком по отношению к декоративному искусству соседних народов и других групп башкир.

В XX в. в быту появился новый материал, фактура которого предполагала вышивание «по счету» – вафельные полотенца. «Ячейкой» для счета в них были

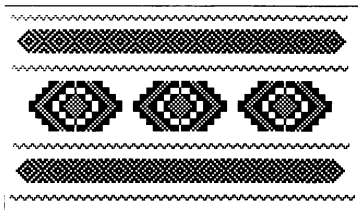


Рис. 58. Орнамент вышивки вафельного полотенца
(г. Бокаево, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала Ф.А. Латымова)

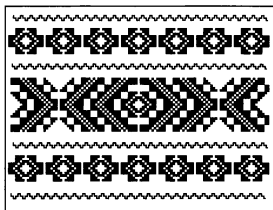


Рис. 59. Орнамент вышивки вафельного полотенца
(д. Абулгаево, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала З.Р. Мухаметова)

не переплетения нитей основы и утка, а крупные клетки фактуры. По этой причине их орнамент отличается от старинных вышивок по холсту и тем более от тонких вышивок по ткани. У него крупные, массивные формы. Нередко орнамент вышивки на вафельных полотенцах повторяет узоры, характерные для тканей в браной технике полотенца, или вышиваемые обычно в технике *на выш.*

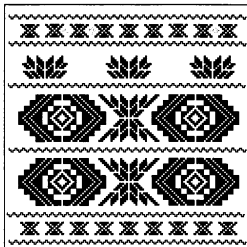


Рис. 60. Орнамент вышивки вафельного полотна
(д. Б.Султаново, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала Ф.Г. Мухаметшина)

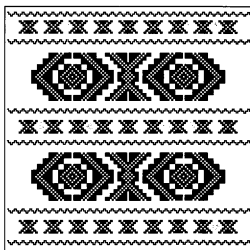


Рис. 61. Орнамент вышивки вафельного полотна
(д. Калмак-Абдрашево, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала Г.И. Хакимова)

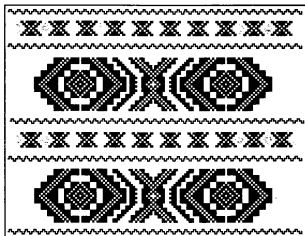


Рис. 62. Орнамент вышивки вафельного полотна
(д. Калмак-Абарашево, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала М.Г. Зайнуллина)

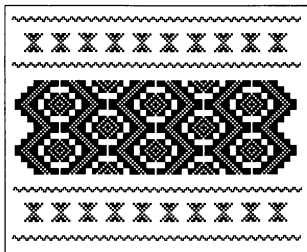


Рис. 63. Орнамент вышивки вафельного полотна
(д. Бикберды, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала Р.Т. Файзулина)

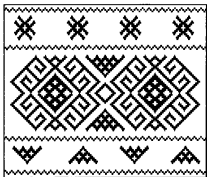


Рис. 64. Орнамент вышивки вафельного полотенца (д. Субботино, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала Ш.Р. Мухаметшина)



Рис. 65. Орнамент вышивки вафельного полотенца. (д. Сарт-Абдрашево, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала Р.А. Акулова)

Гладь по вафельной основе в Курганской области называли *тутэрма*. Она могла быть как односторонней, так и двусторонней. Исполняли ее нитью мулине. На вафельных полотенцах встречаются вышитые крестом восьмиконечные звезды,

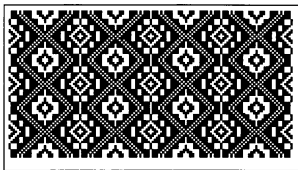


Рис. 66. Орнамент вышивки вафельного полотенца. (д. Азнатино, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала Ф.А. Давлетшина)

цветочный орнамент, вазоны. Вышивание геометрического орнамента на вафельных полотенцах было распространено в XX в. не только в ареале бытования старинных счетных вышивок башкир, но довольно широко, и было явлением интернациональным. Но в Курганской области оно было особенно развитым, разно-

образным по узорам, так как опиралось на мощные традиции вышивания по счету.

Таким образом, старинные счетные вышивки башкир в XIX в., адаптируясь к новым материалам, начинают претерпевать заметные трансформации. В XX в. происходит исчезновение счетных вышивок по холсту. Их сменяют вышивки по тонким тканям, которые у башкир Курганской области продолжали бытовать вплоть до конца XX в. Замена домотканых тканей покупными, при вышивании по счету нитей, усложняла и без того трудоемкий процесс, что, в конечном счете, способствовало исчезновению этих вышивок. С.В. Сыромятников полагал, что

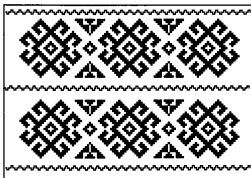


Рис. 67. Орнамент вышивки вафельного полотна (д. Азналино, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала С.Г. Сергажина)

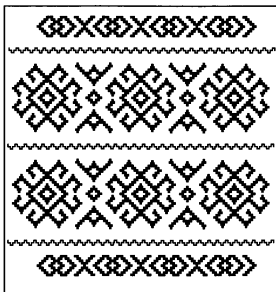


Рис. 68. Орнамент вышивки вафельного полотна (д. Калмак-Абдрашево, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала Х.З. Галеева)

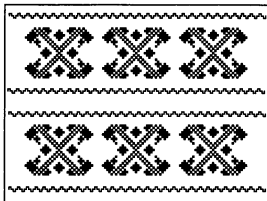


Рис. 69. Орнамент вышивки вафельного полотенца
(д. Калмак-Абдрашево, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала М.Г.Зайнуллина)

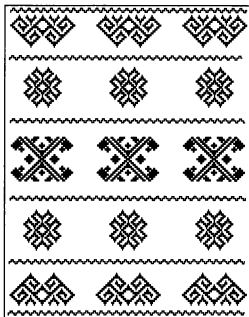


Рис. 70. Орнамент вышивки полотенца

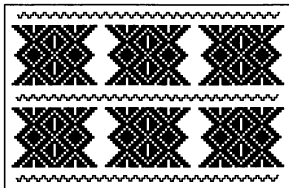


Рис. 71. Орнамент вышивки вафельного полотна
(д. Бикберды, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала Н.Г. Гагаулина)

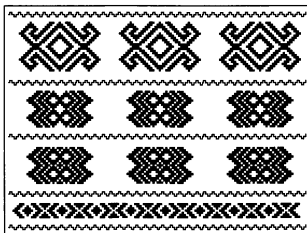


Рис. 72. Орнамент вышивки вафельного полотна
(д. Б.Султаново, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала Ф.Г. Мухаметшина)

именно сложность шитья по счету обусловила его вытеснение более простым в исполнении тамбуром [Сыромятников, 1937]. Примером такого замещения может служить использование тамбура в вышивке харауса (РЭМ, 2881–312) или кушаков курганских башкир, орнамент которых имитирует тонкую счетную гладь.

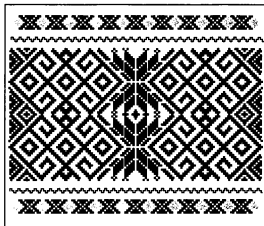


Рис. 73. Орнамент вышивки вафельного полотна
(д. Б.Султаново, Сафакулевский р-н Курганской обл. Вышивала Ф.Г. Мухаметшина)

обычно используемую для украшения этих предметов. Такие кушаки иногда встречаются, есть образец и в фондах МАЭ (Уфа, Э–33–42). Их геометрический в основе орнамент, исполненный тамбуром, теряет четкость и правильность форм. Так, курганские гладевые вышивки по фабричным тканям тоже постепенно претерпевали изменения.

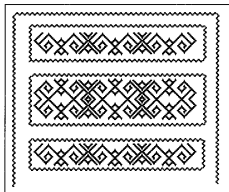


Рис. 74. Орнамент вышивки полотна
(д. Сарт-Абдрашево, Сафакулевский р-н Курганской обл.)

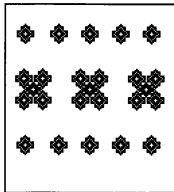


Рис. 75. Орнамент вышивки вафельного полотна
(д. Калмак-Абдрашево, Сафакулевский р-н Курганской обл.)

Генетическая связь орнамента гладевых вышивок по тонким тканям с мотивами, выполняемыми по холсту, и узоров вышивки набором с розетками выбранного ткачества очевидна и была отмечена выше.

Диагонально-геометрические мотивы вышивки *наъли* не наследуют орнаментальных традиций старинных счетных вышивок. У этого шва сформировался устойчивый фонд собственных мотивов. Характеристики его орнамента (мотивы, композиционные приемы, принципы формообразования) позволяют предполагать замещение этой вышивкой узоров браного ткачества с заимствованием мотивов и композиций.

На предметах (кушаках, фартуках, платьях) вышивка *наъли* располагается, как и на предметах браного ткачества, горизонтальными рядами. Бордюр *илдэйэр*, разделяющий ряды, повторяет рисунок узкого ступенчатого бордюра, широко применяемого в браном ткачестве для тех же целей. Центральную широкую полосу орнамента зачастую обрамляют сверху и снизу ряды поуже, мотивы которых представляют собой «половинки» вышитых в центральной полосе. Такой же композиционный прием нередко встречается в браном ткачестве, для которого он является естественным следствием технологии тканья. В центральном ряду зачастую чередуются обособленно расположенные ромбы и кресты. Причем их создает один графический модуль, который, отражаясь и дублируясь по вертикальной и горизонтальной осям, образует то ромб, то крест. Это очень напоминает вычленение из полосы одного непрерывного диагонально-геометрического орнамента различных фигур. Сходство узоров глади *наъли* и браного ткачества позволяют видеть в качестве основы для формообразования мотивов этой вышивки тканый орнамент.

В Зауралье (в Кунашакском р-не Челябинской области) концы тканых кушаков башкиры украшали не вышивкой, а браным орнаментом [Шитова, 1962, с. 238]. В Курганской области в начале XX в. тоже бытовали некоторые элементы одежды, декорированные вытканными розетками [там же]. Вышитые фартуки курганских башкирок очень напоминают по форме и декору фартуки из домотканины: они также имели маленькую грудку на ляжке, геометрический орнамент их проходил горизонтальными рядами по подолу и грудке. Но «башкиры Зауралья не знали фартуков из холста или домотканины даже в тех районах, где одежда шили из ткани собственного производства. Это является доказательством сравнительно позднего распространения фартука среди зауральских башкир» [там же]. Очевидно, что прототипом вышитых курганских фартуков были старинные фартуки из домашнего холста с браным орнаментом. Замещение узорного ткачества вышивкой у курганских башкир, возможно, было обусловлено слабым развитием браного ткачества на этой территории. В то же время орнамент вышивки

нағыш имеет специфические формы, в которых сохранились древние орнаментальные традиции, связывающие искусство башкир, каракалпаков, киргизов. В киргизском и каракалпакском орнаменте существовал популярнейший в башкирских счетных вышивках по тканям мотив – ромб с продолженными и загнутыми концами, дополненный крючками от внешнего и внутреннего края [Антипина, 1968, с. 65, рис. 6 – 20; Жданко, 1955, рис. 5 – 9] (рис. 89). В каракалпакском искусстве этот мотив имеет даже подобное башкирскому «*hige z kus kar*» (восемь завитков) название «*segiz muyiz*» (восемь рогов).

Итак, часть счетных вышивок по тонким тканям наследует мотивы старинных вышивок по холсту, а орнамент другой части генетически связан с одной стороны, с традициями выборного и браного ткачества, а с другой – опирается на древние орнаментальные традиции.

Вопрос происхождения орнамента старинных счетных вышивок по холсту намного сложнее и поэтому он будет рассмотрен специально. Подробное описание особенностей хараусов и тастаров было необходимо для сопоставительного анализа материалов по традиционному орнаменту башкир, народов Волго-Уральского региона и более отдаленных территорий, на основе которого будут устанавливаться истоки орнаментальной традиции.



ГЛАВА III

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ СЧЕТНОЙ ВЫШИВКИ БАШКИР

1. Этнические параллели

Орнамент тастаров I группы

Орнамент тастаров, характерные для него сложные розетки – явление своеобразное, оригинальное. Поэтому затруднительно найти ему аналогии по всей совокупности характерных признаков в искусстве других народов. Но отдельные характерные черты имеют многочисленные соответствия.

Техника двусторонней счетной глади в сочетании с росписью известна финно-угорским народам, чувашам, русским, горным таджикам. Роспись применялась в вышивке узбеков и южных киргизов [Антипина, 1962, с. 108]. Вышивка по разреженному холсту бытовала у русских, финно-угорских народов, чувашей, татар-мишарей (в основном «ч-окающих»), южных киргизов, горных таджиков. Гладь «кирпичиком» применялась для украшения свадебных платков татар-кряшен [Гулова, 1980, с. 13] мишарей и в вышивке бесермян [Белицер, 1951, рис. 52].

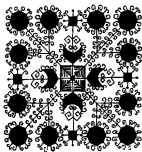
При том, что абсолютно соответствующие розеточному орнаменту тастаров мотивы найти трудно, все же близкое сходство обнаруживает концевка русского полотенца (бывший Весьегонский уезд), вышитая двусторонней гладью в сочетании с росписью и имеющая в орнаменте две сложносоставные розетки [Маслова, 1978, с. 59, рис. 16а] (рис. 77 – 1). Близкие по составляющим элементам и по структуре розетки, но отличные по технике исполнения (роспись) образцы, можно встретить и на концевках других русских полотенцев [Стасов, 1872, лист V, рис. 24; Городецкая, 1989, откр. 4]. Характерно, что на вышеперечисленных русских полотенцах, так же как и на тастарах, на концах располагаются по две крупные розетки. Ю.Г. Мухаметшин отметил общность в орнаменте башкирских тастаров и кряшенских головных полотенцев *ак яу.тык*: на концах кряшенских полотенцев размещались две розетки, орнамент которых строился по диагональным осям [Мухаметшин, 1977, с. 121; Сулова, Мухамедова, 2000, с. 153, табл. XVI – 6]. Все же следует признать, что кряшенские и башкирские розетки головных полотенцев имеют сходство весь-

ма отдаленное. Различия сказываются и в технике исполнения (ковровый шов черной шелковой нитью у кряшен) и, что особенно важно, в графике орнамента. Композиция в виде двух розеток сложного строения встречалась и в вышивке *сурпан луз* – концовки чувашского головного полотенца [Никитин, Крюкова, 1960, табл. XVI (1)]. С башкирскими эти розетки роднит и техника исполнения – гладь в сочетании с росписью (рис. 78). Концы других чувашских полотенца *таш тутри* (плясовые платки – свадебный атрибут) также украшались двумя вышитыми розетками, орнамент которых строился по вертикальной, горизонтальной и диагональным осям [там же, табл. XXV]. Размещение на конце полотенца двух крупных вышитых розеток известно по орнаменту верхневолжских карел (строчевая вышивка) (рис. 78) [Искусство народов Северо-Запада, 1981, ф. 2], вепсов (роспись) [Косменко, 1984, с. 87, рис. 17 – 5]. Возможно, что такой розеточный орнамент на концах полотенца они заимствовали от русских, у которых он был распространен. Марийские свадебные поясные подвески тоже были украшены двумя вышитыми на концах розетками [Меджитова, 1985, ф. 89].

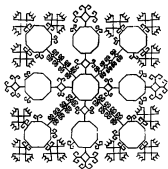
Распределение элементов в орнаментальной розетке по вертикальной, горизонтальной и диагональным осям, традиционное для тастаров, является характерным для построения многих мотивов орнамента финно-угорских народов. У марийцев такие розетки размещались в углах свадебных покрывал и платков *сян салык* [Меджитова, 1985, ф. 108; Искусство народов Поволжья и Приуралья, 1981, ф. 8, 9] (рис. 77 – 3). Подобным же образом – в углах головных платков и маленьких ручных полотенца («ширинок») – были расположены сходные розетки у русских Тамбовской и Рязанской губ. [Работнова, 1963, табл. 2, 6 – 8; Яковлева, 1959, табл. 12 – 1].

С.И. Руденко, Н.И. Гаген-Торн, Н.В. Бикбулатов, П.В. Денисов отмечали сходство розеток на башкирских тастарах с нагрудной вышивкой чувашских женских рубах – *кёскё* [Руденко, 1925, с. 293; Гаген-Торн, 1960, с. 215; Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964, с. 106; Денисов, 1969, с. 25]. Их роднит прежде всего ориентация элементов орнамента по прямым и диагональным осям. Необходимо отметить и заметные различия чувашских и башкирских розеток: 1) *кёскё* вышивались в иной технике (косым стежком); 2) орнамент чувашских розеток представляется достаточно монолитным по сравнению со сложносоставными розетками тастаров. Розеточный орнамент тастаров производит впечатление в целом большей легкости и ажурности. С ними могут быть сопоставлены *кёскё*, у которых, во-первых, в основе рисунка восьмилучевая структура и, во-вторых, ослаблена монолитность (орнамент строится из разнообразных, некрупных фигур), например, *кёскё*, приводимое Т.М. Акимовой [Акимова, 1936, с. 50, рис. 19] или П.В. Денисовым [Денисов, 1969, рис. 9 – 6–10].

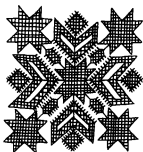
Встречались подобные мотивы в румынской вышивке [Arta Populara, 1957, рис. 210] (рис. 78).



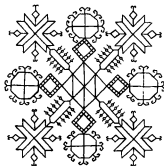
1



2



3



4



5



6

Рис. 76. Аналоги розеткам гастар (2, 4, 6) в русском (1, 3) и марийском (5) орнаментах.
 1 – [Маслова, 1978, с.59, рис.16а]; 2 – РЭМ (2881-12); 3 – [Народное искусство.... 1989, ф.4];
 4 – РЭМ (2881-51); 5 – [Искусство народов Поволжья.... 1981, ф.8]; 6 – РЭМ (2881-374)

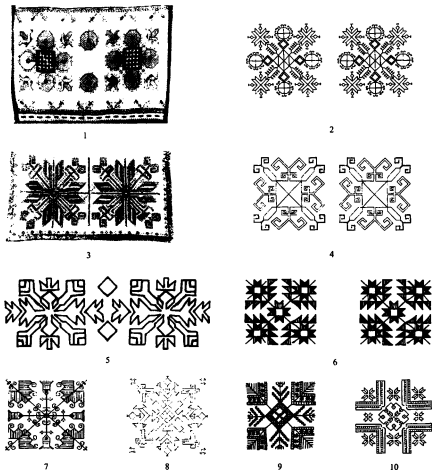


Рис. 77. Розеточный орнамент на концах башкирских тастаров (2, 4, 8, 10), чувашского головного полотенца «сурпан» (1), чувашского плясового платка «таш тутри» (3), карельского полотенца (5), румынского полотенца (6), русских полотенца (7, 9)

Развилки, помещаемые иногда по четырем сторонам розетки тастара (РЭМ, 2881 – 11, 70), использовались также в качестве одного из элементов в удмуртской, марийской, карельской вышивке. Фигуры, исполненные росписью (треугольники-гребенки, развилки, различные бордюры), встречающиеся на тастарах, также имели широчайшее распространение; круг существующих им аналогий будет

подробно рассмотрен при описании орнамента хараусов.

Подводя итог, можно отметить, что орнамент тастаров I группы (с розеточным принципом композиции) ближайшими параллели имеет в орнаменте русских, в меньшей степени – в искусстве народов Поволжья. Вероятно, традицию орнаментировать концы полотенец двумя розетками, вышитыми счетной гладью в сочетании с росписью, можно отнести к добулгарскому времени. Для такого вывода существуют две предпосылки: во-первых, гладевые двусторонние вышивки, очевидно, являются очень древним техническим приемом, о чем свидетельствует наличие двусторонней глади в сочетании с росписью в искусстве не только народов Восточной Европы, но и горных таджиков, и близкое соответствие некоторых мотивов гладевой вышивки этих удаленных территорий; во-вторых, развитие этой традиции под влиянием Волжской Булгарии должно было бы отразиться в орнаменте народов, находящихся в орбите ее теснейших культурных, экономических связей, и именно у них следовало бы ожидать концентрацию характерных для этой группы тастаров черт. Нам же удалось выявить в орнаменте кряшен лишь отдаленные параллели, чувашей – частичные, а более близкие аналоги – в вышивке русских. Наличие схожих композиций в виде двух розеток на концах полотенец в Урало-Поволжье и далеко на северо-западе (в искусстве русских бывшей Псковской губ. и вепсов) подтверждают древность такого орнамента на концах полотенец.

Орнамент тастаров II группы

Мотивы орнамента II группы тастаров находят множество соответствий как в искусстве народов Восточной Европы, так и Средней Азии. Как уже отмечалось, популярнейшими были мотивы ромба и квадрата с продолженными и загнутыми сторонами. Они известны финно-угорским народам, русским, тюркским народам Средней Азии. Среди орнамента тастаров этой группы встречаются бордюры из треугольников с крючком у вершины, характерные для орнамента среднеазиатских и кавказских народов.

Композиция концовки полотенца из нескольких полос с чередующимся орнаментом, типичная для тастаров II группы, популярна среди финно-угорских народов. Верхний ряд концовки в виде трех треугольников с отходящим от вершины стержнем с развилкой на конце известен по орнаменту верхневолжских карел, русских, вепсов. У вепсов стержень на треугольнике имел вид стилизованного дерева [Косменко, 1984, с. 70–74], у карел – дерева-куста [Маслова, 1951, с. 92, рис. 1 – 1], а у русских эта фигура иногда трансформировалась в антропоморфный образ [Народное искусство, 1989, ф. 6; Маслова, 1978, с. 123, рис. 63, 79–в, 80–г]. Некоторые аналогии этому мотиву известны по орнаменту марийцев. В ткачестве коми композицию орнаментированной концовки сверху завер-

шает ряд схожих по очертанию фигур [Народное искусство коми, 1992, ф. 71. 72]. С традициями финно-угорских народов тастары II группы связывает характерная для верхнего ряда техника росписи. В то же время традиционные для этого ряда фигуры в виде крупных парных завитков созвучны с мотивами «рога барана» в орнаменте среднеазиатских народов. Мотив парных завитков широко бытовал в орнаменте горных таджиков, его часто использовали для размещения по краю орнаментального поля [Русьяйкина, 1959, рис. 16–г, д].

Орнамент тастаров III и IV групп здесь не рассматривается, так как вопрос о происхождении башкирских строчевых вышивок и вышивок по тонким тканям рассматривается отдельно.

Орнамент строчевых вышивок

Шитье по выдергу встречалось не только на башкирских тастарах, но и на головных полотенцах других народов Волго-Уральского региона. Мишарские тастары, как и башкирские, вышивались цветной перевитью [Мухамедова, 1972, с. 106, 217]. Головные полотенца чувашей *сурпаны* и *пуз тутри* тоже могли быть украшены вставками цветной перевити [МАЭ, Уфа, 46–98а; Акимова, 1936, 45; Орков, 1997, с. 161]. На сурпанах чувашей Башкортостана эти вышивки выполнялись, как и башкирские, шелком «с преобладанием темно-красного-бордового цветов» [Орков, 1997, с. 161], а у чувашей Самарской Луки – шерстью красного цвета [Орков, 1997, с. 178]. Удмуртские головные полотенца *чалма* в Увинском, Вавожском, частично в Сюсминском и Селтинском районах Удмуртии иногда вышивались «по выдергу» (эта техника у удмуртов и бесермян называлась *вандэнт*) [Лебедева, Волкова, 1985, с. 3; Белицер, 1951, с. 119; Савельева, 1976, с. 15]. С башкирскими тастарами такие концовки удмуртских головных полотенцев роднит композиция вышивки в виде трех горизонтальных полос орнамента [Лебедева, Волкова, 1976, с. 8, № 13; с. 9, № 14; с. 14, № 42].

С.П. Толстов указывал на близость башкирских тастар и «крылышек» некоторых русских сорок: «В Калужской же губернии мы встречаемся с формами ничем по существу не отличающимися от тастора мишарей, башкир, аналогичной формы головного убора у чуваш анат-енчи, являющейся общей для племен турко-иранского востока и даже кочевого хамито-семитического мира» [Толстов, 1930, с. 76]. Очевидно, С.П. Толстов в этом абзаце говорит о тастарах, вышитых цветной перевитью, так как, с одной стороны, только на башкирских и мишарских тастарах встречалась эта вышивка, а с другой – в русской вышивке Калужской губернии, как и в ряде других южно-русских губерний, эта техника являлась доминирующей.

Орнамент тастар, вышитых цветной перевитью, находит множество аналогий в искусстве народов Восточной Европы и Уральского региона. Почти абсо-

лютное соответствие орнаменту строчевой вышивки тастаров, в основе которого – восьмиконечная звезда, вписанная в ромб (БГИКМ, 3380), находим в русской вышивке [Стасов, 1872, лист XV, рис. 63] (Рис. 79 – 2, 4, 6, 8). Восьмиконечная звезда, вписанная в ромб с четырьмя маленькими ромбами у вершин, имеет соответствия в эстонском, карельском, обско-угорском орнаменте (рис. 81).

Аналоги башкирским строчевым вышивкам прослеживаются и в декоре плечевой одежды. Упомянутой выше рубахе жениха *селтәрле кулдж* у башкир находим близкое соответствие в одежде чувашей. Цветной или белой перевитью иногда украшали концы рукавов, ворот и подол чувашских мужских свадебных рубах *керы кети*, которые «шились по-старинному – длинными, объемными, с прямыми рукавами, правосторонним грудным разрезом и цветной (красной) ластовицей» [Орков, 1997, с. 155]. Как и у башкир, у чувашей такую рубаху готовила невеста своему жениху.

В декоре женской наплечной одежды перевитью использовалась чувашами, удмуртами, мордвой. Она проходила узкими полосками вдоль пол или подола, краев рукава, или вдоль стана по швам.

Башкирским фартукам, вышитым строчкой, полные аналогии найти сложно. У чувашей, мордвы, русских фартуки тоже украшались перевитью, но у этих народов она представляла собою более или менее широкую полоску, сочеталась с ткачеством или нашивками лент, не являясь основным декорирующим средством, в то время как в башкирской вышивке она, как уже было отмечено, покрывала собою весь предмет. Близкие аналогии если не композиции, то орнаменту башкирской перевити на фартуках находим в искусстве русских, на фартуках которых встречались все те же вышитые перевитью «голоvastiць».

В свое время С.И. Руденко отмечал: «По характеру и способу исполнения башкирские прошивки стоят весьма близко к прошивкам чувашей и отчасти великорусов» [Руденко, 1925, с. 293]. Действительно, мотивы строчевых вышивок башкир порою чрезвычайно близки орнаменту русских. Их основные мотивы – это ромбы с продолженными и загнутыми концами, кресты, восьмиконечные звезды. В орнаменте башкирской и русской вышивки такого рода встречается мотив «голоvastiць», весьма характерный для русской орнаментики. На концовках русских и башкирских полотенец распространена композиция из трех горизонтальных полос: центральной – широкой, и двух окаймляющих ее сверху и снизу. Русскую и башкирскую перевитью объединяет и колорит вышивки: белый рисунок по красно-коричневому фону или сочетание пастельных тонов. В ряде мест (в Тамбовской, Ярославской, Костромской и других губерниях) русская перевитью, как и башкирская, выполнялась шелковой нитью [Работнова, 1963, с. 12; Маслова, 1978, с. 181].

Русские строчевые вышивки представляют ближайшие аналогии башкирским вышивкам по разреженной основе (рис. 78). Вопрос происхождения в культуре башкир этого приема шитья можно исследовать, только рассматривая баш-

кирскую перевить во взаимосвязи с русской. Строчевые вышивки башкир являются или поздним заимствованием из традиционной культуры русских, или они вместе с русскими восходят к единой основе.

Н.В. Бикбулатов первоначально был склонен считать эти башкирские вышивки результатом позднего заимствования: «Техника и орнамент строчевых вышивок башкир, несомненно, русского происхождения» [Авижанская, Бикбулатов, Кузев, 1964, с. 244]. В дальнейшем этот тезис пересматривается: «Цветная перевить у башкир имеет такие же древние корни, как и счетная гладевая вышивка» [Бикбулатов, Кузев, Шитова, 1976, с. 113].

Вопрос о происхождении вышивок цветной перевитью в искусстве башкир и народов всего Урало-Поволжья в целом очень непрост. Вышивка по разреженному холсту бытовала у русских, финно-угорских народов, чувашей, татар-мишарей (в основном «ч-окающих»), южных киргизов, горных таджиков.

Цветная перевить (*йавне терри, касса йавна* – витый узор) в искусстве чувашей широкого распространения не получила: «Встречается эта вышивка на продольных узорах сравнительно поздних рубашек, а также на головных уборах “сурбан” и “путь тутри”. Но эту вышивку как редко встречающуюся нельзя назвать для чуваш особенно характерною» [Акимова, 1936, с. 45]. В костюме чувашей Самарской Луки в этой технике вышивались подола рубах [Орков, 19976, с. 178]. Встречается цветная перевить на поясных подвесках *саря* и на передниках *чёрзтми* [Орков, 1997а, с. 161; Орков, 19976, с. 184]. Перевитью украшались концы рукавов, ворот и подол рубахи жениха *керы кепи*.

В искусстве финно-угорских народов региона шитье по выдергу бытовало тоже очень ограниченно. В искусстве мордвы в технике перевити шерстяными нитями вышивались продольные полосы на рубахах эрзи бывшей Симбирской и Самарской губерний [Крюкова, 1968, с. 42]. Полоски перевити встречались в вышивке передников мордвы, проживающей, по замечанию Т.А. Крюковой, близко к русскому населению [Крюкова, 1968, с. 47]. Цветная перевить (*пальцат*) украшала концы полотенец – поясных украшений эрзи (*бока паяцт*) и мошки (*кеска руйт*) и была очень близка по технике, колориту и орнаменту русской вышивке Калужской, Тамбовской и Пензенской областей [Белицер, 1973, с. 104]. В цветовой гамме этих мордовских вышивок «преобладали бордовый, золотистый и блекло-зеленый тона» [там же].

У удмуртов перевитью вышивались не только головные полотенца, но и наплечная одежда – рубахи и верхняя распашная из белого холста. Эта техника получила распространение главным образом среди северных удмуртов (в Зуевском и Слободском районах Кировской области) и, по мнению Е.Н. Котовой, является заимствованием от русского населения [Котова, 1987, с. 5, 6; № 58, 139, 400, 408, 412, 413, 418]. Образцы такой одежды есть в фондах РЭМ (С.–Петербург) и НМУР (Ижевск). Вдоль бортов, ворота, на груди располагались неширокие полоски стро-

новых вышивок (разреженная основа перевивалась нитью красно-коричневого цвета). Цветная перевить удмуртов выполнялась красным шелком, но встречается использование и хлопчатобумажных или шерстяных нитей. У бесермян шитье по выдергу применялось только «для отделки рукавов женских рубах», где оно дополняло гладевую вышивку [Савельева, 1976, с. 15]. По замечанию Л.И. Савельевой, «шов по выдергу встречается (...) у марийцев, и, вероятно, известен им от русских» [там же].

Действительно, в русской вышивке строчевые швы, и в частности цветная перевить, получили широкое распространение: «Для некоторых русских губерний – Калужской, Орловской, Тульской, Смоленской, части Рязанской и Московской, юго-западной части Тверской – техника цветной перевитью самая распространенная и известна там издавна. В большинстве этих мест население не знает иной техники, которая бы предшествовала цветной перевити» [Маслова, 1978, с. 51]. С продвижением далее на восток (в части Рязанской, Тамбовской, Пензенской губерниях) заметно снижается роль цветной перевити [там же, с. 182]. В Нижегородской губернии цветная перевить хотя и встречалась (чаще в Арзамасском районе), но широкого распространения не получила [Климова, 1983, с. 35, 36]. Перевить бытовала и в Ярославско-Костромском регионе в виде белой или цветной строчки [Маслова, 1978, с. 181]. По выражению Г.С. Масловой, «изоглоссью» вышивки цветной перевитью отмечаются и в северных землях: в Псковской и Новгородской губерниях [там же, с. 192].

В Карелии вышивка по перевити делалась белыми бумажными нитями [Беляев; Гушин, 1979]. В Западной Европе белые строчевые вышивки были распространены издавна. Известны образцы южно-германской белой строчки XII – XIII вв. [Верховская, 1961, рис. 1–3]. Вышивки по разреженной основе бытовали не только на западе, но и на востоке – у горных таджиков и южных киргизов, заимствовавших у таджиков эту технику шитья [Антипина, 1962, с. 114]. Киргизы и таджики украшали перевитью лицевые занавески. Встречаются занавески как целиком исполненные белой нитью, так и с цветной перевитью.

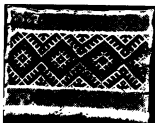
Среди народов европейской России наибольшее распространение перевить получила в искусстве русских. Каково происхождение в их культуре этих вышивок? И.П. Работнова считала их древнеславянской традицией: «О давнем бытовании среди славян подобной техники говорит нам ее терминология. На Мезени и других районах дальнего Севера, а также в Псковской области сохранилось старинное название строчевой вышивки “вязлено дело”. Похожий термин “вязба” известен для обозначения всех видов вышивки также и в Болгарии. Следовательно, этот термин существовал у славян еще до разделения их на южную и восточную группы» [Работнова, 1968, с. 85]. Исследуя русскую народную вышивку как исторический источник Г.С. Маслова пришла к заключению, что датировка этой техники может быть разной для разных групп русского населения: во

многих районах русского Севера и в центральных областях «значительное распространение белой строчки относится к XVIII – началу XIX в.» и связано с влиянием ремесленных центров ее производства [Маслова, 1978, с. 50–52], а в южных губерниях полихромия перевити и «весьма древнего происхождения» геометрический орнамент указывают на ее глубокую традиционность. Чем объяснить локализацию цветной перевити в южнорусской зоне? Может быть, происхождение этой вышивки в культуре русских связано с влиянием культуры какой-либо ассимилированной дославянской группы? Возможность этого не исключена. Г. С. Маслова отмечала, что геометрический орнамент русских бывших Ярославской и Костромской губерний, выполненный перевитью, «содержит немало местных дославянских элементов» [Маслова, 1978, с. 188]. Но определить субстрат этого явления пока невозможно.

Вопрос о происхождении строчевых вышивок в искусстве народов Поволжья и Урала также не имеет однозначного ответа. Как уже было замечено выше, в культуре финно-угорских народов Волго-Уральского региона перевить широкого распространения не получила и ее бытование у них исследователями связывалось зачастую с русским влиянием. Показательно, что значение цветной перевити снижается в восточной части южнорусской зоны, и в частности в Мещерском крае (северная часть Рязанской и Тамбовской губерний), т. е. там, где нарастает роль местных финно-угорских элементов.

И все же бытование перевити у народов Урало-Поволжья невозможно целиком относить на счет поздних заимствований из русской культуры. В одежде народов региона этот шов встречается на головных полотенцах (башкиры, мишари, чуваша, удмурты), нагличной одежде (башкиры, чуваша, удмурты, мордва), на поясных подвесках (чуваша, мордва), фартуках (башкиры, чуваша, мордва). Продольные полоски перевити на мордовских рубахах и вдоль бортов удмуртских кафтанов выявляют самобытность этих вышивок в культуре финнов Поволжья и независимость их происхождения от русского влияния. Их орнамент очень прост и не повторяет форм русской перевити. На удмуртских кафтанах перевить не многоцветна, порою даже монохромна, основной цвет – коричневато-бордовый (так же, как у многих русских строчевых вышивок: белый орнамент на терракотовом фоне).

Н. Т. Климова, описывая русскую вышивку бывшей Нижегородской губернии, отмечала: «Цветная перевить здесь (...) органично объединяет в себе черты русского и финно-угорского искусства» [Климова, 1983, с. 35]. С финно-угорскими традициями, по мнению автора, эти вышивки роднит характерный колорит: «терракотовый или густо-бордовый фон строчевой сетки сочетается с оранжевыми, теплыми зелеными, голубыми, розовыми вставками светлого орнамента, кое-где подчеркнутого черным цветом» [там же, с. 36]. Вероятно, русские и восточно-финские вышивки такого типа восходят к единому истоку. Видимо, следует



1



2



3



4



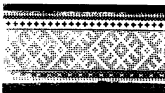
5



6



7



8



Рис. 78. Образы башкирской (1, 3, 5, 7, 9) и русской (2, 4, 6, 8) вышивки перевитью

признать правоту Г.С. Масловой, отмечающей значительную близость орнамента русской строчки и вышивки финно-угорских народов, что указывает на существующие генетические связи с культурой аборигенных ассимилированных групп. На распространение среди финно-угорских народов строчевых вышивок могли повлиять и поздние заимствования в зоне контакта с русским населением. Таким образом, перевить в культуре финно-угорских народов имеет два пласта: древний – дополнение одежды вставками узких полосок перевити с мелким, простым орнаментом; поздний – заимствование традиций русской вышивки в сходных с нею формах.

В пользу мнения о древности традиции строчевых вышивок в башкирской культуре существуют различные доводы, многие из которых ранее высказал Н.В. Бикбулатов [Бикбулатов, Кузеев, Шитова, 1976, с. 113]. Еще С.И. Руденко отмечал, что у башкир перевить «встречается исключительно на предметах старинных» [Руденко, 1925, с. 293]. Самая многочисленная группа строчевых вышивок в искусстве башкир – это концовки тастаров. Головные полотенца – архаичный элемент башкирского костюма. На них гладевые вышивки, техника и орнамент которых весьма древнего происхождения, нередко сочетались со вставками цветной перевити. К началу XX в. цветная перевить башкир сохранилась на той же территории, что и реликтовые счетные вышивки – в Челябинском и Курганском Зауралье. У других тюркоязычных народов Волго-Уральского региона – чувашей и мишарей, с которыми у башкир отмечаются многочисленные этнографические параллели, на концовках их головных полотенец также встречается цветная перевить. Это обстоятельство может указывать на определенные общие древние традиции. Случайно ли, что и у башкир, и у чувашей был зафиксирован обычай украшать перевитью мужские свадебные рубахи старинного типа – скроенные широкими из белого холста, с красными ластовицами (*селтәрле кудәк* – башк., *шәтәкласа тунә «көря кети»* – чув.) [Руденко, 1925, с. 122; Сыромятников, 1937; Орков, 1997, с. 155].

Имеет ли перевить в искусстве тюркских народов Урало-Поволжья общую древнюю историю происхождения? Чем объяснить столь очевидную близость башкирской и русской строчки? Вопросов пока больше, чем ответов. Невозможно полностью исключить влияние русских вышивок на развитие строчки у башкир. Нельзя забывать, что она получила распространение в зоне соприкосновения с массивом русского населения. В то же время сложно представить механизм передачи навыков этих трудоемких вышивок. Обычно навык передается вместе с его носителем при смешанных браках. Языковое и конфессиональное различие служило серьезным барьером для передачи традиций. Исторические условия заселения русскими Урала тоже не способствовали этому процессу.

Геометрический орнамент хараусов

Многие элементы геометрического орнамента хараусов находят аналоги в орнаментальном искусстве других народов (рис. 79, 80).

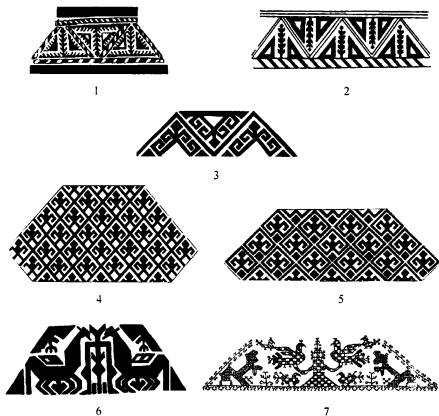


Рис. 79. Аналогии вышивки хараусов.

1, 3, 6 – хараус; 2 – масмик (чуваши) [Трофимов, 1977, с.34, рис.7а]; 4 – очелье сороки (верхневолжские карелы) [Маслова, 1951, с.58, табл. XXVII]; 5 – заготовка для головного убора (татары) (РЭМ, 24673); 7 – нарукавная вышивка (русские) [Рыбаков, 1948, с.98, табл. III-Е]

1. Восьмиконечная звезда (рис. 81).

Восьмиконечная звезда широко распространена в искусстве многих народов, однако в русле темы интересно установить параллели не только между мо-

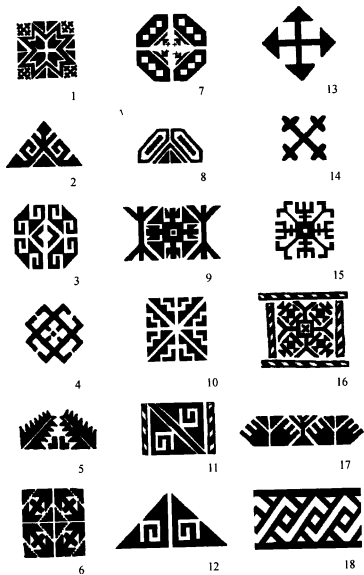


Рис. 80. Некоторые мотивы орнамента хараусов, имеющие аналоги в искусстве других народов

тивами, но и между характерными для них признаками: техникой исполнения, колоритом, композиционными построениями, украшаемыми предметами. Восьмиконечная звезда вышивалась на головных повязках и начельях марийцев, удмуртов, тверских карел, татар-кряшен. Марийцы, удмурты, карелы выполняли этот мотив в технике косой стежок, татары-кряшены вышивали его позументной нитью «вприкреп».

У кряшен восьмиконечная звезда изображалась на начельниках *сурокэ*. Между звездами помещалась вертикальная полоса с развилками на концах, столь характерная для композиционного решения хараусов.

У удмуртов она могла встречаться на налобных повязках *йыркерттэт* [Котова, 1987, кат. № 107], на девичьем колпачке в его нижней части, располагаясь полосой вдоль края [там же, кат. № 123]. Восьмиконечная звезда является одним из основных мотивов в вышивке североудмуртских нагрудников кабачи (косой стежок), а также в тканых изделиях.

Верхневолжские карелы вышивали этот мотив на начельях *сорокк*. Звезды располагались, следуя одна за другой в горизонтальной полосе, которая проходила по центру начелья, заполненного вышитыми зооморфными мотивами и потому, четко выделяясь на их фоне, воспринимались самостоятельной лентой. Полоса звезд могла быть окаймлена «штриховой полоской».

В марийской вышивке восьмиконечная звезда на начельнике *нашмака* могла изображаться в сочетании с шестиугольной рамкой (также очень распространенным в орнаменте хараусов элементом). На полотенцах *сулык*, на передниках, на поясных подвесках звезды располагались в ряд, и между ними помещалась характерная линия с развилками на концах. Звезда могла быть вышита также отдельной розеткой: на конце свадебного покрывала (звезда заключена в квадратную рамку из «штриховой линии»).

У чувашей восьмиконечная звезда встречалась в нарукавной вышивке [Никитин, Крюкова, 1960, табл. IX – 4], на поясных украшениях звезды чередуются в полосе с шестиугольными рамками [там же, табл. XII – 2], на женских рубашках – в узоре «*султáрмач*». Любопытно, что с изображением звезд в этой композиции соседствует «штриховая кайма».

В мордовской вышивке звезда могла украшать различные части одежды, женские головные уборы. Они могли располагаться как сплошной сеткой, так и в полосе, разграничиваться линией с развилкой на концах и обрамляться «штриховыми полосками» [Прокина, Сурина, 1900, с. 362, табл. 47 (б)].

В вышивке горных таджиков восьмиконечная звезда исполнялась красной шелковой нитью по белому фону домотканого полотна мелкими стежками, которые сплошь застилали пространство внутри силуэта фигуры. Этот мотив можно встретить на девичьих нагрудниках. Звезды ориентированы горизонтально-вертикально и могли быть расположены внутри ромбов, которые, в свою очередь,

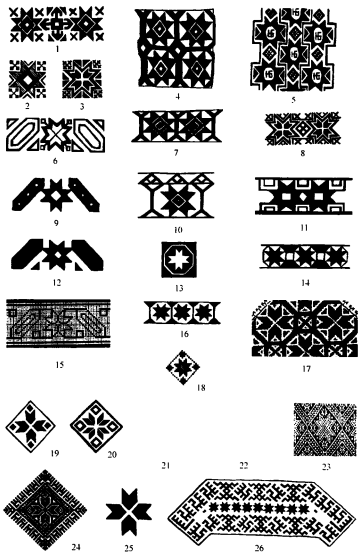


Рис. 81. Восьмиконечная звезда в орнаменте народов.

3, 8, 20, 22 – башкиры, 1, 16 – туркмены, 13 – киргизы, 7 – татары-кряшены, 12 – азербайджанцы.

4, 5, 25 – таджики, 24 – обские угры, 20 – мордва, 10 – коми, 26 – верхневолжские карелы,

6 – марийцы, 11, 14, 18, 19 – эстонцы, 2, 9 – армяне, 15 – Дагестан, 23 – румыны, 21 – русские

образуют сплошную сетку. Таджики воспроизводили изображение восьмиконечной звезды в орнаменте вязаных чулок. В этой технике звезды могли быть вписаны в восьмиугольники (также составляющие сетку), либо располагаться в шахматном порядке. При вычленении бордюров из этих двух видов сетчатого орнамента в образованной орнаментальной полосе звезды будут разделены либо вертикальной линией с развилками на концах, либо боковые соприкасающиеся концы – ромбом, а сверху и снизу – прямоугольными полями. Оба варианта бордюров известны в орнаменте как башкир, так и других народов.

У киргизов, узбеков племени туркман, арабов Кашкадарьинской области, армян, азербайджанцев восьмиконечная звезда встречается в ворсовом ковроткачестве. В орнаменте народов Средней Азии звезды в бордюрной полосе нередко разделены линией с развилками на концах. В коврах армян, азербайджанцев, народов Дагестана очень популярным был бордюр, известный по орнаменту чувашей и марийцев, в котором чередуются звезды и шестиугольные рамки. В вышивке украинцев, белорусов и русских также известен мотив звезды в устойчивом сочетании с разграничительными линиями, имеющими развилки на концах [Косачева, 1876, Pl. 1 – 26]. В этом же сочетании можно встретить звезду в узоре вязаных чулок коми. Восьмиконечная звезда могла присутствовать и в вязаном орнаменте грузин.

Характерный для вышивки хараусов вариант звезды с дополнением в виде крестов, расположенных по четырем сторонам, встречаем в вышивке армян и ворсовом ковроткачестве туркмен.

2. «Головастица» (рис. 82).

Этот мотив встречается в вышивке башкирских хараусов, а также в орнаменте русских, карел, эстонцев, коми, удмуртов, мордвы, киргизов. В преобразованном в розетку виде он известен в искусстве чувашей, горных таджиков, русских, верхневолжских карел, удмуртов, хевсуров. Схожие по графике и, очевидно, производные от этого мотива орнаменты известны в искусстве народов Волго-Уральского региона и Средней Азии.

В вышивке верхневолжских карел она исполнялась в технике косого стежка на начельях сорок. У русских «головастица» также вышивалась косым стежком (на начельях сорок), набором, крестом [Маслова, 1978, с. 123, рис. 63]. В орнаменте коми близкий по очертаниям мотив часто исполнялся на тканых полотенцах.

3. Шестиугольная рамка (рис. 83).

В виде восьмиугольной розетки шестиугольная рамка встречается в орнаменте башкир, каракалпаков, горных таджиков, татар-кряшен, чувашей, удмуртов, мордвы, эстонцев, украинцев, болгар, в русской [Калмыкова, 1981, ф.122], марийской [Меджитова, 1985, ф.91] вышивке. У удмуртов этот мотив присутствует в вышивке нагрудников кабачи, он располагался сплошной сеткой, а в шестиугольную рамку была вписана S-образная фигура. Однако линии контура

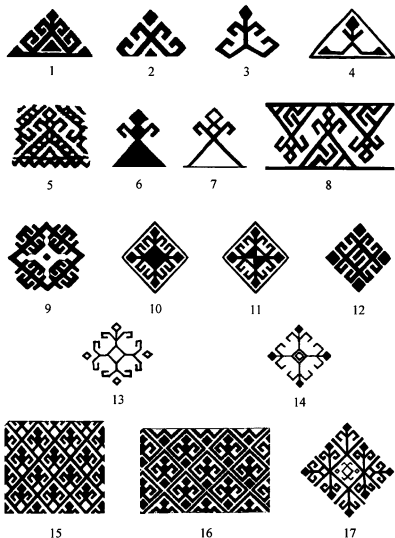


Рис. 82. Фигура типа «голоvastiцы» в орнаменте народов.

1 – башкиры, 2 – мордва, 3, 17 – киргизы, 4 – эстонцы, 5, 9 – русские, 6 – коми,
 7, 13 – удмурты, 8 – карелы, 10 – таджики, 11 – чувашы, 12 – румыны,
 14 – хевсурсы, 15 – верхневолжские карелы, 16 – татары

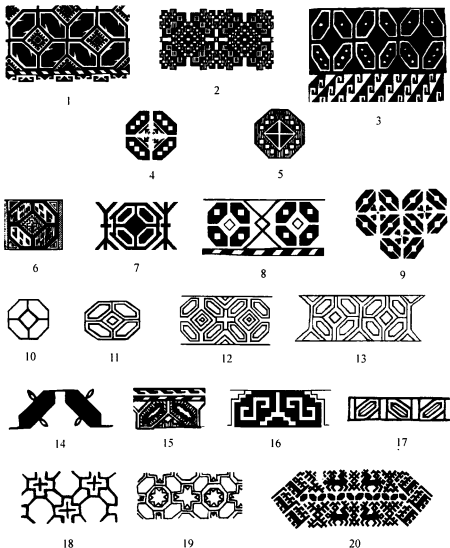


Рис. 83. Шестиугольная рамка в орнаменте башкир (4, 7), киргизов (5), каракалпаков (6), татар-крышен (12), чувашей (13, 17), удмуртов (1), морды (10, 19), верхневолжских карел (20), жстонцев (9), украинцев (2), болгар (8), молдаван (16), армян (14), курдов (15), таджиков (3, 11), в искусстве коптского Египта (18)

рамки намного активнее. Шестиугольная рамка в орнаменте хараусов известна не только в виде восьмиугольной розетки, но и в виде бордюра из диагонально расположенных и сгруппированных попарно рамок. Аналогичные бордюры существуют в орнаменте верхневолжских карел, молдаван, армян, курдов. Известна шестиугольная рамка и в орнаменте вепской вышивки [Косменко, 1984, с. 139, рис. 11 – 1]. Как уже упоминалось, этот мотив мог сочетаться с изображением восьмиконечных звезд. Такое сочетание наблюдаем в орнаменте чувашей, марийцев, мордвы, армян, азербайджанцев, народов Дагестана. Обычным способом разработки мотива шестиугольной рамки было дополнение ее S-образной фигурой, вписанной в силуэт рамочки. Таковую композицию встречаем в искусстве русских, мордвы, удмуртов, молдаван. Другим распространенным дополнением рамочки было размещение внутри нее одного или трех «злрен». На рис. 83 можем видеть эту характерную черту в орнаменте башкир, горных таджиков, болгар, украинцев, эстонцев. Шестиугольная рамка могла исполняться в сочетании со «штриховой полоской» в орнаменте башкир (РЭМ, 1234 – 43), удмуртов, болгар, курдов. Здесь были описаны наиболее распространенные композиционные приемы размещения шестиугольной рамки и способы ее разработки. В орнаменте вышеперечисленных народов этот мотив мог бытовать и в иных композициях, и в сочетании с другими фигурами [Heikel. 1899, Т. СL – 6].

4. Прямой крест с завершением в виде стрел (рис. 84).

Этот мотив встречается в башкирской, мордовской, карельской, русской, румынской, таджикской, армянской вышивке, в ткачестве туркмен, удмуртов, азербайджанцев. На перекрестье стрел мог размещаться ромб или квадрат. В приведенных образцах стрелы могли размещаться как на завершении прямого креста, так и по диагональным направлениям. Показательно, что в туркменском орнаменте этот мотив мог сочетаться с изображением восьмиконечной звезды, дополненной с четырех углов маленькими крестиками (такое обрамление восьмиконечной звезды, как уже писалось выше, было характерно для орнамента хараусов. На рис. 84 (16) приведен этот мотив в мордовской вышивке, исполненной косым стежком. Примечательно, что в приведенном примере крест с концами-стрелами обрамлен «штриховой полоской».

В русском и туркменском орнаменте стрелы могли быть не так массивны (рис. 84 – 5, 10), и в этой трактовке они близки несколько иным, но родственным мотивам в вышивке таджиков и удмуртов (рис. 84 – 11, 21, 22). В марийском и армянском орнаменте можно встретить схожие между собой мотивы, у которых, в отличие от других приведенных на рис. 59, завершается стрелами только вертикальная ось, а горизонтальная на концах имеет ромбы (рис. 84 – 14, 15).

В традиционном декоративном искусстве удмуртов этот мотив известен и в ткачестве, и в вышивке, причем он встречается и как массивный крест с завершениями в виде стрел с квадратом на перекрестье (рис. 84 – 9), так и в трактовке,

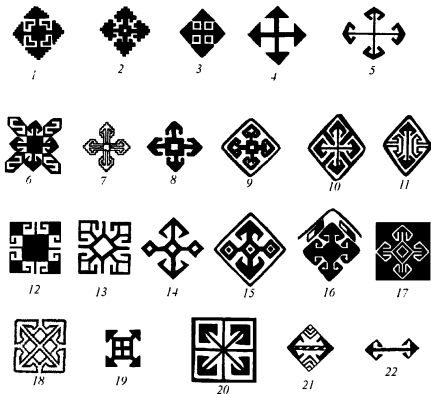


Рис. 84. Мотив четырех стрел в орнаменте башкир (4), туркмен (5, 7, 8), азербайджанцев (12), русских (2, 6, 10), таджиков (1, 11, 22), армян (20), румын (17), мордвы (3, 16, 18, 19), марийцев (14), удмуртов (9, 21), эстонцев

близкой к русской и туркменской (рис.84 – 21). Но в последнем из приведенных примеров изображен не крест, а стрела с двумя наконечниками (примечательно, что вышивка исполнена косым стежком, а линия стрелы заполнена «штриховой полоской»). Стрела с двумя наконечниками часто встречалась в нарукавной вышивке удмуртов, а также ее можно встретить на начальнике *йьркерттэт* (НМУР, 985). Стрела может занимать как горизонтальное положение в полосе вышивки (рис. 85 – 9), так и диагональное (рис. 85 – 19). Кроме того, что этот мотив был исполнен косым стежком, выдержан в характерном колорите, он мог дополняться еще и «штриховой каймой». Мотив стрелы и в горизонтальном ее положении, и в диагональном получил широкое распространение у северных удмуртов.

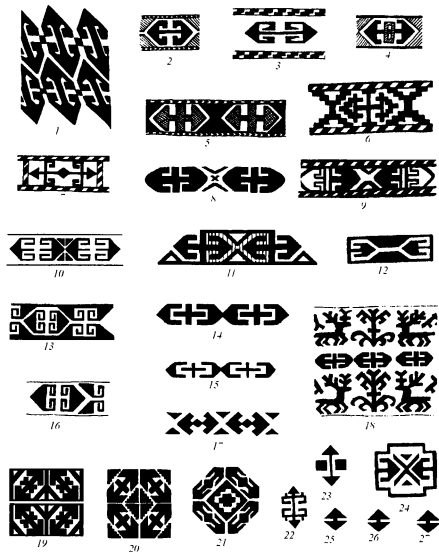


Рис. 85. Мотив двухконечной стрелы в орнаменте башкир (20, 21), киргизов (3, 7, 12), каракалпачков (10), туркмен (14, 15), чувашей (11), марийцев (8), удмуртов (9, 19), верхневолжских карел (18), эстонцев (16), хантов (17), таджиков (1, 2, 4, 5), ирмян (6, 27), русских (13), болгар (25), молдаван (26)

В варианте, представленном на рис. 85 – 9, он встречается у марийцев в вышивке воротника рубахи, в карельской – на начальниках сорок, в чувашской – на масмаке (рис. 85 – 8, 11, 18). В карельской вышивке он, как восьмиконечная звезда и шестигульная рамка, располагается полосой внутри поля вышивки, заполненного зооморфными мотивами. Очень близкие по графике мотивы двухконечной стрелы известны в таджикском и армянском орнаменте. Встречаются также их производные в ткачестве туркмен (рис. 85 – 14, 15), близкие мотивы в орнаменте киргизов (рис. 85 – 3, 12), азербайджанцев (рис. 85 – 24), в русской, карельской и каракалпакской вышивке (рис. 85 – 10, 13, 16). С мотивом двухконечной стрелы сопоставимы некоторые элементы орнамента хараусов (рис. 85 – 20, 21). Изображение двухконечной стрелы имеет и другие формы воплощения (рис. 85 – 7, 17, 22, 23, 25-27). Среди рассмотренных вариантов этого мотива его изображение дополнено «штриховой полоской» в орнаменте киргизов, таджиков, армян, удмуртов (рис. 85 – 3, 5, 7, 9).

5. В вышивке башкирских хараусов присутствуют элементы, которые в совокупности с мотивами орнамента других народов (порой весьма различными по рисунку) составляют отдельную группу, объединенную общей основой их формобразования. В основу положен треугольник с крючком от вершины (рис. 86 – 1), который для этой группы является первоэлементом. Варианты комбинирования этого первоэлемента и составление из него бордюров и розеток представлены на рис. 86. Простейшее его преобразование – многократное повторение в бордюрной полосе. Бордюры из этого мотива (или близкого ему по графике) известны в орнаменте киргизов, таджиков, армян, дагестанцев, грузин, каракалпаков, марийцев, украинцев, болгар, румын (рис. 86 – 3–10). У народов Средней Азии они зачастую использовались в ткачестве. Народы Кавказа и горные таджики украшали им также вязаные изделия. Следующий шаг по пути усложнения – совмещение бордюров (рис. 86 – 11–5). Из треугольников с крючком у вершины сгруппированных парно образуется новый бордюр иного рисунка (рис. 86 – 16, 17). Его негатив существует как самостоятельный мотив орнамента. При удвоении этого бордюра относительно горизонтальной оси образуется орнамент сложного рисунка (сравни мотивы 16 и 29 рис. 86). Мотивы 24 – 28, 30, 33–35 на рис. 86 являются производными от бордюра, полученного за счет удвоения (рис. 86 – 29). У него есть и иного рода производные, связанные с восприятием, а затем и воспроизводством негатива орнамента в качестве самостоятельного мотива (элементы 20 и 21–23, 30 на рис. 86). Четыре завитка, подобные этим просветам, можно встретить как самостоятельный мотив в орнаменте тастаров (рис. 10), на начальниках *сүрәкә* татар-кряшен [Гулова, 1980, рис. 31] в ткачестве киргизов (рис. 86 – 21), туркмен, в орнаменте мордвы (рис. 86 – 22), таджиков (рис. 86 – 23) и других народов.

В мотиве башкирского орнамента хараусов бордюр повторен четыре раза, и из него вычленена розетка (рис. 86 – 39). Нетрудно заметить, что мотивы 32, 36

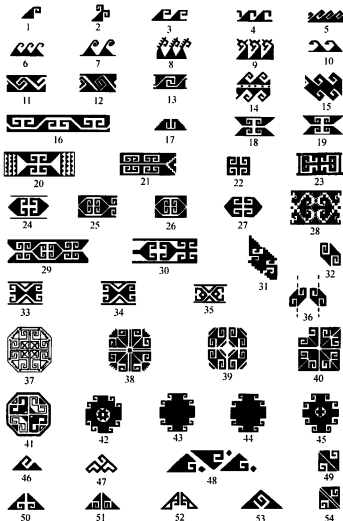


Рис. 86. Бордюры треугольников с крючком от вершины и производные от них мотивы.

1, 4 Дагестан; 2, 5, 23 гаджик; 6, 27, 46 каракалпак; 7, 16, 20, 21, 43 - киргизы;
 8 болгары; 9, 17 - марийцы; 10 румыны; 11, 13, 24, 31, 33, 44, 48 - азербайджанцы;
 12, 37 - обекне угры; 14, 52 хевсуры; 15, 30 турки; 18, 25, 42, 45 карелы;
 19, 26, 28, 29 русские; 22, 47 мордва; 32, 36, 39, 40, 51, 53, 54 башкиры;
 34, 41 узбеки; 35 лезгины; 38 чувши; 49, 50 - украинцы

на рис. 86 образованы аналогичным способом. Элементу башкирской вышивки (рис. 86 – 32) есть точные соответствия в вышивке украинской [Косачева, 1876, Pl. 18, рис. 158] и каракалпакской [Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964, с. 100]. Розетки, представленные на рис. 86 под номером 37 (ханты, нагрудная вышивка), 38 (чуваши, нагрудная вышивка *кёске*), 40 (башкиры, мотив орнамента хараусов), 41 (узбеки племени туркман, ворсовое ковроткачество) родственны приведенным примерам по происхождению. В чувашской вышивке розетку образует восьмикратное повторение первоэлемента. Приведенные розетки в орнаменте хантов, чувашей и узбеков почти идентичны.

При расположении бордюров из первоэлемента по граням ромба образуются фигуры, известные в искусстве финно-угорских народов, народов Средней Азии и Кавказа (рис. 86 – 42–45). В орнаменте азербайджанских ковров есть оригинальная фигура, полученная вычлениением ее из дважды повторенной бордюрной полосы (рис. 86 – 31). В приведенном примере первоэлемент имеет уступчатые очертания, так же как в одном из мотивов русской вышивки (сравни элементы 28 и 31 на рис. 86).

Фигуры 46 – 48, 53 на рис. 86 являются результатом преобразования формы самого первоэлемента и в свою очередь порождают новые мотивы, комбинируясь различным способом (рис. 86 – 49–52, 54). Некоторые мотивы украинской вышивки (рис. 86 – 49, 50) очень близки орнаменту хараусов (рис. 86 – 51, 54) при том, что в их основу положены несколько различные элементы.

Орнамент хараусов в виде плетенки (рис. 87) имеет соответствия в орнаменте начальника *суржэ* татар-кряшен [Гулова, 1980, рис. 30], удмуртского нагрудника *кабачи*, русской нагрудной вышивки [Изобразительные мотивы..., 1990, с. 142, 143], нарукавной вышивки румын. В отличие от приведенных примеров в орнаменте хараусов вышивалась не сама «плетенка», а ее негатив.

Мотивы уступчатых очертаний, представленные в орнаменте хараусов, известны обским уграм, удмуртам, каракалпакам, киргизам, туркменам, марийцам, мордве [Иванов, 1963, с. 460, 463].

Крест с пересеченными у краев концами использовался в башкирской вышивке на хараусах как дополнительный элемент, а в удмуртской зачастую существовал как самостоятельный и нередко составлял основной мотив нарукавной вышивки *колтрмач*. Мотив этот был известен также обским уграм, финнам, карелам, мордве, русским [Иванов, 1963, с. 126, рис. 75 (12); с. 156, рис. 98 (17); с. 444, рис. 298], эстонцам, армянам.

Аналогии мотиву орнамента башкирских хараусов – квадрат с треугольниками у вершин – существуют в вышивке мордвы, эстонцев, ковроткачестве армян, азербайджанцев (рис. 87). Фигуры, имеющие в основе прямой крест с завершением концов в виде трезубца, знакомы нам по орнаменту хараусов (рис. 87). Подобные формы можно встретить в орнаменте чувашей, марийцев, мордвы, об-

ских угров (табл. 2); в вышивке марийцев – на поясных подвесках *вынты марийцев* на свадебном покрывале; в вышивке чувашей – на покрывале невесты и на праздничных украшениях *сара*.

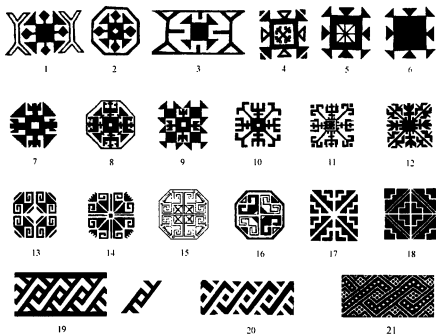


Рис. 87. Мотивы орнамента башкирских хараусов (1, 4, 7, 10, 13, 17, 19) и их аналоги в искусстве чувашей (8, 11, 14), марийцев (9), мордвы (3, 12), удмуртов (20), эстонцев (2), обских угров (15), узбеков (16), армян (6), азербайджанцев (5), румын (18, 21)

Существуют и другие аналоги орнаменту хараусов. Мотивам, вышитым вертикальным сквозным стежком очень близки узоры вышивки в той же технике обских угров [Рындина, 1995, с. 338, ил. 24 (2)].

Линия с развилками на концах использовалась в счетной вышивке башкир для разграничения следующих друг за другом в полосе одинаковых элементов. Обрамленный с двух сторон подобным образом орнаментальный мотив воспринимается как восьмиугольная розетка и потому легко может переходить из линейного построения орнамента в сплошную сетку (рис. 88). Орнамент в полосе, который членится вертикальной чертой с развилками на концах, известен эстонцам, удмуртам, марийцам, мордве, татарам-кряшенам, узбекам, киргизам, гор-

ным таджикам, азербайджанцам и другим.

Характерная для вышивки хараусов «штриховая кайма» встречается в орнаменте многих народов: хантов, марийцев, чувашей, мордвы, удмуртов, верхневолжских карел, туркмен, киргизов, узбеков племени туркман, арабов Кашкадарьинской области, казахов, армян, азербайджанцев, грузин, болгар. Она всегда присутствует вместе с мотивами описываемого орнаментального комплекса. Часто она исполнялась в вышивке, у народов Средней Азии – в ткачестве, а также ее можно встретить в орнаменте вязаных изделий там, где существовала традиция узорного вязания.

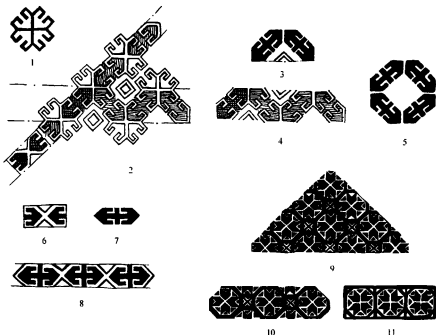


Рис. 88. Возможность выделения некоторых рассмотренных бордюров и мотивов из сетчатого орнамента

Маленькими вышитыми треугольниками дополняли основной узор марийцы и чуваша. У них так же, как и у башкир, треугольники приобрели вид гребенок и были очень популярным элементом вышивки. Встречаются они также в вышивке обских угров. Среди элементов, которыми удмурты дополняли основной узор, можно встретить и треугольники-гребни, и развилки, уже известные по орнаменту баш-

кир. Но удмуртами развилки использовались значительно чаще. Маленькие треугольники использовали горные таджики для обрамления вышитых фигур. В таджикской вышивке маленькие треугольники, как и вся вышивка, дополнены росписью по краю черной нитью. От башкирской ее отличает отсутствие «усиков» у основания треугольников. В таджикском орнаменте маленькими треугольниками отделялся основной узор в ткачестве и на вязаных изделиях. Для отделки границ орнаментальных полей маленькие треугольники использовались также в узорном ткачестве казахов, киргизов, туркмен. При этом треугольники могли иметь вид гребня. Бордюры из треугольников, стоящих на вершине, в качестве дополнительного элемента мог использоваться в орнаменте армян.

В завершении обзора геометрического орнамента хараусов и существующих в культуре других народов параллелей к нему хотелось бы подытожить материал, изложенный в конкретных примерах, группируя его по следующим показателям: техника, материал, колорит; украшаемый предмет и особенности его использования; орнаментальные мотивы и композиционные приемы их организации.

У большинства народов Волго-Уральского региона, в искусстве которых обнаруживаются параллели к геометрическому орнаменту хараусов, орнамент был исполнен косым стежком (чуваши, марийцы, верхневолжские карелы, удмурты, мордва). Каракалпаки исполняли его крестом или обратным швом, обские угры в основном гладью с росписью по краям, а горные таджики – разновидностью глади в сочетании с контурным швом. Основой колористического решения вышивки был красный или красно-коричневый цвет. Вышивка исполнялась у большинства народов шелковой нитью по белой домотканине (башкиры, марийцы, чуваш, карелы, удмурты, каракалпаки, таджики), в вышивке обских угров и мордвы (отчасти марийцев, чувашей, русских) применяли шерстяные нити. У народов Средней Азии и Кавказа этот орнамент использовался в орнаменте ворсового ковро ткачества. У народов с развитыми традициями изготовления вязаных изделий рассмотренные мотивы встречаются в орнаменте носков и чулок.

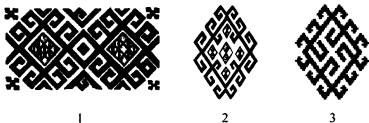


Рис. 89. Мотивы каракалпакского (1), киргизского (2) орнамента и башкирской счетной вышивки по тонким тканям (3)

Орнаментальные мотивы, характерные для хараусов, можно встретить в вышивке головных повязок (нашмаки марийцев, масмаки чувашей, повязки йыр-кертэт удмуртов), на начальниках женских головных уборов (сорочка тверских карел, сурэк татар-кряшен, бабань-панга мордвы, на девичьем колпачке удмуртов) или на свадебных покрывалах (марийцы, чуваша, таджики), на поясных украшениях – подвесках (марийцы, чуваша), в нагрудной вышивке женской рубахи или на нагруднике (удмурты) и в вышивке некоторых других частей рубахи.

Предметы, украшенные геометрическими мотивами, характерными для хараусов, во многих случаях так или иначе были связаны со свадьбой (свадебные покрывала у марийцев, чувашей, таджиков; у удмуртов без нагрудника кабачи нельзя было играть свадьбу [Удмуртское народное искусство, 1988]; нашмак играл большую символическую роль на свадьбе [Крюкова, 1951, с. 63]; головной убор замужней женщины также был знаком совершившегося перехода из одного социального положения в другое.

Элементы геометрического орнамента хараусов, которые находят аналогии в искусстве других народов, нередко присутствовали в одной композиции, чередуясь друг с другом, дополняя или замещая друг друга (рис. 94). Они могли соединяться в одной композиции. Это еще раз свидетельствует в пользу того, что эти элементы орнамента не только у башкир, но и у других упомянутых народов тесно связаны между собой, принадлежат единой орнаментальной традиции, одному орнаментальному комплексу, и приведенные аналогии не могут быть результатом случайного совпадения. Подобны не только элементы орнамента, но и способы комбинирования их в мотивы более сложного строения, приемы композиционного решения пространства вышивки: разграничение повторяющихся элементов посредством вертикальной черты с развилками на концах. Орнамент, как было показано выше, при таком построении мог быть как линейным, так и сетчатым. Сходство с башкирскими образцами прослеживается даже в деталях:

- использование «штриховой каймы» (у тверских карел, марийцев, удмуртов, мордвы, чувашей, каракалпаков, казахов, киргизов, узбеков, туркмен, армян, грузин, болгар);

- дополнение основного узора маленькими вышитыми треугольниками (у обских угров, марийцев, удмуртов, чувашей, таджиков, каракалпаков, киргизов, казахов, туркмен, армян);

- дополнение основного орнамента росписью, мотивы которой имеют порою абсолютное сходство у народов ныне весьма удаленных (табл. 2).

Очевидно, что эти специфические дополнения существуют в устойчивой связи с мотивами рассмотренной орнаментальной традиции.

Детали костюма народов, украшенных вышеописанными мотивами, традиционно дополнялись нашиванием полос красной (красно-коричневой) ткани или тесьмы. Это сочетание было устойчивым в культуре различных народов, что дает

основание видеть в сочетании нашивок красных полос и определенных мотивов орнамента принадлежность их к единой традиции декорирования костюма. Любопытно, что так же как и у башкир красная полоска могла быть пришита голубой нитью в костюме удмуртов, бесермян, чувашей, марийцев, мордвы.

Анализ геометрического орнамента хараусов во всей совокупности признаков (орнаментальные мотивы и дополняющие их элементы вышивки, техника и материал исполнения, цветовое решение, украшаемый предмет и особенности его применения) показывает, что эти башкирские вышивки принадлежат орнаментальному комплексу, известному многим финно-угорским народам, тюркским, славянским, а также ираноязычным таджикам. Как и когда единая художественная традиция могла закрепиться на столь отдаленных территориях в искусстве неродственных народов – это задача, которая требует для своего решения привлечения дополнительной информации. Было бы целесообразнее решать ее на материале анализа не только геометрического орнамента, но и в совокупности с анализом геральдических композиций, которые в орнаменте различных народов тесно связаны с обозначенным орнаментальным комплексом.

Геральдическая композиция

Среди множества вариантов геральдических изображений у народов Евразии можно встретить образцы, которые стилистически, иконографически близки к башкирским – у обских угров, верхневолжских карел, марийцев, чувашей, русских (рис. 90–92). Более отдаленные параллели существуют в вышивке горных таджиков, венгров, в ткачестве туркмен, узбеков племени туркман, армян, азербайджанцев, болгар. Поразительную близость обнаруживают также геральдические птицы в качестве средневековой Италии (рис. 90 – 10). Если же рассматривать характерную манеру изображения птиц вне геральдической композиции, то ареал распространения их будет еще шире (рис. 91).

Предмет. Геральдическая композиция в чувашском орнаменте вышивалась на *масмаках* (предмет аналогичный хараусу), а также на одежде [Никитин, Крюкова, 1960, табл. IV – V]. У марийцев геральдическая композиция могла украшать головную повязку *нашмак*, начелья *сорок*, холщовые косынки, платки и различные части одежды (ворот, рукава, разрез рубахи, борта кафтанов) [Крюкова, 1951; Меджитова, 1985]. В вышивке обских угров она использовалась для украшения рубах, даже мужских [Прыткова, 1953, рис. 29]. У мордвы она встречается в вышивке рубах [Крюкова, 1968, табл. VIII], а вариант из пары крайне стилизованных оленей – на женском головном уборе *панго* [Мартьянов, 1991, с. 88, рис. 27]. Верхневолжские карелы вышивали ее на начельях *сорокк*, а также на полотенцах [Маслова, 1951]. Геральдические композиции в русском орнаменте встречаются на начельях *сорок*, на платках, полотенцах, подзорах [Маслова,

1978]. Горные таджики вышивали ее на лицевых занавесках невест *рубанд*, использовали ее в орнаменте тесьмы для головных уборов [Бобринский., 1900; РЭМ, 8520 – 112 (1)]. У армян симметричные птицы вышивались на ленте, покрывающей женский головной убор [Лисициан, 1955, с. 224], в экспозиции РЭМ этот мотив можно увидеть на армянских вязаных носках. У народов Средней Азии, знакомых с этой композицией, она чаще встречается на коврах [Мошкова, 1970], а у киргизов в вышивке [Чепелевская, 1968, с. 85]. В азербайджанской вышивке она была популярнейшим мотивом и могла, в частности, располагаться на лицевой занавеске *рубанд* [Гулиев, 1959]. У народов Европы она исполнялась в различной технике на самых разнообразных предметах, но наиболее близкие башкирским образцы украшали полотенца.

Техника. Геральдические изображения исполнялись в технике косога стежка у чувашей, марийцев, верхневолжских карел, русских. Русские и карелы исполняли их также крестом, строчевыми вышивками. Особенно популярно у русских было исполнять рассматриваемый орнаментальный сюжет двусторонним швом, а у верхневолжских карел он встречается не только в вышивке, но и в браном, и в закладном ткачестве. Обские угры вышивали парных птиц гладью, но встречались и вышитые крестом, а также квадратным швом. Таджики вышивали парных птиц разновидностью глади. У народов Средней Азии этот орнаментальный мотив встречается чаще всего в ворсовом ковроткачестве, у народов Кавказа – как в ворсовом ковроткачестве, так и в вышивке, а у народов Европы – в браном ткачестве и в вышивке. Как и у башкир, геральдические композиции могли вышиваться шелковыми красными (красно-коричневыми) нитками по белому фону холста с добавлением желтого, зеленого, голубого у марийцев, чувашей, обских угров, русских, верхневолжских карел, горных таджиков. Вышивка цветными шелковыми нитками в сочетании с росписью по краю рисунка черной нитью известна у финно-угорских народов, русских, болгар, горных таджиков.

Трактовка птиц. По стилистическим особенностям очень близка к башкирской трактовка птиц в орнаменте обских угров (рис. 90 – 6–8, 11), что не раз отмечали исследователи (С.И. Руденко, С.В. Иванов, Р.Г. Кузеев, Н.В. Бикбулатов). Сходство проявляется:

- в профильности изображений;
- в схожести силуэтов (птицы в вышивке обских угров также имеют маленькую голову треугольной формы, высоко посаженную и сильно выступающую вперед грудку; спина и хвост нередко очерчивались одной прямой линией);
- в наличии специфических «усиков», которые сообщает птицам техника росписи [Иванов, 1963, с. 89, 91];
- в дополнении основного орнаментального мотива «штриховыми полосками».

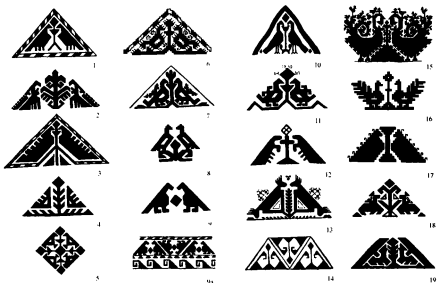


Рис. 90. Геральдические изображения птиц в орнаменте башкир (1-5), обских утров (6-8, 11), армян (9), вепсов (12), чувашей (13), хевсуров (14), таджиков (15), венгров (16), марийцев (17, 18), средневековой Италии (Перуджия, XIII-XIV вв.) (10)

Определенное сходство с башкирскими обнаруживают изображения птиц в марийской вышивке (рис. 90 – 17). В орнаменте верхневолжских карел птицы изображались широкими ломаными линиями (рис. 91 – 6). Такая трактовка известна также марийцам, русским (рис. 91 – 12, 13). В русском орнаменте изображения птиц многовариантны и зачастую заметно отличаются от башкирских образцов, но единая иконографическая основа проступает в особенностях изображения головы, шеи и грудки птицы (рис. 91 – 1, 5).

В ковроткачестве туркмен, узбеков племени туркман, армян, азербайджанцев в общих чертах сохраняется та же иконография (маленькая треугольная голова, выступающая углом грудка), но фигуры птиц нередко изображались лишь до середины туловища (рис. 91 – 11). Иногда стилизация достигала столь высокой степени, что вместо всей фигуры птицы изображались только голова и шея. В орнаменте этих народов встречаются любопытные изображения двоянных птиц с головами, обращенными в одну сторону (рис. 91 – 11 ж).

В вышивке горных таджиков общие иконографические черты выражены незначительно и проявляют себя в выступающей грудке и прямой шее птицы. Силуэт головы таджикских птиц заметно отличается от ранее рассмотренных об-

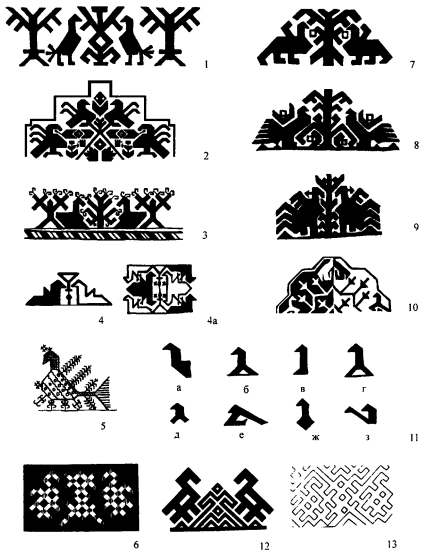


Рис. 91. Различные варианты геральдических и одиночных изображений птиц в орнаменте русских (1, 5, 13), мордвы (2, 3), коми (4), верхневолжских карел (6), чувашей (7-9), туркмен (10), в короткочастоте народов Средней Азии и Кавказа (11), марийцев (12)

разцов из-за присутствия петушиных гребня и «бороды». Изображения птиц в таджикской вышивке, так же как и в вышивке хараусов, дополнены маленькими треугольниками (рис. 90 – 15).

В орнаменте средневековой Италии можно встретить геральдические изображения птиц стилистически очень близкие рассматриваемым образцам из Восточной Европы (рис. 90 – 10). Вся композиция вписана в треугольник, спина и хвост обрисованы одной прямой линией, прямая шея и маленькая треугольная голова – перечисленные черты уже не раз упоминались в вышеизложенных описаниях. Сходство обнаруживается и в трактовке центральной фигуры.

Как нетрудно заметить, наиболее устойчивым в иконографии изображений птиц было оформление головы, шеи и грудки, что позволяет узнавать их даже в крайне стилизованном и неполном виде.

И все же, при всех перечисленных сходных чертах, их изображения в орнаменте верхневолжских карел, русских, марийцев, чувашей, горных таджиков и некоторых других народов Средней Азии и Кавказа заметно отличаются от башкирских образцов (рис. 90, 91).

Трактовка животных. Наиболее стилистически близкие параллели к башкирским изображениям коней и оленей встречаются в вышивке верхневолжских карел, марийцев, русских. Карельские и русские кони, как и башкирские, имеют изломы конечностей в противоположные стороны, массивную, изогнутую шею, сверху пересеченную чертой, обозначающей голову (рис. 92). У карельских коней имеется также некий отросток на животе, но не в виде стрелы, а в виде ромба или круга на короткой ножке. Под животом у карельских и русских оленей нередко помещается ромб, иногда его заменяет крест или фигура типа «бараньих рогов» – парные геометрические завитки.

Изображение оленей на хараусе из Башкирского государственного историко-краеведческого музея г. Уфы (№ 3137) абсолютно совпадает с орнаментом верхневолжских карел (рис. 92). Это проявляется в нетрадиционном для хараусов цветовом решении (желтые фигуры оленей и деревьев на светло-коричневом фоне), в технике вышивки (крест), в форме и размерах вышитого поля (композиция вписана в силуэт трапеции с усеченными нижними углами). Изображения оленя в очень схожей трактовке можно встретить и в русском орнаменте (рис. 92).

Несколько отличные изображения животных существуют в марийской вышивке (рис. 92). Но и в марийской традиции животные имеют специфические «изломь» конечностей; кони к тому же – ромб под животом, а олени – «изломы» спины и живота, разделяющие туловище на две половины. В башкирском и марийском орнаменте кони имеют похожий силуэт спины: та часть, которая ближе к хвосту, под углом поднята вверх; хвост изображен в виде вертикального прямого отрезка, спускающегося до края вышивки.

Изображения коней в чувашском орнаменте стилистически далеки от рассмотренных образцов.

В орнаменте народов Европы, в частности венгров и румын, известны изображения оленей, стилистически близкие описываемой традиции (рис. 92).

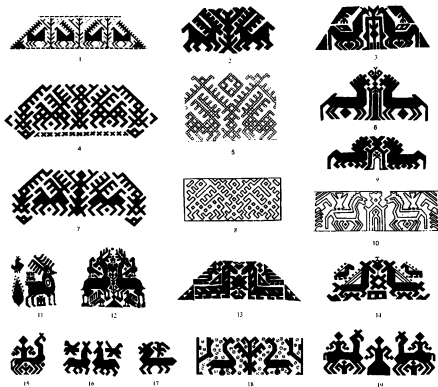


Рис. 92. Варианты геральдических изображений оленей и коней.

1, 3, 4 - башкиры; 7, 16-18 - верхневолжские карелы; 2, 6, 9 - марийцы;

13, 14 - чувашки; 5, 8, 10, 15, 19 - русские; 11, 12 - румыны

Центральная фигура. В башкирском орнаменте фигура антропоморфного облика из геральдической композиции с птицами имеет аналогии в орнаменте обских угров, чувашей, вепсов, туркмен, горных таджиков. Все они имеют вид стержня, опирающегося на развилку или треугольник, ближе к вершине стержень пересекает черта или маленький треугольник. В туркменском орнаменте центральная фигура завершается не ромбом, а фигурой, напоминающей трилис-

тник. Такое завершение находит себе соответствие в иконографии центральной фигур геральдических композиций у обских угров, чувашей.

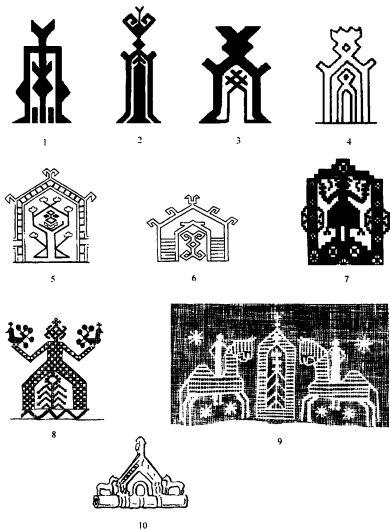


Рис. 93. Аналогии центральной фигуры в композиции с конями.

1 - башкирская вышивка; 2, 3 - марийская вышивка; 4, 7-9 - русская вышивка;
5, 6 - туркменский орнамент; 10 - средневековый восточнославянский бронзовый игольник

Фигура, имеющая облик арочной конструкции, знакомая по башкирской композиции с конями, ближайшими параллели обнаруживает в вышивке марийцев и русских (примечательно, что и у них она использовалась только для разделения противостоящих коней) (рис. 93). Аналогии центральной фигуре в виде арки (но уже вне геральдической композиции) существуют в орнаменте туркмен, в русской вышивке. Туркменские и марийские аркообразные фигуры имеют общие черты – завершение развилкой и боковые выступы на изломах арки. В русской вышивке арочный силуэт и антропоморфные черты могли сочетаться, порождая мотив смешанного облика. Для всех изображений характерно наличие внутри арки фигуры растительного, антропоморфного или иного вида.

Мотив дерева в центре композиции у башкир имеет, как писалось выше, два варианта: елочка с ромбом на вершине и дерево-куст с пышной кроной. Изображениям елочки существуют близкие аналогии в чувашской, марийской вышивке. Мотив дерева-куста в виде развилки на стержне широко известен в марийской, карельской, чувашской, хантыйской, русской вышивке.

Особенности композиционного построения. Одной из особенностей геральдического изображения коней в башкирском орнаменте, как уже было замечено, является присутствие над спинами животных крайне стилизованных фигур (рис. 92 – 3). В стилистически близких композициях верхневолжских карел над спинами противостоящих коней также располагалась странная фигура (рис. 92 – 16, 17). Г.С. Маслова трактует эти элементы орнамента как разновидность мотива коня с кустом на спине, но по каким-то причинам этот куст оказался отделенным [Маслова, 1951, с.50]. Такое объяснение вызывает сомнения: если эта странная фигура – куст, то почему он имеет такую неправильную, несимметричную форму, в то время как большие центральные деревья строго симметричны? Предположить возможность другого объяснения этой фигуры позволяют изображения карельской вышивки, в которых степень стилизации меньше и в них без труда можно разглядеть парящих над фигурами коней птиц. Эту мысль подтверждают подобные композиции в орнаменте других народов, в которых птицы читаются отчетливо, например, в чувашской вышивке (рис. 91 – 13, 14). В русской вышивке птицы, парящие над конями – устойчивый популярнейший мотив. Соединение в одной композиции птиц и животных, видимо, не случайно; оно имеет смысловые, мифологические основы и глубокие корни в древнем искусстве (рис. 98). В орнаменте народов Европы геральдические изображения животных также дополняются маленькими птицами (рис. 92 – 11, 12). В таджикской вышивке множество маленьких птиц окружает фигуры противостоящих петухов или павлинов (рис. 90 – 15). Очевидно, что дополнение геральдических фигур изображениями маленьких птиц является устойчивым иконографическим признаком.

У башкир композиция из противостоящих птиц вписывалась в треугольник. В треугольник были вкомпанованы парные изображения птиц у обских угров,

мордвы, чувашей, армян, на средневековом итальянском полотенце из Перуджини (рис. 90). В силуэт трапеции могли быть вписаны геральдические изображения у чувашей, марийцев, русских. В вышивке верхневолжских карел композиции описанного типа могли заполнять пространство сплошной сеткой.

Композиция из птиц в башкирском орнаменте обрамлена «штриховой полоской». Такую же особенность имеют хантыйские, армянские симметричные птицы (рис. 90). «Штриховая полоска» в чувашской вышивке могла располагаться на фигурах животных. Маленькие вышитые треугольники, дополняющие основной орнамент хараусов, можно встретить и в марийской, и в чувашской вышивке, и у обских угров. В армянском образце вдоль границы мотива парных птиц также расположены маленькие треугольники (рис. 90). Нашивки красной материи в качестве декорирующего средства использовались финно-угорскими народами (марийцы, мордва, удмурты, коми, карелы, обские угры), тюркскими (чувашы, мишари, кряшены, башкиры, каракалпаки, киргизы), а также русскими, горными таджиками, хевсурами.

Данные по геральдическим изображениям в искусстве вышеназванных народов в целом соответствуют тем, что были получены в результате анализа материала по геометрическому орнаменту. Так же как и геометрические мотивы, парные изображения птиц или животных в искусстве финно-угорских народов, русских, башкир, чувашей исполнялись в вышивке, нередко в технике косой стежок, а в искусстве народов Средней Азии и Кавказа – в ворсовом ковроткачестве. В орнаменте каждого народа между геометрическими и геральдическими мотивами существовало соответствие не только в технике исполнения, но и в материале, и в колористическом решении. Изображения симметричных существ украшали нередко женские головные уборы (сороки, начальники, лицевые занавески), но встречались также и на рубахах у обских угров, марийцев, русских) и других предметах. Нередко эти предметы были связаны со свадебным костюмом, ритуалом. Таким образом, в искусстве народов прослеживается соответствие геометрического орнамента геральдическому по целому комплексу признаков: предмет и особенности его использования, техника, материал, колорит, элементы, дополняющие основной узор. Геральдические композиции, как и геометрические мотивы дополнялись в вышивке маленькими треугольниками, «штриховой полоской» и нашивками красной материи.

Многочисленные параллели орнаменту хараусов в традициях других народов нельзя считать случайными совпадениями, так как в большинстве случаев ареалы распространения рассмотренного геометрического и геральдического орнаментов совпадают. Такое совпадение подтверждает закономерность выявленных параллелей. Более того, так же как и у башкир, геральдические изображения обычно исполнялись в той технике, которая была характерна в конкретной этнической среде их бытования и для геометрических мотивов; украшение орнаментами двух названных групп одних и тех же предметов, замещение, дополнение ими друг друга, объединение в одну композицию (рис. 94 – 9–11, 13), дополнение основных моти-

вов из этих двух групп одними и теми же элементами, очевидно, указывают на принадлежность геометрического и геральдического орнамента хараусов к одному орнаментальному комплексу, одной орнаментальной традиции, которая была распространена намного шире, чем территория проживания башкир, и усвоена в далеком прошлом народами, говорившими на различных языках.

Отмеченные во II главе соответствия в декорировании хараусов и тастаров, бытование в прошлом на одной территории и, возможно, ношение их в комплексе позволяют считать орнамент хараусов и тастаров вариантами одной орнаментальной традиции.

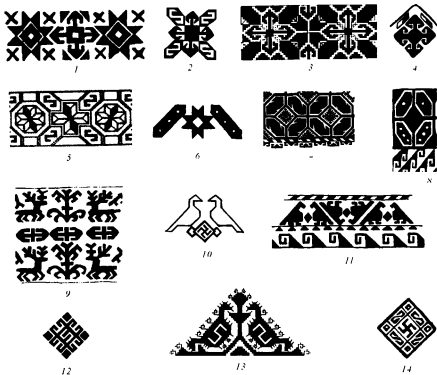


Рис. 94. Сочетание в одной композиции мотивов и сюжетов исследуемой орнаментальной традиции: четырехконечная стрела в сочетании с восьмиконечной звездой (1, 3), шестиугольной рамкой (2, 3), S-образной фигурой (2), «штриховой полоской» (4); шестиугольная рамка в сочетании с восьмиконечной звездой (3, 5, 6), S-образной фигурой (2, 5, 7), треугольником с крюком от вершины (бордюр) (8), «штриховой полоской» (7); S-образная фигура в сочетании со свастикой (14), фигурой типа «головастишь» (12), с изображениями птиц (13).

Сочетания мотивов геометрического и геральдического орнамента (9-11, 13)

2. Евразийский орнаментальный комплекс

В литературе не раз высказывались мнения о наличии орнаментальной традиции, охватывающей обширную территорию Евразии. В начале XX в. В.В. Стасов в отзыве на сочинение А.А. Бобринского об искусстве горных таджиков писал: «Этот орнамент не может считаться созданием самого русского народа, но в коренных, основных формах своих происходит из Азии, и оттуда перешел ко многим народам, живущим ныне одни в Европе, другие – в Азии. Этот орнамент находится в большом употреблении у финских племен Европы и Сибири, у монголов, наконец, и у различных племен иранских» [Стасов, 1900, с. 044]. Представляется очень точным и нужным замечание В.В. Стасова о том, что «кроме самих русских, этот орнамент существует у прочих славянских племен в большинстве случаев в формах крайне изувеченных, искаженных и ограниченных» [там же]. Вероятно, под словом «орнамент» В.В. Стасов подразумевал орнаментальный комплекс, который включает геральдические и геометрические мотивы, так как в статье он, с одной стороны, уделял большое место сопоставлению изображений парных петухов в русской и таджикской вышивке, а с другой – замечал, что для народов Средней Азии был характерен орнамент геометрический. Много позже Н.А. Белинская по тому же поводу писала: «Общность искусства горных таджиков не ограничивается Средней Азией, а выходит далеко за ее пределы. Ряд сходных черт роднят его с искусством народов Афганистана, Ирана, Кавказа, Ближнего и Дальнего Востока... Более того, многие явления выходят далеко за пределы восточного искусства и находят близкие варианты на русских и на украинских вышивках, в искусстве Сибири, орнаменте верхневолжских карел и многих других народов Европы» [Белинская, 1965, с. 79]. По ее мнению: «Общность состоит как в сходстве множества художественных приемов, идентичности колористического строя, элементов орнамента и целых его комплексов, в сходстве семантики, так и в однотипности процессов развития декоративных форм» [там же, с. 74]. Авторитетнейший исследователь орнамента С.В. Иванов разделяет геометрический и геральдический орнамент на отдельные комплексы, которые, очевидно, должны были иметь различное время возникновения, а также различную историю существования и распространения. Он называет геометрические мотивы, которые принадлежат этому орнаменту: «Ромбы с продолженными сторонами, решетки, пересеченные квадраты, ступенчатые ромбы, равноконечные кресты, состоящие из пяти квадратиков, восьмиконечные звезды, S-видные и другие фигуры». Носителями этой традиции он называет финно-угорские народы СССР, Финляндии, венгров, латышей, белорусов, русских, украинцев, чувашей, румын, хевсуров и некоторые другие народы Европы [Иванов, 1975, с. 135; 1977, с. 67]. Наиболее полное иллюстративное представление мотивов описываемого орнаментального комплекса дано в его работе

«Орнамент народов Сибири как исторический источник» [Иванов, 1963, с. 106, 107, 108, рис. 57, 58]. Касаясь вопросов происхождения этой традиции, он замечал, что «распространение этого комплекса на столь обширной территории, притом у народов различного происхождения, нельзя объяснить ни их родством, ни культурными влияниями, ни миграциями, хотя в отдельных случаях они могли иметь место» [Иванов, 1975, с. 135], но в то же время считал: «Целиком совпадающих мотивов или близких к ним форм оказывается так много, что речь в данном случае не может идти об их независимом друг от друга происхождении. Одинаковыми, близкими или сходными являются не только сами мотивы, но и композиции, в которые они складываются, а также общий стиль орнамента. Все это заставляет предполагать, что сравниваемые комплексы относятся к родственным системам орнамента, в основе которых лежат общие им более древние орнаментальные серии» [Иванов, 1963, с. 109–110]. С. В. Ивановым сделан значительный шаг в исследовании состава рассматриваемого орнаментального комплекса, ареала его распространения. Делая замечания о его происхождении, ученый, тем не менее, ограничивается постановкой задачи выявления субстрата этой орнаментальной традиции.

Задачей исследователей настоящего и последующих поколений будет создание как можно более полного банка мотивов этой традиции, а также расширение базы сопоставительного материала посредством привлечения данных по орнаменту народов других территорий. Это позволит решать вопрос о происхождении этого комплекса на основании анализа как самих мотивов и особенностей их исполнения и сочетания, так и предметов, которые они украшают, их роли в ритуале, связи с религиозными, мифологическими и другими представлениями, данных терминологии. Особая роль должна принадлежать анализу ареала.

При сегодняшнем состоянии изучения орнамента («до сих пор не выявлен изобразительный фонд традиционного народного искусства по народам и регионам» [Станюкевич, 1989, с. 42, 43]) трудно рассчитывать на то, что выводы о составе этого орнаментального комплекса и ареале его распространения будут исчерпывающе полными. В ходе исследования, вероятно, будут выявляться внутри этого большого и, очевидно, очень древнего комплекса этнически-специфические формы. Их выделение могло бы в будущем помочь определить собственно угорскую, финскую, славянскую и другие традиции.

Орнамент башкирских хараусов принадлежит этому орнаментальному комплексу и потому небезынтересны любые данные о составляющих его мотивах и народах, их исполнявших (табл. 1, 2; рис. 82 – 88, 90 – 92).

В. В. Стасов не развивал темы происхождения этого обширного комплекса в искусстве различных народов, но все же считал, что орнамент северорусской вышивки, который принадлежит этому комплексу, имеет древнеиранское происхождение. В. С. Иванов, считая, что «археологические материалы для развития

этой проблемы пока недостаточны», не брался за исследование вопроса происхождения рассматриваемой орнаментальной традиции, но полагал эту задачу перспективной.

Действительно, наибольшие сложности в решении вопроса о происхождении той или иной традиции орнаментации текстиля связаны с отсутствием в археологических памятниках предметов из мягких, легко разрушающихся материалов. Это обстоятельство не позволяет на археологическом материале достоверно установить время и место сложения рассматриваемой традиции; в частности, трудно судить о том, как давно была известна техника счетных вышивок.

Металлопластика не может быть источником для установления времени появления того или иного орнаментального мотива, так как вышивка и металлические украшения существовали самостоятельно, имея свои устойчивые орнаментальные традиции. Орнаментальный мотив мог существовать в вышивке многие столетия, не повторяясь в украшениях из металла или в орнаменте керамики. Бытует мнение, что вышивке в костюме предшествовало украшение одежды металлическими нашивками, а следовательно, формы и орнамент вышивки могли имитировать орнамент этих украшений или, по крайней мере, находиться с ними в связи. Такой подход не приближает к решению задач происхождения мотивов, так как происхождение будет считаться доказанным, если орнаменту вышивки будут соответствовать характерные для какой-либо археологической культуры мотивы в декоре металлических украшений, но в большинстве случаев их нет и, возможно, не было. Поэтому невозможно судить по орнаменту металлических предметов прошлых эпох об орнаменте текстиля того же времени. Невозможно также сопоставлять напрямую орнамент вышивки XVIII – XX вв. с металлическими украшениями, известными по данным археологии. Возможно лишь ссылаться на единый круг образов, сюжетов и даже на особенности трактовки (поскольку они могли быть обусловлены мифологическими представлениями).

Многим мотивам вышивки народов Восточной Европы и Западной Сибири обозначенного орнаментального комплекса (в частности, геральдической композиции) в большинстве случаев не находятся прямые аналогии в орнаменте древнего населения региона. Отсутствие аналогий в археологических материалах не означает отсутствия этой традиции в искусстве древнего населения изучаемых территорий, а указывает лишь на то, что она формировалась, развивалась и распространялась изначально как традиция орнаментации текстиля. Следует ли из этого, что традиция эта сравнительно молода? Как давно человечество знакомо с искусством вышивки?

Очевидно, вышивка возникла первоначально из навыков шитья. Предпосылки для ее зарождения появились очень рано, что подтверждается находками костяных игл, а также присутствием пряслиц в культурах эпохи бронзы на Урале. Древнейшие свидетельства о существовании вышивок относятся ко II тыс. до

н.э. в памятниках Китая [Глухарева, 1953, с. 138]. О высочайшем уровне древних китайских вышивок можно судить по образцам, хранящимся в Государственном Эрмитаже, и в частности, по фрагментам, найденным в Пазырыкских курганах, относящихся к I тыс. до н.э. В месопотамских текстах начала II тыс. до н.э. есть упоминания о вышивании одежды [Якобсен, 1995, с. 88]. Славился вышивальщицами Древний Вавилон, который экспортировал вышитые предметы. Даже в текстах Ветхого Завета можно найти упоминания о вышитых предметах: «Он исполнил сердце их мудростию, чтобы делать всякую работу резчика, искусного ткача и вышивателя по голубой, пурпуровой, червленой и виссонной ткани. и ткачей, делающих всякую работу и составляющих искусные ткани» (Исход. Гл. 35, стих 35). Из вышесказанного можно заключить, что искусство вышивания на Востоке насчитывает не одно тысячелетие.

Поскольку археологический материал мало пригоден для установления времени и территории сложения какой-либо традиции орнамента текстиля, то для решения подобных задач необходимо опираться на достоверный этнографический материал. При этом следует учитывать территорию распространения орнаментального комплекса, степень его популярности, степень схожести трактовки изображений, общее и особенное в материале, технике, колорите, украшаемых предметах. Как показывает опыт подобного рода сопоставлений, наиболее устойчивый признак в орнаментальном комплексе – мотив. Техника, материал и другие – менее устойчивы, и в них более сказывается этническая специфика. Историческим источником должен служить сам орнамент. Использовать его в этом качестве возможно только с привлечением самого широкого этнографического материала, в противном случае выводы могут оказаться неточны и даже ошибочны.

Рассматривая мотивы геральдического и геометрического орнамента как часть единого орнаментального комплекса, его происхождение легче проследить на основе анализа геральдической композиции. Сложность ее и совокупность всех специфических черт исключают возможность самостоятельного возникновения в различных традициях при совпадении трактовки изображений, техники и других признаков. Похожие геометрические формы в орнаменте могут возникать независимо друг от друга, под влиянием сходной техники исполнения. По этой причине геометрический орнамент трудно использовать в качестве основного аргумента при исследовании происхождения орнаментальной традиции.

Происхождение геральдической композиции

Вышеизложенный материал наглядно свидетельствует, что самые близкие аналогии геральдическим изображениям башкирского орнамента обнаруживаются в искусстве финно-угорских народов, что проявляется в характерной традиции вышивания «косым стежком» по белому холсту преимущественно шелковыми

нитками, а также в традиционном колорите, в тождественности трактовки птиц и животных, в дополнении вышивки «штриховыми полосками», маленькими треугольниками, а также нашиванием полосок красной материи. На основании анализа района бытования хараусов и аналогий в орнаменте других народов Н.В. Бикбулатов и Р.Г. Кузеев пришли к выводу, что эти узоры являются «вкладом, внесенным в художественную культуру башкир древними финно-угорскими племенами» [Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964, с. 244]. Башкирская композиция из симметричных птиц стилистически близка хантыйской, что не раз отмечали исследователи (С.И. Руденко, С.В. Иванов, Н.В. Бикбулатов, Р.Г. Кузеев).

Мотив противостоящих птиц в вышивке обских угров весьма разработан, он представлен массово, во множестве вариантов. В меньшей степени соответствуют башкирским птицы в мордовской, марийской, чувашской вышивке. Трактовка птиц в орнаменте карел, коми, русских уже заметно отличается от башкирской. Художественный импульс, идущий с востока, из угорской среды, постепенно теряет свою силу по мере продвижения на запад.

Трактовка оленей и коней на хараусах очень точно соответствует изображениям этих животных на начельях сорок верхневолжских карел. О схожести изображений оленя в башкирской и карельской вышивке упоминает Г.С. Маслова: «Ближайшими аналогиями этого же образа оленя... являются олени в узорах башкирских "хараусов" <...>. Трактовка оленя и дерева роднит башкирские узоры с карельскими; техника вышивки косым стежком, материал и расцветка также очень близки» [Маслова, 1951, с. 48–50]. Стилистически близкие образцы можно встретить в русской и особенно марийской вышивке. В несколько измененном виде предстает композиция с конями в чувашской вышивке, а для хантыйской она не характерна*. «Эпицентр» западной традиции отчетливо локализуется в орнаменте тверских карел, в искусстве которых мотив парных оленей и коней представлен во всей полноте специфических, описанных выше, стилистических черт. Из вышесказанного очевидно, что ареалы распространения стилистически близких геральдических изображений птиц, с одной стороны, и животных – с другой, не совпадают. Вероятно, это дает нам основание дифференцировать финно-угорскую основу геральдического орнамента хараусов на собственно финскую и угорскую: композиция из противостоящих птиц угорского происхождения, а оленей и коней – финского.

Являются ли рассмотренные геральдические композиции собственной традицией финно-угорских народов? Почти полное отсутствие ее в орнаменте фин-

* Остается не вполне ясным замечание С.И. Руденко о композиции с конями в хантыйском орнаменте: «...ряд мотивов, встречающихся на башкирских хараусах, в частности птицы и лошади, изображенные на хараусах, трактованы совершенно так же, как в современной орнаментике хантов» [Руденко, 1955, с. 305].

нов и прибалтийско-финских народов, а также очень ограниченное бытование ее у удмуртов и коми – с одной стороны, и отсутствие у ближайших соседей обских угров в западной Сибири – с другой, ставит под сомнение такое предположение. На тот факт, что ареал ее распространения локализуется в Поволжье, не раз обращали внимание исследователи: В.В. Стасов отмечал отсутствие у западных финнов изображений животных [Стасов, 1872, с. XII]; А.О. Гейкель – распространение их у финских народов, только среди живущих по Средней Волге [Иванов, 1963, с. 92].

Эти обстоятельства, а также тот факт, что в искусстве Востока эта композиция была широко распространена и имела глубокие исторические корни, подсказывали искать истоки этой традиции на юге и востоке. Практически все исследователи считали, что она – восточного происхождения, но они могли расходиться во мнениях относительно времени ее проникновения в Волго-Уральский регион. С.И. Руденко, касаясь вопросов происхождения в башкирской культуре оригинальных узоров на хараусах, предполагал, что этот «переднеазиатский мотив священного дерева и стоящих по обе стороны животных через кочевническую среду мог рано проникнуть в бассейн Оби» (к сожалению, С.И. Руденко не уточнил, кого он имел в виду под кочевниками и как рано могло произойти такое заимствование). А также он допускал, что среди народов Поволжья изображения парных птиц могли быть заимствованы от обских угров: «Шов, которым выполнены узоры на башкирских харауус, чуваша называют “хантыс”. Не указывает ли это на то, что данная техника шитья вместе с соответствующими ей мотивами распространилась среди народностей Приуралья и Прикамья от хантов» [Руденко, 1955, с. 305]. Действительно, как уже было замечено, импульс «угорской» традиции в вышивке парных птиц четко локализуется по самобытности и полноте воплощения во множестве специфических черт – в вышивке хантов и зауральских башкир. Но считать угорскую среду «родиной» рассматриваемого сюжета не позволяют факты, на которые обратил внимание С.В. Иванов: «В западной Сибири у ближайших и более отдаленных соседей обских угров геральдические изображения птиц полностью отсутствуют. Но к западу от Урала мы находим их в орнаменте многих народов европейской части СССР» [Иванов, 1963, с. 90]. Он же упоминает мнение И. Тикканена о том, что «животные мотивы» чужды вышивке обских угров [там же, с. 92]. Могло ли случиться, что, будучи заимствованной от хантов и манси, ближайшая параллель эта традиция нашла не в культуре близких по языку финно-угорских народов, а в культуре тюркоязычных башкир и чувашей?

С.В. Иванов, вслед за другими исследователями (И.Н. Смирновым, П.В. Денисовым) считал, что подобные изображения распространились среди народов Поволжья и Приуралья в средневековье под влиянием привозимых (главным образом Византийских) тканей. Посредниками в распространении, по его мнению, были булгары, а после – низовые чуваша [Иванов, 1963, с. 92]. Это предположе-

ние уязвимо и вызывает ряд возражений.

1. Принимая его, следовало бы ожидать, что именно в вышивке чувашей и их ближайших соседей такая композиция должна встречаться наиболее массово и в близких между собой формах, а в более удаленных районах эта традиция должна ослабевать, что выражалось бы в постепенном размывании стилистической специфики по мере географической, этноязыковой, культурной отдаленности. В действительности мы имеем прямо противоположный результат.

2. Весьма сомнительна сама возможность заимствования традиционным орнаментом узора покупных тканей, так как:

а) в традиционном орнаменте башкир и других народов изображение птиц вписано в треугольник, что вполне соответствует обычному расположению композиции бордюрной полосой, когда зигзаг разбивает ее пространство на равные треугольники с повторяющимся орнаментом. В византийских, согдийских, иранских, египетских шелках геральдические композиции заключались в медальон, что соответствовало задаче равномерного заполнения орнаментом пространства полотна. В вышивке обских утров также встречается сплошное заполнение этим мотивом достаточно большого участка на одежде, но это достигается путем построения ромбической сетки, где композиция, по обыкновению вписанная в треугольник, удваивается вдоль горизонтальной оси, образуя ромб;

б) геральдические изображения на византийских тканях разительно отличаются от рассматриваемого этнографического материала трактовкой изображений. Это проявлялось в отсутствии солярных знаков и других архаических черт, устойчивых в этнографических материалах разных народов. Вместо архаических деталей животные в привозных тканях имеют дополнения декоративные, узорчатые, их изображения детализируются, что также не соответствует обобщенной, крайне стилизованной их трактовке в народной вышивке. В орнаменте тканей животные изображались в динамике: вздыбленные фигуры, резвернутые головы. В традиционном орнаменте, который мы рассматриваем, фигуры животных и птиц статичны.

Трудно предположить, что разнообразные, вписанные в медальон, изображения с шелковых или набивных тканей породили настолько же близкие между собой, насколько отличные от привозных образцов, вписанные в треугольник, со множеством специфических деталей композиции в традиционном искусстве;

в) геральдические композиции в народном костюме зачастую располагались на предметах, наиболее консервативно сохраняющих свои формы и наиболее устойчивых по отношению к инородным культурным влияниям, например, в костюме невесты или жреческом костюме;

г) дорогие шелковые ткани не могли иметь массового распространения, достаточного, чтобы создать традицию, столь устойчивую в орнаменте разных народов. В случае использования шелковых фрагментов в одежде материал разрезал

ся на лоскуты без внимания к его рисунку. «Мало влиял на местное искусство и тот мир художественных образов, который вторгался сюда вместе с тканями: последние нередко разрезались без особой нужды, без всякого внимания к изображению. Исключения делались порою лишь для птиц» [Иерусалимская, 1992, с. 8]. Последнее обстоятельство являлось, скорее всего, не источником описываемой традиции, а лишь следствием ее бытования.

Влиянием орнамента восточных шелковых тканей объясняет распространение геральдических изображений в искусстве обских угров О.М. Рындина. Посредниками в передаче традиций, по мнению исследователя, являлись ираноязычные племена «савромато-сармато-сакского мира» [Рындина, 1995, с. 390]. О.М. Рындина представляет процесс следующим образом: «Наиболее активные контакты населения лесостепной полосы Западной Сибири и Зауралья с ранними сарматами и саками приходятся на V–IV вв. до н.э. и локализируются в рамках саргатской и гороховской культур <...> наиболее вероятный путь проникновения иранских шелковых тканей, стимулировавших переход обско-угорской вышивки к новому орнаментальному качеству, пролегает через саргатскую культуру» [там же, с. 390, 391]. Признавая источником развития угорского орнитоморфного орнамента привозные ткани, исследователь ставит себя в затруднительное положение: приходится объяснять трансформацию розеточного геральдического орнамента с множеством стилистических и иконографических особенностей в бордюр, расчлененный зигзагом, в котором структурной, композиционной ячейкой является треугольник: «Овал исчез, и мотив должен был вписаться в площадь ромба <...> геральдический сюжет разместились в площади треугольника и удвоился за счет отражения <...> особенности построения розетки из птиц и деревьев в границах ромба прекрасно проецировались на традиционную зигзагово-треугольную структуру бордюров» [там же, с. 341, 343]. Предложенная схема перехода не представляется достаточно убедительной, так как именно бордюр, по данным О.М. Рындиной, является для угорского орнамента исходной, древнейшей и наиболее распространенной композиционной структурой [там же, с. 318], а «зигзагово-треугольная структура» бордюров утверждается в угорской вышивке с момента ее становления [там же, с. 377, 378]. Вписанность геральдических сюжетов в хантыйском и мансийском орнаменте в треугольник указывает на бордюр как на исходный для этой композиции способ размещения. Розетки же – результат простейшего преобразования композиции: удвоения за счет ее зеркального отражения. Потребность в конструировании столь сложного перехода изображений симметричных птиц, украшавших привозные ткани, в орнамент вышивки отпадет, если допустить, что ираноязычные племена принесли геральдическую композицию не вместе с импортными шелками, а в орнаменте вышивки. Основанием к такому предположению служит наличие в таджикской вышивке композиции из пары птиц, разделенных центральной фигурой, соотносимой с угорскими

по иконографии. И в той, и в другой традиции центральная фигура имела вид стержня с ромбом на вершине, опирающегося на треугольник (развилку), в верхней части стержень пересекает небольшой треугольник или черта. В вышивке горных таджиков существует двусторонний шов, которым не только прокладывался контур, но выполнялись несложные мелкие фигуры (ромбы, крючки), иногда им вышивались столь характерные для угорской вышивки «усики» по краю мотива. Показательно, что О.М. Рындина появление угорской вышивки с контурным швом относит ко времени распространения орнитоморфного орнамента, а последний – с влиянием древних ираноязычных племен [там же, с. 388].

В.В. Стасов, рассматривая параллели между орнаментом севернорусской вышивки и иранскими («персидскими») – В.В. Стасов) образцами исключал возможность распространения этих восточных мотивов в русском орнаменте через посредничество Византии: «Можно было бы производить вообще всю нашу орнаментистику от византийских образцов, заключающих в себе значительную массу персидских элементов. Но с этим нельзя согласиться по той причине, что в византийскую орнаментистику вошли не все, а лишь некоторые персидские мотивы (повторяемые зато необыкновенно часто и много); между тем как в наших орнаментах мы встречаем гораздо больше и гораздо разнообразнейшее число персидских мотивов – многое, вовсе не вошедшее в употребление у византийских художников: значит, заимствование произошло другим путем, помимо Византии, по нашему убеждению, раньше нашего знакомства с Византией» [Стасов, 1872, с. XV–XVI]. Он подчеркивал особую близость орнамента вышивок русского Севера и горных таджиков; предполагал, что в орнаменте финно-угорских народов и русских сюжет парных птиц или животных – заимствованный [Стасов, 1900, с. 044, 045]. Периодом, когда могло произойти такое заимствование, он определяет от Рождества Христова до распространения ислама [Стасов, 1872, с. XVI]. С.В. Иванов также допускал, что эта орнаментальная традиция могла быть усвоена народами Волго-Уральского региона еще в добулгарское время, «когда роль посредников между народами Востока, Приуралья и Поволжья принадлежала сарматским и аланским племенам» [Иванов, 1963, с. 93].

Первым, кто обратил внимание на близость трактовки геральдической композиции с птицами в вышивке горных таджиков и русского Севера был граф А.А. Бобринский. Он называл ее одним из «самых древних и распространенных орнаментов Азии» и отмечал ее популярность в искусстве Ассирии, Персии, Индии [Бобринский, 1900, с. 16]. Анализируя сюжеты севернорусской вышивки, В.А. Городцов пришел к выводу, что отдаленные параллели им можно встретить в археологии скифской культуры, более близкие в сарматской и, наконец, ближайšie в искусстве даков [Городцов, 1926]. Несмотря на то, что эти положения недостаточно доказательны, они представляются весьма любопытными, если учесть, что почти полное соответствие сюжету и стилю севернорусской вышив-

ки можно найти в искусстве румын, которые своим этногенезом восходят к гето-дакийскому населению.

Выше отмечалось, что геральдические изображения в орнаменте многих народов, имеющие общие стилистические черты, принадлежат единой орнаментальной традиции. Так как композиции такого строя в угорском и русском орнаменте также являются проявлением этой традиции, выводы об их происхождении могут быть распространены и на другие народы, в искусстве которых проявляет себя единая иконографическая основа. Таким образом, можно заключить, что геральдические композиции означенного орнаментального комплекса имеют корни в традициях ираноязычных племен.

Учитывая отсутствие у тюркских народов Средней Азии подобных композиций из пары симметричных птиц в комплексе перечисленных признаков (материал, техника, колорит и др.), а также тот факт, что горные таджики не имели возможности контактировать с народами Западной Сибири и Волго-Уральского региона, приходится исключить возможность постепенного распространения этого орнаментального мотива в средневековье. Вероятно, единственным объяснением выявленной общности может быть предположение о том, что в орнаменте названных народов единая традиция закрепились до IV в. н.э., то есть в период, когда на границе леса и степи контактировали финно-угорские и ираноязычные племена. К моменту гуннского вторжения эта художественная традиция должна была не только успеть сложиться, но и основательно закрепиться. Исходя из вышесказанного можно предположить, что время ее возникновения в вышивке – не позднее рубежа нашей эры. По мнению О.М. Рындиной, вероятное время становления орнитоморфного орнамента угорской вышивки – середина I тыс. до н.э. [Рындина, 1995, с. 390]. С высказанными мнениями об иранских корнях геральдических изображений согласуется присутствие в орнаменте *гилей* (крупных медальонов) туркменских ворсовых ковров крайне стилизованных геральдических композиций из птиц. В.Г. Мошкова считала бытование среди тюркских народов Средней Азии ворсового ковроткачества вкладом аборигенного ираноязычного населения: «Туркмены и некоторые группы узбеков, казахов, киргизов и каракалпаков, видимо, усвоили навыки ворсового ковроткачества в процессе общения и слияния с аборигенными скотоводческими народами Средней Азии – парфянскими племенами, сарматами, аланами и другими, среди которых, главным образом, и было развито ковроделие» [Мошкова, 1970, с. 12].

Предположение о восточном происхождении композиции из парных птиц подтверждает археологический материал. Геральдические изображения животных и птиц широко известны в искусстве ираноязычных кочевников (I тыс. до н.э. – первые века нашей эры). Композиция подобного рода могла быть использована для украшения головного убора, например, диадема из Хохлача украшена фигурами стоящих перед деревом оленей (рис. 97 – 3). Геральдические животные с Со-

гдийского шелка (IV–IX вв.) имеют ряд общих черт трактовки с вышеописанными образцами вышивки.

В древнем искусстве финно-угорских племен геральдические изображения не были популярным мотивом. Парные изображения животных были у них известны в виде коньковых подвесок (головы животных обращены в противоположные стороны). Такие подвески особое распространение получили лишь в средневековье. Оригинальный вариант композиции геральдического строя известен в искусстве пермского звериного стиля. Но он не мог быть основой для рассматриваемых сюжетов вышивки, так как существуют резкие различия в иконографии и к тому же в искусстве финно-пермских народов геральдические композиции не получили широкого распространения. Некоторые варианты геральдических изображений в средневековом искусстве финно-угорских племен представлены на рис. 97 (5–7).

Итак, сюжет парных птиц в вышивке народов Волго-Уральского региона восходит к традициям иранских племен, которые активно контактировали со славянским, финно-угорским населением. Их влияние прослеживается во многих областях культуры: в языке, мифологии, орнаменте, костюме и других. Следствием контактов с иранским миром было широкое распространение произведений скифо-сибирского звериного стиля, «изделия степняков поступали на север в продолжении всего скифо-сарматского периода. Их можно найти и в Прикамье, и на побережье Белого моря» [Смирнов, 1976, с. 246], известны они и в Томском и Среднем Приобье [Плетнева, 1976, с. 240]. Наглядным примером продолжения иранских художественных традиций в культуре местных племен может служить «звериный стиль» в искусстве племен Южного Урала I тыс. до н.э.: в ананьинской культуре и особенно в кара-абызской (IV в. до н.э. – III в.н.э.).

Трудно определить, какие именно иранские племена участвовали в передаче финно-угорскому населению Южного Урала и Сибири своих культурных традиций, потому что их искусство имело устойчивую сюжетную основу, общую для всех вариантов скифского звериного стиля. Трудно также предполагать, какой характер имели контакты ираноязычного населения с финно-угорскими племенами, т.е. каков был механизм передачи традиций. Навыки счетных вышивок и соответствующие им сложные орнаментальные мотивы могли быть заимствованы либо при торговых обменах под влиянием приобретаемых украшенных предметов, либо они проникали вместе с носителем традиции – женщиной при заключении смешанных браков. Первый вариант маловероятен, так как общность обнаруживается не только в орнаменте, но и в костюме, который он украшает, и в обрядах, связанных с некоторыми элементами костюма. Второй вариант преждевременно считать окончательным ответом на поставленный вопрос, так как он ставит проблему этногенетического плана. Возможно и то, что характерные особенности орнамента вырабатывались совместно финно-угорскими и ираноязычными племенами на границе леса и степи Восточной Европы, где соприкасались

два больших мира различных этнических, культурных традиций.

В искусстве Европы рассматриваемый сюжет мог попасть достаточно рано, так как известно, что вавилонские, египетские и фригийские вышивки вывозились купцами в Грецию и Рим [Верховская, 1961, с. 6]. Подлинным проводником традиций искусства Востока на Запад стала Византия. В различных видах византийского прикладного искусства сюжет парных животных, стоящих перед деревом, был излюбленным. Особой популярности восточных мотивов в искусстве Византии способствовала идеология иконоборчества, не допускавшая изображений сюжетов христианской мифологии. Л.А. Лелеков по поводу реминисценций звериного стиля в искусстве Европы писал: «Эти архаичные символы Евразии жили в тысячекратных повторениях освященных традицией образов. Со становлением мощных ремесленных центров средневековья, таких, как Регенсбург и Лимож на Западе, Багдад, Рей, Фустат на Востоке, этот процесс обрел гигантские общемировые масштабы» и далее: «Так древние сюжеты и образы звериного стиля в X–XIII вв. наводнили весь средневековый мир и образовали особый межнациональный изобразительный язык» [Лелеков, 1976, с. 265, 266]. Восточные ткани завозились в Европу и крестоносцами [Верховская, 1961, с. 10].

В XIV в. Италия, наследовавшая в орнаменте византийские традиции, становится крупнейшим экспортером текстильной продукции [там же, с. 12]. Влияние традиций восточного искусства, видимо, не ограничивалось древнейшими этапами истории, но продолжалось в течение всего средневековья. Большое значение в распространении по всей Европе многих мотивов орнамента в сходных формах имели производимые для женского рукоделия собрания шаблонов-образцов вышивки. Так восточный мотив со всеми специфическими стилистическими особенностями распространился в Европе. Необходимо оговорить, что, безусловно, геральдические композиции архаического типа в вышивке венгров и румын, имеющие точные соответствия в традиционном русском орнаменте, появились не под влиянием позднейших модернизированных образцов, а значительно раньше, в ходе формирования традиционных форм народного орнамента.

Итак, геральдическая композиция в орнаменте башкир является частью древнего орнаментального комплекса, известного тюркским народам Поволжья и Урала, Средней Азии, финно-угорским народам Поволжья и Западной Сибири, народам Европы и Кавказа, горным таджикам. Учитывая широкие связи ираноязычных кочевников с центрами цивилизаций Европы и Азии, роль шелкового пути и направление его маршрутов, связавших Европу, Малую, Среднюю, Центральную Азию, Китай, Индию, Кавказ, Поволжье и Приуралье, а также роль Византии, крестовых походов (а затем и средневековых ремесленных центров) в распространении восточных мотивов в искусстве Европы становится понятным, каким образом эта композиция получает широчайшее распространение в близких формах на Евразийском пространстве, в культуре неродственных народов.

3. Традиции орнамента и традиции костюма

Особенности декорирования костюма, характерные для финно-угорских народов (одежда из белого домашнего полотна, украшенная нашивками полосок красной материи и характерным геометрическим орнаментом и колоритом вышивки), в прошлом, очевидно, были присущи и тюркоязычным народам Волго-Уральского региона – башкирам, татарам (кряшенам, мишарям), чувашам. Вопрос о финно-угорском компоненте в башкирском костюме детально рассматривался С.Н. Шитовой [Шитова, 1984]. Белая домотканая рубаша с вышивкой по грудному разрезу, концам рукавов и красными нашивками бытовала в XIX в. у кряшен, мишарей [Гаген-Торн., 1960, с. 51, 60]. С.В. Суслова, отмечая данный тип рубахи у мишарей, кряшен, касимовских татар, приходит к заключению, что он «вписывается в структуру татарского костюма середины XIX в.» [Суслова, 1993, с. 67]. Строчевые вышивки в технике «цветной перевити» среди тюркских народов Волго-Уральского региона кроме башкир были известны татарам-мишарям и чувашам. Техника вышивки косым стежком встречается на начельях *суржэ* – женского головного убора кряшен, знакомых и с техникой счетной двусторонней глади [Гулова, 1980, с. 10]. Показательно, что П.С. Паллас, описывая костюм уфимских татар, идентифицирует их платье с башкирским и чувашским, очевидно, полагая между ними определенную близость: «Буднишное домашнее платье как Чуваше и Башкирцы делают из толстаго холста и вышивают по краям на шее и на рукавах» [Паллас, 1786, с. 9]. Здесь же можно привести замечание В.Ф. Миллера, сделанное при описании башкирской женской рубахи, вышитой вокруг ворота и на рукавах красными нитками: «Женский костюм также мало отличается от татарского» [Миллер, 1887, с. 88].

Отмеченные традиции декорирования костюма не ограничивались пределами Волго-Уральской историко-этнографической области, а распространялись и среди народов Западной Сибири. Близкие аналогии прослеживаются в костюме и вышивке обских угров. Любопытно, что барабинские татары, обнаруживающие определенную близость к культуре башкир, в одежде старинного типа – из холста с вышивкой вокруг ворота и на рукавах, давно исчезнувшей из быта, по замечанию И.М. Ядринцева, имели сходство с одеждой мордвы и марийцев [Богомолов, 1995, с. 222].

У тюркских народов Средней Азии можно встретить сходные черты в декорировании костюма. Так, одежда каракалпакских пожилых женщин из белой домотканины (*ак жезде* – халатообразная накидка, *ак кимешек* – часть головного убора) богато расшивалась красной шелковой нитью мотивами геометрического орнамента, входящими в рассматриваемый орнаментальный комплекс. Вероятно, в прошлом такая одежда носилась и молодыми каракалпакскими женщинами [Лобачева, 1989а, с. 180]. Старинный каракалпакский шитый орнамент сохранял

характерный колорит: «В вышивках по белому фону неизменно преобладает красный цвет орнаментальных фигур, обогащенный ритмическими пятнами зелено-го, синего, голубого» [Алламуратов, 1977, с. 55]. Декорированные таким образом предметы отделялись нашивками красных полос.

В прошлом у киргизских девушек и женщин бытовала белая рубаха, обшитая по грудному разрезу красным шелком [Наумова, 1989, с. 160]. Туркменские рубахи у ворота украшались вышивкой красными шелковыми нитями мелким геометрическим орнаментом [Морозова, 1989, с. 42]. Узбеки в окрестностях Ханки шили к свадьбе рубаху из белого шелка с красными ластовицами [Сазонова, 1989, с. 92]. С техникой косого стежка исследователи соотносили прием вышивки каракалпаков и киргизов «обратный шов» («*терис кайю*» – каракалп., «*терс кайык*» – киргиз.) [Чепелевская, 1968, с. 95; Яковлева, 1971, с. 208]. Он без просветов застилает основу, заполняя как мотивы, так и фон, но имеет все же заметное отличие от вышивки косым стежком [Чепелевская, 1968, с. 93, 94]. Мелкий крест, известный народам Восточной Европы, использовался каракалпаками, узбеками, киргизами, таджиками; контурный шов (роспись) – киргизами, узбеками, таджиками; вышивка по разреженному холсту (близкая к перевити) – киргизами, таджиками [Антипина, 1962, с. 106, 108, 114]. К.И. Антипина отмечает, что вышеназванные приемы вышивания появились в культуре южных киргизов под влиянием художественных традиций горных таджиков [там же]. В декорировании одежды киргизы и каракалпаки использовали отделку нашивками красных полосок или красной тесьмы.

В вышивке старинной одежды горных таджиков можно выделить следующие черты, характерные для рассматриваемой традиции и имеющие близкие соответствия в культуре народов Волго-Уральского региона:

- вышивка исполнялась по белому холсту некрученой шелковой нитью;
- основной цвет орнамента красный, его дополняли синий, желтый, зеленый, черный;
- контур рисунка наносился тонкой черной нитью (роспись). Орнамент вышивки «росписью» бывает иногда достаточно сложным и может соответствовать образцам из Восточной Европы (табл. 1, рис. 95);
- пространство внутри силуэта фигур без просвета заполняется мелкими стежками или двусторонней гладью.
- изображения таджикской вышивки дополнялись маленькими вышитыми треугольниками, край орнаментального поля мог отмечаться бордюром из маленьких развилочек и иных фигур (рис. 95 – 7–10);
- определенное сходство прослеживается в особенностях трактовки центральной и парных фигур в геральдической композиции (рис. 90).

Подобными вышивками у таджиков украшался традиционный костюм (лицевые занавески невест, платки жениха, нагрудник – у девушек и нагрудный разрез

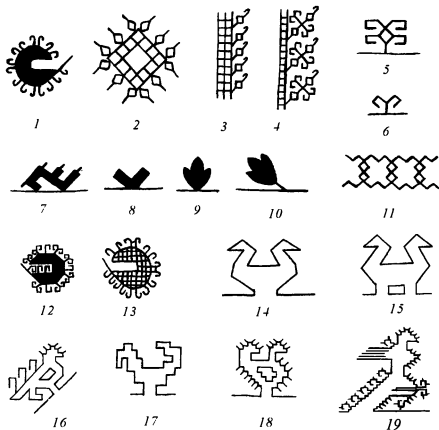


Рис. 95. Мотивы таджикской вышивки и некоторые аналоги им в орнаменте вышивки других народов. 1-14, 15, 17 таджики; 12, 19 – чувашаи; 16, 18 – обские угры; 13 – русские

платья – у женщин). Его основа – рубаха туникообразного кроя из белого холста, украшенная нарукавными вышивками и вышитым нагрудником (у девушек) или нагрудной вышивкой вдоль вертикального разреза по центру груди (у женщин).

У вышеназванных народов одежда из белой домотканины, украшенная счетной вышивкой красными шелковыми нитками, вероятно, имеет единую традицию в основе. Наиболее полно эта традиция сохранилась в костюме финно-угорских народов и горных таджиков, в меньшей степени – у тюркских народов Волго-Уральского региона и Средней Азии.

У народов, знакомых с рассматриваемым орнаментальным комплексом, прослеживается ряд общих черт в составе, покрое одежды и архитектонике вышивок: рубахи туникообразного кроя; вышитые нагрудники; орнаментированные вязаные изделия (прежде всего чулки); полотенцеобразные головные уборы в комплексе с головной повязкой; головные уборы с наспинной лопастью; свадебные покрывала невест; отделка костюма нашивками полос красной материи или тесьмы; мысовидная форма нагрудной вышивки на женских рубахах и другие особенности кроя и отделки. Выявленная орнаментальная традиция и характерные особенности костюма бытовали в наиболее выраженных формах в тех группах, которые в силу географических условий и исторических причин сохранили достаточно полно архаические черты. Единая традиция проявляет себя не по всей территории распространения, а очагами, порою достаточно удаленными друг от друга. При этом орнаментальные формы могут иметь наиболее близкие аналогии не среди непосредственных соседей, а в местах наиболее интенсивного проявления единой традиции, расположенных на значительном удалении.

Невозможно, не отклоняясь от темы исследования, подробно рассмотреть все особенности кроя и отделки предметов, входящих в данный костюмный комплекс. Поэтому внимание будет сосредоточено на тех предметах, с которыми в культуре башкир было связано бытование счетных вышивок.

Головные повязки и их терминология

Общим в costume рассматриваемых народов является бытование головных повязок. Вышитые повязки были известны у горных таджиков, западносибирских татар, башкир, чувашей, марийцев, удмуртов. Обские угры имели повязку из бисера. Головные повязки носились с покрывалом или полотенчатообразным убором таджиками, чувашами, марийцами. В то же время у чувашей и башкир было зафиксировано ношение вышитых повязок в комплексе с головным убором *хушту* (чув.) и *кашмау* (башк.) [Риттих, 1870, с. 50; Руденко, 1955, с. 297].

К головной повязке таджиков *сарбандак* во время свадьбы прикреплялась лицевая занавеска невесты с геральдическими изображениями птиц [Ершов, Широкова, 1969]. У хантов головная повязка называлась *саравать* [Прыткова, 1953], у западно-сибирских татар – *сарауч, сарауч*, у башкир – *харауыс (сараучь* [Юлуев, 1892], *сараус* [Лоссиевский, 1883]. Не исключено, что эти названия имеют общий корень «сар» (сар – голова (тадж.)). Название *сарбандак* или *сарбанд* (сар – голова, банд – повязывать, обматывать) в Средней Азии могло обозначать не только повязку, но и большой платок [Люшкевич, 1989, с. 134], и существует, видимо, в чувашском языке как *сурбан* (головное полотенце; способ его ношения вполне соответствует значению таджикского слова), а в марийском соответственно *шар-*

пан. Мысль о иранской основе чувашского термина «*сурпан*» и ранее высказывалась исследователями [Акимова, 1929, с. 50], при этом отмечалось, что название украинского полотенчатогообразного убора *сарпанка*, очевидно, восходит к тому же корню. Здесь полезно вспомнить, что ближайшими аналогами хараусам в костюме чувашей и марийцев были головные повязки (масмаки и нашмаки соответственно), которые носились в комплексе с полотенеобразным головным убором. В вышивке финно-угорских народов и русских особенно близки вышивки хараусов очелья *сорок* (*харакка* (фин.)), *сурэжэ* (тат. – кряшены).

Головной убор *сорока* обычно упоминается как пример орнитоморфной обрзности в женском костюме в одном ряду с *кокошиком* и *кичкою*. Названия последних двух головных уборов в комплексе женского костюма кажутся логичными и обосновываются народными представлениями, связанными с этими птицами («кокошь» – петух, курица, «кичка» – утка [Рыбаков, 1987, с. 519]). Не может быть, чтобы столь емкий по смысловой нагрузке в костюме замужней женщины предмет, широко известный среди разных народов, получил имя птицы, не имеющей плодородной и бережной символики. Маловероятно, что сорока название получила от своей конструкции («хвост» и два «крыла»), так как формы головных уборов с этим названием очень многообразны и, следовательно, в основе обозначения не может лежать формальный признак. По мнению М. Фасмера, этот головной убор свое название получил из-за сходства вышивок с расцветкой сорочьего хвоста и оперения [Фасмер, 1987, Т. III]. Д. К. Зеленин считал, что правильнее связывать обозначение убора *сорока* не с птицей, а со словом «сорочка» (украшенный жемчугом воротник рубахи) [Зеленин, 1940а, с. 30]. Т. Г. Миннихметова полагает, что название кряшенского головного убора *сурэжэ*, как и термин «*сюрок*» (удмуртский головной убор), могут быть связаны с корнем «сюр-» (рог – удм.), так как *сурэжэ* бывает двурогим, а *сюрок* завязывался в виде рогов (*сюр кадь*) [Миннихметова, 1995, с. 146]. Родственный корень «шур-» (рог – мар.) лежит в основе названия марийского каркасного головного убора *шурка* [Молотова, 1992, с. 34]. *Сорока* одевалась поверх двурогого головного убора – *кичка* (*кика*).

Представляется возможным рассматривать этимологию этого слова в контексте вышеприведенной терминологии головных повязок, полотенец и покрывал с корнем «сар-», так как конструкция *сороки* по сути есть объединение покрывала и головной повязки [Гаген-Торн, 1960, с. 179, 205]. Мордовский (эрзя) женский головной убор *сорка* также состоит из очелья на твердой основе и пришитого к нему покрывала [Белицер, 1973, с. 152]. Таким образом, можно констатировать, что этимология термина «*сорока*» не ясна окончательно и может увязывать его как со славянской, так и с финской или иранской основой.

То обстоятельство, что у народов Волго-Уральского региона было принято носить налобную повязку в комплексе с полотенчатогообразным убором, видимо,

должно объяснять встречающееся использование одних и тех же или схожих терминов для обозначения головной повязки и полотенчатобразного убора или покрывала. Так, *сарбандак* – налобная повязка таджиков соответствует *сарбанду* (большому верхнему платку женского узбеко-таджикского населения Бухарского оазиса) [Люшкевич, 1989, с. 134], *сурбану* (чув.), а *һарауыс* (башк.), *сарауч*, *сарауц* (тат.), в свою очередь, – обозначению покрывала в древнетюркском наречии (в XI в. Махмуд Кашгарский описал *sarayuċ* как покрывало, закрывающее голову и лицо женщины [ДТС, 1969, с. 488]).

Возможно, что названия близких по орнаменту или функции предметов: налобных повязок башкир, обских угров, западносибирских татар, а также головных уборов типа *сороки* русских, финно-угорских народов Поволжья, татар-кряшен (*һарауыс*, *сарауч*, *сарбандак*, *сарбанд*, *сурбан*, *шарпан*, *сарпанка*, *саравать*, *сорока*, *сорка*, *сурәкә*, *харакка*) восходят к одному корню – иранскому корню «сар-» (голова).

Полотенцеобразные головные уборы

Терминология полотенчатобразных головных уборов народов Волго-Уральского региона указывает на генетические связи со Средней Азией: *чалма* (удм.) – *салла* (тадж.), *селле* (туркм.); *сурбан* (чув.), *шарпан* (мар.) – *сарбанд* (узб., тадж.); *тастар* (башк., тат.) – *дастор* (тадж.), *дастар* (туркм.). По поводу последнего термина С.Н. Шитова замечала: «Слово употреблялось в средневековье в Средней Азии и на Ближнем Востоке в значении “точка ткани” <...>. В значении женского убора термин “тастар” существовал в языке не только башкир, но и казанских и западносибирских татар, мишарей, кряшен» [Шитова, 1995, с.81]. Происхождение термина также связывается с иранской основой [Белицер, 1951, с. 69]. Как показывает представленный материал, в терминологии полотенчатобразных головных уборов и головных повязок преобладают названия иранского корня. Названия иранского происхождения встречаются также в терминологии иных головных уборов и наплечной одежды народов Восточной Европы.

Тазтары башкир и татар, *сурбаны* чувашей, *кышоны* бесермян имеют много общих черт в способах ношения. Ближайшим аналогом башкирскому *тазтару* по манере повязывания представляет головное полотенце касимовских татар, которое обматывалось вокруг головы под подбородком, а концы его располагались на груди и на спине [Шарифуллина, 1991, с. 75, 78]. Подобным же образом повязывался бесермянский *кышон* [Белицер, 1951, с. 104]. Но головные полотенца бесермян и касимовских татар отличаются от башкирских характером украшения: касимовские тазтары вышивались тамбуром по ажурной или газовой основе, иногда украшались узорами закладного ткачества, а бесермянские кышоны вовсе не орнаментировались. Чувашаи, лямбирские мишари, молькеевские

кряшены оба конца спускали на спину [Мухамедова, 1972, с. 106, 107; Сулова, 1993, с. 64, 65; Гаген-Торн, 1960, с. 167]. У лямбирской и симбирской групп мишарей, чувашей, молькеевских кряшен, бесермян головное полотенце носилось в комплексе с убором *кашпау* (тат.), *хушту* (чув.), *кашту* (бесерм.) [там же]. Башкирки носили *кашмау* вместе с тастаром в виде большого ситцевого покрывала. На основной территории распространения вышитых тастаров (Челябинское и Курганское Зауралье) к началу XX в. бытование *кашмау* не зафиксировано [Шитова, 1995, с. 68], хотя С.И. Руденко отмечал, что в прошлом *кашмау* был известен и среди северных групп башкир – айлинцев, кара-барын-табынцев [Руденко, 1925, с. 154]. Не исключено, что у этих групп вместе с *кашмау* мог носиться вышитый *тастар*.

Сегодня невозможно определить однозначно, бытовали ли хараус и вышитый тастар в комплексе, так как не была зафиксирована у башкир традиция их совместного ношения, но ареалы их распространения в конце XIX – начале XX вв. в значительной мере совпадают. Косвенные материалы по этому вопросу также противоречивы: с одной стороны, аналогичные хараусу предметы (*масмаки* (чув.) и *нашмаки* (мар.)) носились вместе с полотенчатым убором, а с другой – татарские *тастары* (в том числе мишарские, вышитые, как и башкирские, цветной перевитью) не дополнялись вышитой повязкой типа *харауса*, *масмака* или *нашмака*.

Во второй главе отмечалось, что в декоре хараусов и тастаров прослеживается много общих черт, но в то же время очевидны и различия, которые в первую очередь касаются характерных для каждого из предметов приемов вышивания и орнаментальных мотивов. На основании общности ареала бытования и определенного сходства в декоре было высказано предположение о ношении их вместе. Связь харауса с кашмау отчетливой. О бытовании их некогда в комплексе существуют достоверные свидетельства [Лоссиевский, 1883, с. 374; Зеленин, 1940б, с. 194; Руденко, 1955, с. 297]. Есть описание, в котором можно видеть подтверждение догадки о бытовании «тастарно-хараусного комплекса», а точнее, комплекса, включающего в себя головное полотенце, повязку-нагельник и кораллово-монетную шапочку с лопастью-накосником: «Волосы, заплетенные в две косы, обвиваются вокруг головы и прикрываются тастаром (полотенцем), на который в передней части головы накладывается род повязки, которая спускается до самых бровей; потом надевается головной убор, называемый “кажбау”...» (Р-н П., 1832, с.271). Хотя название повязки не указано, в ней логично видеть хараус, так как из ранее цитированных источников известно, что он повязывался на лоб под кашмау. Даже если наши рассуждения верны и такой комплекс действительно существовал, мы не можем знать, по всему ли ареалу распространения тастаров и хараусов они носились в комплексе или же это была некая локальная традиция.

У многих финно-угорских и тюркских народов, у русских, таджиков практикуется дополнять вышивку нашиванием полосок красной материи или тесьмы. В XIX в. нашивки кумачевых полос начали использовать в качестве самостоятельного декора, замещающего вышивку [Акимова, 1936, с. 52; Гаген-Торн, 1960, с. 47]. На древность такого декоративного приема указывает тот факт, что в наиболее старых предметах кумачевой нашивке предшествует специально изготовленная тканая тесьма, окрашенная мареной в красно-коричневый цвет [Гаген-Торн, 1960, с. 33, 54]. Нашитыми красными полосками отделана рубаха из Пазырыкских курганов. В музее Самарского университета хранятся фрагменты шапочки из шерстяной ткани полотняного переплетения из кургана II тыс. до н.э. (срубная культура, могильник Золотая Нива II). Ее бронзовые украшения не дали текстильной основе полностью истрепеть. В затылочной части этой шапочки к краю ткани пришита плетеная тесьма (шириной приблизительно 1,5–2 см), окрашенная мареной [Зудина, 1998, с. 41, 42]. Приведенные факты свидетельствуют о существовании в костюме древнего ираноязычного населения этого специфического декоративного элемента.

Н.И. Гаген-Торн отмечала, что для народов Волго-Уральского региона (чувашей, мишарей, кряшен, мордвы) было характерно акцентирование (тесьмой и вышивкой, а впоследствии – кумачевой полоской) продольных швов, соединяющих центральное и боковые полотнища на одежде туникообразного кроя из белой домотканины [Гаген-Торн, 1960, с. 55]. Такую же особенность имели мужские рубахи русского старообрядческого населения Сибири [Фурсова, 1997, с. 82, 83]. Аналогичную отделку в виде широких продольных полос, идущих от плеча до подола, судя по изображению из Амударьинского клада, имела одежда саков [Рикман, 1986, с. 11, рис. 2а].

Поверх кумачевой нашивки могла проходить строчка из сгруппированных по три пунктиров. Такие строчки мне приходилось встречать у горных таджиков (РЭМ, 22364), киргизов (РЭМ, 14 – 80), туркмен, каракалпаков, русских, марийцев (РЭМ, 26305), удмуртов (НМУР, 9627 – 2307). Такими строчками у башкир прошивались кумачевые нашивки на хараусах, на кисете (РЭМ, 1234 – 55), на верхней халатообразной одежде. Наряду с красными, костюм иногда могли украшать полоски других цветов – черного, зеленого, желтого. Декоративные строчки всегда выполнялись нитью контрастной к цвету нашивки: голубой, белой, желтой, красной (у башкир преимущественно – голубой и белой).

В.Н. Белицер и Н.И. Гаген-Торн отмечали в костюме народов Волго-Уральского региона наличие древнего пласта, связанного с культурой скифского мира и более позднего, но оказавшего определяющее влияние на сложение отмечаемой общности в костюме народов этого ареала, сформировавшегося под воздействи-

ем связей с Волжской Булгарией [Белицер, 1951; Гаген-Торн, 1960]. Р.Г. Кузеев, рассматривая историю формирования Волго-Уральской историко-этнографической области, касался вопроса об истоках общности культурных традиций народов края. Им, в частности, анализировались существующие точки зрения на происхождение того или иного элемента костюма. В большинстве случаев происхождение ареального пласта в костюме исследователями связывалось либо с культурой древнего ираноязычного населения Евразийских степей, либо с булгарскими традициями. Р.Г. Кузеев, полагая, что обе точки зрения имеют основания, склонен считать, что характерные особенности головных уборов, начельников, нагрудников народов Волго-Уральской историко-этнографической области сформировались в период расцвета Волжской Булгарии и под ее влиянием [Кузеев, 1992, с. 200–204].

Время сложения общих черт в костюме обских угров и поволжских финнов Н.Ф. Прыткова относит к периоду, «предшествовавшему разделению угрофинских племен» [Прыткова, 1953, с. 232]. С.П. Толстов, отмечая непосредственные аналогии иранской одежде Афганистана и Кафиристана в русском костюме, считал, что его формы «могут быть расшифрованы, вместе с финскими одеждами, под углом зрения тех непосредственных культурных связей, которые имели место в период господства на юге России яфетических кочевых цивилизаций, связавших воедино гиперборейский север и далекий юго-восток. И южнорусские, и финские одежды связываются этим путем с кругом форм костюма Восточного Средиземноморья, путь проникновения которых вряд ли лежал через города Понтиды или тем паче византийские элементы древнерусского общества. Целый ряд признаков ведет эти формы именно восточным, более древним путем, группирует их распространение в Восточной Европе именно по волжской экономической магистрали, вплоть до бассейна Оки» [Толстов, 1930, с. 75]. С.Н. Шитова, определяя как переднеазиатские по происхождению черты, общие для костюма тюркских и финно-угорских народов Волго-Уральского региона, хантов и народов Средней Азии [Шитова, 1984, с. 26], считает, что «именно сарматы могли распространить на большой территории Евразии переднеазиатские черты. Закрепившись в культуре финно-угров, позже эти традиции могли перейти к продвинувшимся в лесостепь тюркам» [Шитова, 1984, с. 13].

Таким образом, в древнем костюме башкир нашли отражение исторические процессы, определившие развитие культуры не только в пределах Волго-Уральского региона, но и на значительном пространстве Евразийского континента. С.П. Толстов в свое время справедливо заметил: «К сожалению, условная граница Европы и Азии, не имеющая ни географического, ни исторического, ни этнографического значения, как-то довлеет над нашими умами», по его мнению, «до VIII–IX вв. Средняя Азия (во всяком случае ее север и запад) и значительная часть Восточной Европы были лишь частями одной обширной историко-этно-

графической области, развивающей традиции древней скифо-сарматской культуры, насыщенной влияниями восточного эллинизма» [Толстов, 1946, с. 107, 108]. Влияние иранских традиций в костюме у различных народов Евразии проявилось в составе костюма, конструкции его элементов, терминологии и орнаментальных мотивах, его декорирующих.

4. Происхождение орнаментальной традиции по данным археологии

При рассмотрении с позиций этнографического исследования генезиса традиционных элементов культуры весомое, а порою и решающее значение имеют данные археологии. Выше указывалось на существующие сложности в привлечении археологического материала для решения вопросов происхождения орнаментации текстиля. Но все же археологический материал в качестве вспомогательного источника использовать возможно.

Сравнительно-исторический анализ этнографических данных привел к заключению о древнеиранских корнях рассмотренного орнаментального комплекса. Древнейшим пластом орнаментальных традиций индоиранских племен является художественное наследие культур андроновской общности (II тыс. до н.э.). Многие мотивы исследуемого орнаментального комплекса имеют близкие соответствия, а порою абсолютные аналогины в андроновском орнаменте. Этнографические материалы по орнаменту современных народов и памятники андроновской культуры разделяют тысячелетия. Вопрос о возможности установить преемственность между столь отдаленными во времени явлениями разрешает выдвинутое ранее исследователями предположение о том, что характерные формы андроновского орнамента формировались, существовали и развивались как традиция орнамента, выполненного в мягких материалах (мех, кожа, войлок, береста, текстиль: аппликацией, плетением, ткачеством и др.), и лишь затем были перенесены на керамику [Чернецов, 1948, с. 161; Иванов, 1964].

Действительно, податливость сырой глины и округлость сосудов никак не преопределяют, не обуславливают характерного для андроновского орнамента геометризма форм. Геометризм подобного рода мог сложиться в соответствующей ему технике: в ткачестве, вязании, плетении. Эти виды рукоделия уже существовали у андроновцев [Кузьмина, 1994, с. 156, 157], но так как речь идет о корнях традиции, то, вероятно, она сложилась именно в плетении, как древнейшем из перечисленных технических приемов, которое могло существовать и до использования нитей. В.Н. Чернецов считает исходной техникой для возникновения андроновского орнамента меховую мозаику, так как наиболее рациональный и производительный способ раскроя меха порождал обратимость орнамен-

та (столь характерную для этой традиции) и к тому же андроновские традиции в орнаменте обских угров сохранялись именно в этой технике [Чернецов, 1948, с. 161]. Вероятно, меховая мозаика повлияла на разработку форм андроновского орнамента, но ее нельзя считать исходным для него техническим приемом, так как она не порождает геометризма (обратимые бордюры могли быть и криволинейными) и обратимость не является обязательным признаком андроновского орнамента.

Андронидный пласт в искусстве современных народов наиболее подробно рассмотрен на материале обско-угорского орнамента [Чернецов, 1948, с. 151; Иванов, 1963, с. 161; Рындина, 1995, с. 376–384]. Андроновский пласт отчетливо прослеживается в орнаменте народов Восточной Европы и Средней Азии. С.П. Толстов отметил в традиционной вышивке мордвы-терюхан группу мотивов, которая, по его мнению, наследует андроновские традиции [Толстов, 1929, с. 155]. Н.С. Королева и К.М. Климов считают, что кроме вышеперечисленных народов эта древняя традиция проявляет себя в орнаменте верхневолжских карел, восточных марийцев и коми [Королева, Климов, 1984, с. 66]. В каракалпакском народном искусстве мотивы андроновского происхождения выделяет Т.А. Жданко [Жданко, 1955, с. 68]. Свообразие проявления единой традиции в культуре поволжских финнов, среднеазиатских народов и угорского населения было рассмотрено Г.Н. Климовой [Климова, 1983, с. 144, 145]. В башкирском орнаменте также существуют бордюры и мотивы, имеющие непосредственные соответствия в андроновском орнаменте. К ним относятся: меандр, «штриховая полоска», бордюр из треугольников, поставленных на катет, бордюр из треугольников с крючком от вершины, свастика, фигуры уступчатых очертаний, бордюр из диагонально расположенных S-образных фигур и некоторые другие (рис. 96 – 1–8, 14, 15). В искусстве башкир перечисленные мотивы исполнялись в вышивке по счету нитей холста и в ткачестве. Поскольку андроновские традиции нашли продолжение в искусстве широкого круга народов Евразии, в башкирском орнаменте они могли представлять культурные влияния как Средней Азии, так и Восточной Европы. Но, как было установлено во второй главе, в орнаменте счетных вышивок башкир они появились при посредничестве древнего финно-угорского населения.

В орнаменте разных народов сложились характерные технические приемы исполнения мотивов этой группы: у обских угров – вышивка, у народов Восточной Европы – это, прежде всего, счетные вышивки, у среднеазиатских народов, алтайцев – ткачество. У народов с развитыми традициями узорного вязания андроновские мотивы встречаются в орнаменте вязаных предметов.

Существование в андроновской культуре вязания и ткачества [Кузьмина, 1994, с. 156] дает основание предположить, что устойчивая связь этих технических приемов с мотивами рассматриваемой группы сложилась уже в эпоху бронзы. Именно в ткачестве и вязании зачастую исполнялись непосредственные анало-

гли андроновскому орнаменту. Вязание предшествует ткачеству [там же, с. 157]. Этим, очевидно, следует объяснять сохранение наиболее архаичных форм орнамента в узорном вязании. С андроновскими традициями связывает возникновение угорских вышитых орнаментов О.М. Рындина [Рындина, 1995, с. 384].

Не исключено, что андроновская орнаментика опирается на более древние традиции, уходящие корнями в искусство неолита. Но за порогом эпохи бронзы вряд ли возможны доказательные реконструкции генезиса орнаментальных традиций.

Художественное наследие андроновской общности составляет древнейший пласт орнаментальных традиций индоиранцев. В то же время родственный декор андроновидных культур лесной зоны Приуралья и Западной Сибири свидетельствует, что уже в эпоху бронзы в культуре угорского и индоиранского населения Урала и Сибири сформировались общие формы в искусстве. Таким образом, археологический материал поддерживает выводы сравнительно-исторического анализа о сложении исследуемой орнаментальной традиции на границе леса и степи в зоне контакта индоиранского и финноугорского населения.

В I тыс. до н.э. посредниками в распространении как андроновских, так и переднеазиатских орнаментальных мотивов могли быть скифо-сарматские племена. Кочевники евразийских степей железного века являлись «сверхпроводником» культурных традиций различных древних цивилизаций Востока и Запада во все территории, сопредельные границе великих степей.

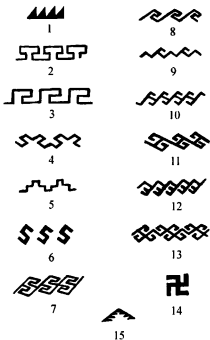


Рис. 96. Мотивы андроновского орнамента, имеющие непосредственные аналоги в искусстве современных народов



ГЛАВА IV

СЕМАНТИКА ГЕРАЛЬДИЧЕСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ БАШКИРСКОЙ ВЫШИВКИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

1. Методические предпосылки

При сборе коллекций предметов башкирской вышивки исследователями не были зафиксированы какие-либо комментарии к изображениям симметричных животных или птиц. Поэтому единственным способом решения поставленной проблемы являются методы семантической реконструкции и сравнительно-исторический (при всей неизбежной ограниченности их возможностей).

Стремление трактовать содержание орнаментальных мотивов возникает практически с началом систематического изучения орнамента. В известной работе В.В. Стасова [Стасов, 1872] уже предпринимается попытка дать интерпретации некоторых мотивов. Вопросы изучения семантики традиционного орнамента, при большом количестве работ их затрагивающих, на сегодняшний день остаются наименее разработанными. В отечественной литературе сложился корпус источников по заданной теме [Городцов, 1926; Амброз, 1965, 1966; Динцес, 1947; Рыбаков, 1948, 1975, 1976; Богуславская, 1964; Вагнер, 1987 и др.], из положений которых и строится зачастую канва рассуждений о семантике того или иного орнамента.

Неразработанность методики привела к тому, что авторы, стремящиеся соблюсти научную строгость и объективность, не касались вопросов семантики в своих работах [Иванов, 1963; Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964; и др.]. Закономерным итогом сложившейся ситуации стала дискуссия на страницах журнала «Декоративное творчество» (1973–75 гг.). Ее открыла статья М.А. Ильина, в которой автор справедливо указывал на субъективность существующих трактовок орнаментальных сюжетов и ставил под сомнение возможность семантических реконструкций.

Критически проанализировал существующие точки зрения на объективность исследований в области семантики и разработал собственные принципы семан-

тической реконструкции для произведений древнего искусства В.В. Евсюков [Евсюков, 1988]. Одной из главных проблем исследований древнего искусства является отсутствие синхронных по времени текстов. Смысл произведения восстанавливается исходя из представлений о духовной культуре того времени, которая, в свою очередь, реконструируется на основе анализа памятников, т.е. складывается замкнутый круг. Преодолевая это неразрешимое положение, исследователи ищут источники вне этого заколдованного круга, – среди древних текстов, мифов, этнографического материала. Но привлекаемые источники отделяют от древнего произведения порой значительные временные расстояния, что ставит под сомнение адекватность полученных таким путем выводов. Методика В.В. Евсюкова направлена на снятие существующих объективных сложностей и достижение адекватных трактовок смысла древних изображений. Основные ее положения: «Методология интерпретации доисторических образов определяется движением от общего к частному, от основных закономерностей духовной культуры к ее конкретным проявлениям в мифах, обрядах, ритуалах и т.п.; для дешифровок изобразительных текстов внимание следует обращать в первую очередь на композиции, которые чем сложнее, тем легче и достовернее могут быть отождествлены и истолкованы; изолированные знаки поддаются дешифровке лишь на завершающем этапе исследования, путем логической дедукции из общей семантики композиций» [Евсюков, 1988, с. 33]. При интерпретации следует использовать не тексты мифов, а их логическую структуру как первичный и более устойчивый элемент мифа.

При всей значимости разработанной В.В. Евсюковым методики ее нельзя механически переносить на решение поставленных перед нами задач, так как необходимо учитывать, что реконструкция семантики древнего произведения из дописьменной эпохи существенно отличается (главным образом по возможностям) от анализа этнографических материалов.

При изучении семантики орнамента этнографической современности возможности исследователя намного шире, так как о духовной культуре народа существует множество достоверных свидетельств в эпосе, мифах, фольклоре; в некоторых случаях носители культуры могли откомментировать изображения своего орнамента или дать их названия. Безусловно, к современным трактовкам изображений необходимо относиться критически, что отмечал еще С.В. Иванов [Иванов, 1963, с. 27–29], так как названия мотивов нередко неустойчивы и возникают зачастую на основе ассоциаций, а не традиции. При анализе семантики необходимо учитывать, что особенности иконографии изображений были связаны с мифологическими представлениями того общества, в котором складывался орнамент, и поэтому реконструкцию необходимо начинать с ответа на вопрос – кем и когда был создан рассматриваемый орнаментальный извод.

Как показали выводы второй главы, орнамент, составляющий объект данного исследования, восходит к древнеиранским традициям и во II тыс. до н.э. имел уже многообразные развитые формы. Первоначальную символику и основные иконографические черты изображения следует считать хронологически-синхронными. Исследования мифологии индоевропейцев, этимология имен ее героев указывают, что основополагающие сюжеты сложились уже в III – II тыс. до н.э., а ее прообразы, вероятно, восходят к еще более ранним эпохам. Древнейшие их представления нашли выражение в текстах Ригведы (II тыс. до н.э.), Авесты (I тыс. до н.э.) и др. Таким образом, не существует разрыва между временем сложения в культуре индоиранских племен иконографии изображений и текстов мифов, а следовательно, вполне правомерно их сопоставлять.

Сняв одну из основных проблем в реконструкции семантики древних изобразительных сюжетов, мы наталкиваемся на другую: обоснованность сопоставления древней иконографии и данных этнографической современности о духовной культуре народа, его мифологических образах, сюжетах. На разрешение этой проблемы направлен предложенный исторический подход, позволяющий проследить сохранение и преемственность или, наоборот, размывание и утрату в культуре народа представлений, первоначально связанных с изображениями. Но прежде чем связать изображение с существующими мифологическими сюжетами и образами, необходимо выяснить происхождение рассматриваемого орнаментального мотива в культуре его первого носителя (собственно создателя). Если орнамент является созданием самого народа или заимствование было сравнительно поздним, то видимых трудностей такой подход не создает. Но если историческое изучение орнамента покажет на значительную древность заимствования, то возникнут трудности, вновь связанные с временным разрывом между произведениями XIX–XX вв. и древними мифологическими представлениями (которые к тому же не всегда и не полностью можно достоверно воспроизвести). В этом случае, во избежание ошибок, будет необходимо соотнести мифологические представления древнего носителя традиции (насколько они известны), этнографические данные о мифологии народа – наследника этой традиции, и народа – ее преемника, т.е. того, чье искусство является объектом исследования. Допустим, что изучаемый народ воспринял определенный орнамент не от его создателя, а при посредничестве другого народа. Тогда, чтобы проследить сохранение или исчезновение первоначальной символики, необходимо провести последовательное сопоставление изображения с мифологическими представлениями:

- древнего народа-создателя (первоначальная символика);
- народа-наследника;
- народа-посредника;
- народа-преемника.

Различные комплексы в традиционном орнаменте отмечают различные этапы его истории. Изучая орнамент «пластами», следует и мифологические представления соответствующих культурных традиций рассматривать аналогично. Но при таком подходе к единой традиции, которая постепенно распространялась и закреплялась в различных этнических средах, встает ряд проблем. Если в ходе этнической истории заимствовался изобразительный сюжет, имеющий мифологическое «обеспечение» в своей культурной традиции, передадутся ли и сохранятся ли эти мифологические представления в культуре воспринявшего орнаментальный сюжет народа, утратятся ли они полностью или заменятся на более привычные и свойственные новой среде бытования, или символическая нагрузка будет представлять соединение старого содержания и новых трактовок? Если верно последнее, то в какой пропорции они соединятся? Все эти «неизвестные» ставят перед исследователем проблемы, которые усугубляются тем обстоятельством, что к XX в. символическое содержание изображений нередко было уже забыто.

Как справедливо замечал В.В. Евсюков, интерпретировать с достаточной долей достоверности можно лишь композиции. Поэтому в этой работе будут анализироваться только геральдические изображения, описанные в III главе.

Анализ мотива парных птиц по комплексу признаков (трактовка животных, техника и материал исполнения, цветовая гамма, украшаемые предметы и особенности их использования) позволяют считать, что эти изображения в вышивке современных народов Восточной Европы, Западной Сибири и Центральной Азии восходят к единой основе – традициям древнего ираноязычного населения Восточной Европы и Азии, а корни геральдических композиций уходят в древнее искусство Передней Азии. Близкие этнографические параллели между финно-угорскими народами Волго-Уральского региона и ираноязычными таджиками в некоторых особенностях костюма и орнамента вышивки заставляют предполагать, что эти характерные черты были восприняты финно-уграми непосредственно от ираноязычных племен на границе леса и степи во время их длительного сопредельного пребывания в Восточной Европе либо выработаны совместно в этот период в пределах общего ареала. В искусстве славян рассматриваемые сюжеты не получили широкого распространения, исключение составляет русская вышивка (и прежде всего северно-русская), что, возможно, связано с культурным наследием древних финских племен, генетически связанным с восточно-финскими и опосредованно с иранскими традициями. В третьей главе настоящего исследования было установлено, что башкирским орнаментом геральдические сюжеты были восприняты при посредничестве древних угорских племен и поволжских финнов. Поэтому, в соответствии с избранной методикой семантической реконструкции, идейные, образные истоки геральдических изображений будут изыски-

ваться в дренеиранской мифологии, а при рассмотрении этнографического материала в первую очередь внимание будет обращено на искусство и традиции горных таджиков, являющихся потомками древних иранских племен и сохранивших в своей культуре много архаичных черт. На следующем этапе будет необходимо выяснить степень сохранности первоначальной символики в традициях этносов-посредников – в культуре финно-угорских народов. И только после этого обратиться к рассмотрению судьбы древнеиранских мифологических образов в культуре башкир. Сопоставлять напрямую образы башкирского орнамента, имеющие ближайшие аналогии в искусстве финно-угорских народов, с исконно-тюркскими или древнеиранскими мифологическими сюжетами и образами методологически неверно.

Для полноценной реконструкции необходимы материалы и исследования по сохранившимся в культуре башкир домусульманским, языческим представлениям. К сожалению, литература по этому вопросу также скромна. Много интересных фактов содержат исследования С.И. Руденко [Руденко, 1925, 1955], Н.А. Мажитов посвятил этой теме отдельную главу [Мажитов, 1977], в которой он указывал на сохранение следов иранской, финно-угорской мифологии в представлениях башкир. Языческим верованиям башкир была посвящена диссертация Р.Н. Сулеймановой «Донсламские верования и обряды башкир» [Сулейманова, 1994]. К сожалению, в этой работе не представлен исторический анализ язычества башкир, объемы иноэтничных компонентов (многочисленные примеры сюжетных, обрядовых параллелей не составляют системного анализа). Интересные наблюдения о домусульманских чертах в погребальной обрядности башкир, отмечая влияние на нее финно-угорского язычества и иранского зороастризма, приводит Р.М. Юсупов [Юсупов, 1989]. Много ценных сведений о домусульманских чертах в обрядности башкир содержит исследование Ф.Ф. Фатыховой и Н.В. Бикбулатова [Бикбулатов, Фатыхова, 1991]. Вопросов древних религиозных представлений башкир касались в своих работах фольклористы М.М. Сагитов, А.Н. Киреев, М.Х. Мингажетдинов, А.М. Сулейманов, Б.Г. Ахметшин. Новаторской попыткой исследовать с философских позиций народное творчество башкир, его символы была диссертация А.Р. Абдуллина [Абдуллин, 1995]. Автор исследует методологический аспект анализа мифологической символики. Теоретические разработки автор иллюстрирует примерами из текстов башкирского эпоса.

Семантика элементов башкирского орнамента, и в частности геральдической композиции, рассматривались в работе Р.Б. Ахмерова [Ахмеров, 1996]. Но ее невозможно считать опытом научного исследования поставленной проблемы из-за отсутствия методики, с помощью которой достигается трактовка образов. Это обстоятельство создает впечатление крайней субъективности предлагаемых интерпретаций.

2. Геральдическая композиция как устойчивый способ организации орнаментального пространства

Изобразительные мотивы в народной вышивке приковывали к себе внимание исследователей с самого начала систематического изучения традиционного орнамента. Наибольший интерес вызывала попытка раскрыть идейное содержание сложных композиций, включающих изображения животных, птиц и фигур с антропоморфными чертами. В.В. Стасов первым обратился к трактовке как отдельных фигур в русских «лицевых» вышивках, так и сюжета всей композиции в целом [Стасов, 1872]. Существенным достоинством работы следует признать рассмотрение семантики орнамента во взаимосвязи с вопросами его происхождения. Этапной работой в исследовании содержания изобразительных сюжетов в народной вышивке стала статья В.А. Городцова «О дако-сарматских элементах в русском народном творчестве» [Городцов, 1926]. При всей справедливости ее критики за недостаточную аргументированность сопоставлений этнографического материала по русскому традиционному орнаменту с археологическим по скифскому, сарматскому и дакийскому искусству [Амброз, 1966], а также выводов относительно содержания изобразительных сюжетов попытка выявить древнюю иконографическую основу некоторых композиций вышивки и трактовать их содержание стала отправной точкой для рассуждений исследователей в дальнейшем. Взгляды В.В. Стасова и В.А. Городцова разделяет Г.С. Маслова в своих исследованиях карельского и русского орнамента [Маслова, 1951, 1978]. Вопросам семантики Г.С. Маслова посвящает отдельные главы монографий, используя для иллюстрации рассуждений в большом количестве примеры из эпоса, фольклора, обрядов.

Первой попыткой предложить относительную и абсолютную хронологию иконографических изводов русской вышивки «архаического типа» явилась известная статья А.К. Амброза [Амброз, 1966]. Предложенная им абсолютная датировка не всегда бесспорна, но А.К. Амброз сделал первый шаг в изучении семантики и иконографии изобразительных мотивов в их историческом развитии. Большое влияние на трактовку содержания геральдических композиций в русском орнаменте оказало творчество Б.А. Рыбакова. Исследователь использует эти изображения для реконструкции языческих представлений восточных славян. Вопрос о генезисе рассматриваемых сюжетов в русской вышивке автор не ставит, полагаясь на них как на древнейший документ восточнославянского язычества. Развивая идею А.К. Амброза о выделении различных по времени происхождения иконографических особенностей, рассматривала образы русской вышивки И.Я. Богуславская [Богуславская, 1964]. Значению геральдической композиции из пары симметричных птиц в вышивке горных таджиков посвятил статью Н.А. Кисляков. Ценность этой работы – в использовании большого этнографи-

ческого материала.

Таким образом, исследователями народного декоративного творчества было высказано немало интересных предположений о содержании геральдических композиций, о путях их эволюции от архаичных до модернизированных форм. И все же следует отметить наиболее распространенные недостатки изучения семантики геральдических изображений в традиционном орнаменте:

1. Отсутствие анализа происхождения таких композиций в культуре народа.

2. Рассмотрение значения элементов композиции по отдельности, а не содержания ее в целом как устойчивого способа организации орнаментального пространства. В результате раскрытие содержания геральдических изображений сводится к перечислениям существующих в культуре народа проявлений культов «Мирового древа», представлений о женском божестве плодородия и пережитков тотемистических представлений. Но геральдическая композиция в своем содержании не является механической суммой содержащихся элементов. Ее составные части, организованные определенным порядком, приобретают новое качество, что, собственно, и делает подобные изображения устойчивым сюжетом орнаментики. И потому ее содержание неразложимо на какие-либо культы и не исчерпывается ими.

Лишь только после того, как будет выяснено происхождение сюжета противостоящих животных в орнаменте народа и значение всей композиции в целом, можно и нужно будет переходить к анализу ее составляющих элементов. На этом этапе будут уместны «иллюстрации» из мифов, эпоса, обрядов.

В истории изучения орнамента народов России и бывшего Советского Союза наиболее разработанной оказалась тема семантики геральдических композиций в русском (преимущественно северно-русском) орнаменте. Причины этого отчасти в многообразии и инвариантности изобразительных сюжетов в русской вышивке, а также в авторитетности и значимости посвященных ей работ.

Геральдическая композиция была известна в искусстве Древнего Востока, Античной Европы, доколумбовой Америки, в средневековом искусстве Византии, Древней Руси, Волжской Булгарии. В народной вышивке она сохранялась вплоть до XX в. Нет ничего удивительного в том, что такие простейшие геометрические формы, как крест, круг, ромб, треугольник, зигзаг и другие присутствуют в орнаменте различных, не связанных генетически, народов. Но описанная композиция – не элементарная геометрическая форма. В чем же причины такой широкой распространенности ее в искусстве различных культурных традиций и удивительной устойчивости в течение многих тысячелетий? Не имея возможности объяснить такое широкое распространение ни генетическим родством, ни культурными связями народов, приходится признать ее архетипичность.



Рис. 97. Геральдическая композиция в древнем и средневековом искусстве.

- 1 – Шумерийский рельеф (III тыс. до н.э.); 2 – Микены (XIII в. до н.э.); 3 – фрагмент скифской диадемы из Холчлача; 4 – парадный скифский топорик (I тыс. до н.э.); 5 – поясная накладка (кара-абьгская культура, Башкортостан, IV-III в. до н.э.); 6 – гребень (городище Иднакар, Удмуртия, X-XI вв.); 7 – навершие кресла (Прикамье, X в.); 8 – фрагмент височного кольца вятичей (XIII в.); 9 – капитель церкви Сан-Витале в Равенне (Италия VI в.); 10 – капитель храма в Мингечауре (Азербайджан, VI-VII вв.)

Архетип – понятие, введенное К.Г. Юнгом для обозначения первообразов «коллективного бессознательного» (глубочайший пласт бессознательного общечеловеческого в личности), они «восходят к универсально-постоянным началам в человеческой природе», а потому реализуют себя на всех уровнях развития культуры [МНМ, т. 1, с. 110]. Архетипы – не сами образы, а их «психологические предпосылки», они воспроизводятся бессознательно и проявляют себя «в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства, в снах и бредовых фантазиях», а потому они определяют близкие аналогии в развитии мифологических сюжетов и изобразительных композиций [там же]. «Содержательную характеристику первообраз получает лишь тогда, когда он проникает в сознание и при этом наполняется материалом сознательного опыта» [там же]. «Художественное развертывание прообраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности...» [Юнг, 1991, с. 284].

Архетипичность этой композиции объясняет не только ее почти повсеместную известность, но и устойчивое в течение тысячелетий существование в искусстве, так как предложенная в ней изобразительная формула обладала универсальным идеологическим содержанием, т.е. могла представлять в различных мифологических интерпретациях, дополняться различными комментариями, трактовками, вносившими свои варианты в общую иконографию композиции. Например, в центре ее могли помещаться женская фигура, дерево, ромб, звезда, колонна и другие объекты, а по сторонам центральной фигуры – люди, птицы, кони, олени, львы, рыбы и другие существа. Такой простор для вариантов был возможен только в случае, если данная композиция воплощает не конкретный миф, а общие для архаического мировоззрения концептуальные космологические представления. В мифологии различных народов космологические сюжеты зачастую подобны, поскольку сами являются архетипическими. А потому не удивительно, что общие для многих народов представления выражались в близких между собой изобразительных формах. В противопоставлении симметричных фигур животных проявляет себя характерная для архаических культур так называемая бинарная логика, суть которой в представлениях о том, что равновесие и стабильность мира достигается присутствием в нем противоположных начал: жизни и смерти, добра и зла, света и тьмы и т.д. Самым наглядным средством выражения дуалистического мировоззрения в изобразительном искусстве была композиция из зеркально-симметричных частей: «В случае симметрии формы мы вправе говорить о бинарной логике, об отражении в произведении какой-либо семантической оппозиции, начиная с самой простой и кончая половой (левая сторона – женское начало, правая – мужское)» [Вагнер, 1987, с.77]. Предпосылки деления явлений мира на противоположные категории коренятся в особенностях человеческой психики, «классификация, сходная с дуалистическими мифами отмечается в играх детей около 4-летнего возраста» [МНМ, т. 1, с.408].

Эти психологические предпосылки нашли соответствие в социальной организации общества – во фратриальном делении рода [Иванов, 1968].

Бинарная логика устанавливает два противоположных начала, но геральдическая композиция – трехчастна. Для понимания важности этого различия обратимся к эстетической теории С.М. Эйзенштейна, в основе которой лежат положения древней китайской философии чисел [Эйзенштейн, 1988]. Основоположающим в ней была диалектика соотношений Чета и Нечета. При этом трехчастные композиции соответствуют характеристикам Нечетных, а двухчастные – Четных. Композиция из двух противопоставленных животных в образном восприятии не имеет самодостаточности, она не может быть законченным целым, она всегда – два равноправных составных: «Все Четные одинаковы между собой как выражение симметрического размещения, а Нечетные – как выражение расположения иерархического. В этом смысле все Нечетные являются выражением Целого, т.е. Единого, рассматриваемого в качестве сложной составной Единицы» [Эйзенштейн, 1988, с. 234]. Итак, для создания космологического образа в бинарную оппозицию необходимо ввести третий элемент, только тогда мир как некое Целое и Единое получит эквивалент в композиции, которая также будет являться «сложной составной Единицей», так как «переход от Четного к Нечетному <...> – это есть переход от Симметричного к Центрированному, от Неиерархического к Иерархическому» [там же]. Эстетическая теория С.М. Эйзенштейна помогает понять важность изменения, вносимого помещением в композицию центральной фигуры, которая не просто дополняет или усложняет ее прежний образ, но координально его меняет. Единый, цельный, упорядоченный «образ мира» требовал введения в симметричную композицию третьего элемента, который не мог быть подобен боковым фигурам, так как должен был внести иерархию, а не составить вместе с ними монотонный ряд. В рассматриваемых трехчастных композициях с их космологической образностью центральная фигура должна была стать точкой отсчета для характеристик мира и потому заметно отличаться от симметричных фигур. Так складывается трехчастная центрированная композиция.

Серединная фигура разграничивает противоположные начала, чтобы они во взаимной борьбе не уничтожили друг друга, т.е. она выступает как «золотая середина», как символическое выражение оси мира. Установление такой оси означает прекращение состояния хаоса (в космогонических мифах момент прекращения хаоса и начала творения мира описывается как разделение двух основополагающих начал в мире), она придает образу мира устойчивость, вносит в него упорядоченность, так как устанавливает точку отсчета для характеристик всех явлений мира. И поскольку эта фигура занимает центральное место в «образе мира», то она, как правило, выражает идеологическую доминанту культуры: например, в искусстве Шумера – это плодородный символ в центре композиции, в

искусстве древних Микен – искусстве дворцовом – в центре композиции помещается колонна, а в искусстве Византии центральное место в композиции занимает главный христианский символ – крест. На центральном месте могут также располагаться полумесяц, звезда, сосуд, треугольник и другие фигуры. В орнаменте вышивок чаще встречаются стилизованная женская фигура, дерево или ромб, которые так или иначе связывались с идеей плодородия, а дерево могло также отождествляться с мировой осью (В.В. Стасов, В.А. Городцов, А.К. Амброз, В.Н. Топоров и др.). На башкирских хараусах можно встретить как сильно стилизованную антропоморфную фигуру в центре композиции, так и изображение дерева (как уже упоминалось, и те и другие изображения завершались ромбом). Описанная в начале исследования антропоморфная фигура стилизована настолько, что в ней можно усмотреть сочетание стилизованного изображения дерева, ромба на стержне и антропоморфных черт. Вероятно, что в мировоззрении тех, кто выработывал традиции и характерные формы орнамента этих вышивок, ромб имел особое значение – осмысливался как плодородный символ [Амброз, 1965; 1966].

Название «геральдическая композиция» – достаточно условно, однако оно основано не только на внешнем формальном сходстве. Это условное название точно соответствует сущности этой композиции, которая изначально была концептуальна, так как «Бинарные оппозиции прежде всего упорядочивают и концептуализируют данные элементарно-чувственного процесса» [Мелетинский, 1970, с. 170], а потому она изначально воспринималась как идеограмма самых существенных характеристик мира. Трехчастно-бинарная композиция способна отразить основные космологические представления: данность мира только в противоречиях, устойчивость мира обеспечивается равновесием противоположных начал, состояние хаоса и нерасчлененности этих начал прекращается установлением «оси мира», своеобразной «точки отсчета», которая упорядочивает «образ мира» и указывает на источник жизни в нем (плодородный символ в центре композиции).

На основе этой трехчастной композиции могут появляться усложненные варианты, несущие дополнительную информацию. Так, в чувашской, карельской, башкирской вышивке над фигурами коней изображались стилизованные птицы. В древнем искусстве изображение животных и птиц в одной композиции нередко соотносилось с двумя ярусами вселенной – землей и небом. В таком варианте геральдическая композиция может выражать не только дуальность явлений мира, не только его устойчивость, но также и уровни вселенной, т.е. ее вертикальное, ярусное членение. В геральдических композициях, особенно архаического типа, показателен тот факт, что головы животных почти всегда обращены к центру. Композиция, стремящаяся быть космологичной, т.е. содержащая в себе образ мира, прежде всего, должна быть замкнута сама на себя, чтобы быть самодостаточной,

быть ориентирована вовнутрь, а не вовне. Если головы животных разворачиваются в противоположные стороны, а композиция теряет свою центральную фигуру, то она сразу же утрачивает свою космологическую образность и превращается в простой обегер (например, финно-угорские подвески в виде разносмотрящих коньков). Ориентированность голов животных на внешний мир соответствует задаче оберега быть направленным в сторону возможного неблагоприятного воздействия [Вагнер, 1987, с. 79].

Таково общее, универсальное для различных культур значение геральдической композиции. Но в каждой конкретной традиции она могла иметь и более конкретное содержание, свою мифологическую интерпретацию, которые, в свою очередь, могли претерпевать изменения в ходе исторического развития.

А. Голан, рассматривая символику геральдических изображений, пытается найти универсальный мифологический сюжет для многочисленных вариантов геральдических композиций из разных эпох, пространств, культурных традиций. В конечном счете А. Голан приходит к выводу, что пара симметричных животных есть выражение одного из близнечных мифов [Голан, 1994, с. 159–163]. Автором приводятся различные мифы для иллюстрации рассуждений, но варианты мифов, «иллюстрирующих» эту композицию, столь же многочисленны, как и сама композиция. Сопоставлять вариант геральдической композиции с конкретным мифом можно только в пределах одной культурной традиции в установленных исторических и географических границах. Примером такого сопоставления может быть статья Г. Комороци, в которой он анализирует символику дерева в геральдических композициях Древнего Двуречья: «Символически дерево искусства Древнего Двуречья, таким образом, было первоначально не деревом жизни, хотя впоследствии, в другой среде оно стало, не “мировым деревом”, хотя более поздние его трансформации и близки к подобным представлениям, но одним из воплощений идеи умножения плодородия. Нам кажется, что к этим трем образам древневосточной символики имеет смысл подходить по отдельности к каждому, отождествлять их механически у нас нет ни права, ни основания» [Комороци, 1981, с. 51]. Если пренебречь исторической конкретностью, то мы будем иметь большое разнообразие вариантов, мифологическое содержание которых будет различно. А в результате будет невозможно сделать какого-либо бесспорного утверждения о символе, заключенном в паре противостоящих животных, обращенных к центральной фигуре.

Геральдическая композиция нередко рассматривается в контексте темы «Мирового дерева». Так, В.Н. Топоров в геральдических композициях допускал изображение ритуала: «Семантика центрального элемента горизонтальной композиции определялась противопоставлением двум смежным элементам: объект почитания (цель ритуального действия), участники ритуала» [Топоров, 1972, с. 94]. Он отмечает, что в композициях такого строя правая сторона противопоставлена ле-

вой, а центральная фигура – фланкирующим. С позиций «Мирового древа» рассматривает «антитетические» композиции В.В. Евсюков: «Фланговые фигуры осевых антитетических композиций семантически представляют собой лишь модификации центрального образа и потому, если мы признаем за ним космологический смысл, то космологичной должны считать и всю композицию в целом. Иными словами, отражающие идею мирового древа антитетические композиции в соответствии с этим должны рассматриваться как воплощение основных параметров космоса» [Евсюков, 1988, с. 58]. Автор считает центральную фигуру семантической «квинтэссенцией» боковых. Основы мифологического дуализма он склонен видеть в экзогамном делении рода: «Фланговые фигуры композиций следует расценивать как изображения не просто первопредков человечества, но фратриальных прародителей, каждый из которых дал начало одной из половин эндогамного коллектива» [там же]. Этим же, по его мнению, объясняется отсутствие композиций геральдического типа в первобытном искусстве. Но, исходя из подобных рассуждений, логично было бы ожидать с левой и правой стороны от центральной фигуры животных разных видов – тотемных первопредков, а таких вариантов геральдической композиции практически не встречается и при их появлении геральдическая композиция, утратив основное качество, перестала бы быть собой.

В.В. Евсюков, полемизируя с Г.К. Вагнером, отмечает, что его подход не объясняет «почему “чувство симметрии”, выраженное в антитетических композициях, проявляется только в неолите и не прослеживается в предшествующем палеолитическом искусстве» [там же, с. 50]. Последний тезис не совсем точно характеризует палеолитическое искусство. Действительно, в искусстве этого времени нет четко структурированных на плоскости композиций, но стремление придать некоторым изображениям животных симметричное, уравновешенное расположение все же обнаруживается. А.К. Филиппов, рассматривая мифологические аспекты палеолитического искусства, отмечает, что существует ряд пещерных композиций «с четко выраженным расположением фигур животных вокруг определенного центра или тяготеющих к такому центру» [Филиппов, 1997, с. 67], в чем, по его мнению, проявился «общий дуализм отношений в человеческом мире» [там же, с. 68]. Как убедительно показал В.Н. Топоров, противопоставление бинарных оппозиций происходило не на плоскости, не в привычном «картинном» пространстве, не в пределах (одной) композиции, а в пространстве всего пещерного комплекса изображений (являющегося по сути единым произведением), в котором развертывание образа растянуто во времени и пространстве. В.Н. Топоров справедливо замечает, что композиционная схема, связанная с представлениями о «Мировом древе», «предполагает набор основных семантических противоположностей, которые в своих отдаленных истоках были заложены в палеолитических изображениях» [Топоров, 1972, с. 98].

Оформление бинарной оппозиции в виде канонизированного композиционного приема с четко выраженной трехчленной структурой могло произойти с развитием представлений от простейших классификационных рядов до развитых космогоний. Лишь при наличии четкой идеологической концепции было возможно столь лаконично-идеограммное воплощение. Поэтому канон геральдических изображений не мог оформиться в палеолите. Конечно же, развитие мировоззренческих представлений происходило параллельно с развитием социальных отношений. И, безусловно, дуальная организация общества оказала определяющую роль на мифологию и, в конечном итоге, на сложение канона геральдических изображений. Но было бы ошибочным видеть в ней единственную причину. Она играла роль катализатора, но не первопричины возникновения подобного типа композиций. Геральдические композиции обладают универсальными семантическими качествами – упорядоченность, устойчивость, стабильность. Они всегда есть выражение «сложной составной единицы», т.е. целого, а потому предложенная образительная формула была очень удобна для космологических образов.

Главный недостаток отождествления семантики геральдических изображений с концепцией «Мирового древа» в том, что при таком подходе из единого организма, каким является геральдическая композиция, вычленяется один элемент, за которым признается целиком определяющая роль в семантике всей композиции. Между тем не дерево подчиняет себе композицию, а наоборот, с включением «Мирового древа» в трехчастную схему, как правило, исчезает его обычная вертикальная ярусность: корни – ствол – крона, которая акцентируются в мифах и одиночных изображениях «Мирового древа». Безусловно, центральная фигура в композиции с космологической образностью является символом «оси мира», т.е. семантически тождественна «Мировому древу». Но это значение она приобретает только благодаря центральному положению в образе мира, следовательно, в данном случае семантику определяет не образ древа, а центрированная структура композиции.

Геральдические изображения в традиционном костюме известны как в ювелирных украшениях, так и в вышивке. Вышивка представляет особый интерес, поскольку сохранила многие архаические черты и была тесно связана традицией с определенным кругом предметов, которые, в свою очередь, были приурочены к конкретным обрядам и ситуациям. Эти обстоятельства делают геральдические сюжеты в народной вышивке исключительным по значимости источником для осмысления их содержания.

XX в. символическое содержание изображений нередко было забыто. Симметричные птицы стали восприниматься символом брачной пары и брака вообще. И действительно, эти мотивы сохранились в традиционном орнаменте на предметах, большей частью связанных со свадьбой. Конечно же, в первую очередь это обстоятельство объясняется тем, что предметы этого комплекса наибо-

лее устойчиво хранили традиционные архаические черты. Но все же осмысленные пары птиц как символа брака – логично и не противоречит космологической образности этой композиции, так как брак моделировал воссоединение двух противоположных начал мира: мужского и женского, а геральдическая композиция при таком восприятии представляла одну из семантических оппозиций. На космологический характер свадебной обрядности указывают соответствия ее обрядам масляничного комплекса. Как известно, особенности обрядов на Масленицу связаны с празднованиями языческого нового года, который приходился на это время. Символика свадебных и «новогодних» обрядов – это символика умирания и воскресения. При этом «новогодние» обряды могут быть соотносимы с космогоническими мифами, так как в момент рождения года мир как бы творится заново. Представления о свадьбе как о смерти-рождении общеизвестны. Фольклорный образ смерти-свадьбы проявлял себя в особенностях костюма и обрядов.

3. Трансформация семантики в ходе исторического развития

Дуализм

Социальная организация и соответствующее ей мировоззрение, лежащие в основе принципа геральдизма композиций прослеживаются в иранской, финно-угорской и башкирской традициях.

Иранская мифология в основе своей имела представление «о противоборстве двух взаимоисключающих космических принципов» [МНМ, т. 1, с. 561], в таджикской мифологии дуализм проявлял себя «в делении дней, чисел, цветов и так далее на счастливые и дурные» [там же, с. 564].

Мировоззрение башкир в прошлом, видимо, также хранило следы дуалистических воззрений: «По представлению башкир в мире живут два начала: одно начало добра, другое зла. И между ними происходит постоянная борьба из-за человека. Этим же двум началам, по их представлениям, приписываются происхождение многих явлений природы, поступки людей, их удачи или неудачи, счастье или несчастье и т. д.» [Никольский, 1899, с. 116]. Отражение дуалистического мировоззрения у башкир можно встретить в произведениях устного народного творчества, например, в эпосе «Урал-Батыр». Его сюжет во многом определен противостоянием братьев Урала и Шульгена, которые считаются родоначальниками башкир. Изначально действия братьев получают противоположные оценки. Один связывается со всеми добродетельными качествами, другой – с отрицательными: благородство, человеколюбие и богатырская доблесть Урала противопоставляются коварству, жестокому тщеславию и бесславному поступкам Шульгена. Конфликт завершается битвой сил добра, которые представлял Урал и зла,

на сторону которых перешел Шульген. В противопоставлении двух братьев «Урал-Батыр» имеет много общего с так называемыми «близнечными мифами», сюжет которых нередко строится на борьбе братьев, выступающих в роли демиургов, культурных героев или родоначальников племени. Урал и Шульген женятся на сестрах Хумай и Айхылу, которые являлись детьми небесных богов. В неравном браке земных людей и небожителей Н.А. Мажитов склонен видеть «далекий отголосок некогда существовавшего деления общества древних предков башкир на две дуальные фратрии: земных и небесных людей» [Мажитов, 1977, с. 122]. Пережитки фратриального деления у башкир, возможно, проявились в экзогамных браках: «Прежде у башкир считалось обязательным жениться на девушке не из своей волости; если кто брал жену из своей волости, то это считалось большим грехом и являлось чуть ли не преступлением» [Никольский, 1899, с. 115].

Дуализм присущ и образу самой богини Хумай. Она одновременно принадлежит двум мирам: небесному (являясь дочерью богов) и земному (став женою человека). Будучи посредником между небом и землей Хумай имеет выразительный для этой роли образ птицы. Другой портретной ее чертой (связанной все с той же функцией богини) являются ее длинные лучи-волосы, соединяющие небо и землю:

А зовут меня Хумай
Если я волосы распушу,
Лучами всю землю охвачу:
Днем на землю лучи свои лью,
Ночью свет я луне дарю.

В образе общетюркской богини Умай можно выделить еще одну пару противоположных характеристик, связанную с дуализмом земной и небесной ее сущности. Она могла воплощать собой как небесное так и земное плодородие, а также она могла быть не только богиней всего живого, но и ангелом смерти [Сагалаев, 1991, с. 58, 67; Потапов, 1973, с.270].

Дуалистическое мировоззрение – явление стадияльное, общее для различных народов, и это затрудняет определение преемственности традиций.

Семантика геральдических изображений птиц

Орнамент из симметричных птиц в таджикской вышивке украшал лицевые занавески невест *рубанд*. Изображенных птиц сами таджики называли петухами или павлинами. Внимательно рассмотрел значение вышивок на покрывалах таджикских невест Н.А. Кисляков. Он считает, что изображения петухов на рубандах выполняли роль оберегов. По народным представлениям, в доме, где есть ребенок, злой дух *сидж* старается причинить вред, защититься от него можно,

если держать дома петуха или курицу <...>. «Защитой, оберегом против этих злых сил считался петух, изображение которого занимает главное место в орнаменте рубандов из Каратегина, Вахио и Дарваза. Неслучайно, вероятно, и то обстоятельство, что большинство изображений петуха имеет красный цвет <...>. По народным воззрениям, красный цвет, поскольку он связан с представлениями об огне, сам по себе должен обладать свойством устранять опасность, отпугивать злую силу» [Кисляков, 1953, с.313, 314].

Имело значение, видимо, и то, что вышивка исполнялась шелком, так как у таджиков существовало особое отношение к этому материалу. «Шелк считался святыней; он (как и шелковичные черви и тутовик) одушевлялся ими и почитался. Человек, соприкасавшийся с шелком, обязан был строго соблюдать нормы поведения в обществе и быту» [Рассудова, 1989, с. 141]. При таком отношении кажется логичным присутствие богатых вышивок шелком в костюме невесты.

У таджиков петух связывался с представлениями о плодородии: при родах приносили в жертву рыжего петуха или курицу [Троицкая, 1935, с. 115]. Использование этих птиц в качестве жертвы в иранской традиции имеет, видимо, древнюю историю. Так, в земляной засыпи внутри скифского жертвенника из г. Илурата находились кости курицы [Греч, 1952, с. 175]. Почитание петуха таджиками иногда принимает неожиданные проявления. Будучи мусульманами, минуя запрет на изображение одушевленных существ, они продолжали изображать этих птиц на стенах мазаров, стилизуя их под арабскую вязь [Майский, 1935, с. 55, рис. 2,3].

Образы петуха и павлина в искусстве Востока были очень популярны и между собой тесно связаны [Григорьев, 1937]. Эти две птицы соотносились с образом солнца. Павлин был священной птицей езидов, в его образе они почитали главное божество Малаки Тауза, «начало, превосходящее первичный дуализм» [МНМ, т. II, с. 95, 274]. Изображения павлинов по сторонам чаши (сосуда) в эллинистическое время помещались на саркофагах в качестве символа бессмертия. В том же значении эта композиция сохранялась в раннехристианском искусстве (чаща воспринималась как евхаристический сосуд) [Хрушкова, 1977, с. 75].

Почитание петуха как символа и предвестника солнца имеет древнюю традицию. С этим его образом связано восприятие петуха и как символа смерти-воскресения, что открывает в нем хтоническое начало. Являясь символом солнца, петух противостоит злым силам тьмы и таким образом выступает в своей апотропейческой роли. «Причастность петуха к царству жизни, света и к царству смерти, тьмы делает этот образ способным к моделированию всего комплекса жизнь – смерть – новое рождение. Связанный с жизнью и смертью петух символизирует плодородие прежде всего в его производительном аспекте. Петух – один из ключевых символов сексуальной потенции» [МНМ, т.2, с. 310]. Восприятие петуха в качестве оберега, символа плодородия, смерти-возрождения определило его место в

орнаменте костюма невесты и в свадебных обрядах, поскольку каждое из «прочтенный» этого образа связано с представлениями о свадьбе.

Полисемантичность позволяет петуху в геральдической композиции выступать и в качестве космологического образа, а также позволяет воспринимать парные изображения петуха как оберег, символ брака и плодородия на повседневном бытовом уровне.

Анализ мотива парных птиц в орнаменте народов Восточной Европы, Средней Азии и Западной Сибири показывает устойчивое сохранение характерных черт трактовки птиц: маленькая, треугольной формы голова, прямая (чаще недлинная) шея, высокопосаженная и выступающая вперед грудка, очерчивание спины и хвоста одной прямой линией. Это наблюдение заставляет предполагать наличие единой основы геральдической композиции с птицами у народов вышеупомянутых территорий.

Птица, которая послужила прототипом широко распространенных изображений, очевидно, принадлежит к куриным. Так, среди наскальных писаниц Тувы существует изображение улара – горной индейки (птица из фазаньих), которое по своему силуэту очень точно соответствует вышеописанной трактовке птиц в ее характерных признаках [Членова, 1959, с. 52]. Горные таджики считают, что в их орнаменте изображены петухи и павлины, горные индейки. Обские угры называют изображенных птиц глухарями, тетеревами, петухами и др. В русской вышивке сходные по силуэту птицы назывались петухами и павами (павлинами) [Маслова, 1978, с. 67]. Характерно, что во всех традициях названы птицы из подотряда куриных: петухи, павлины, индейки, куропатки, тетерева, глухари. Вероятно, на основе единого образа с характерными иконографическими чертами в различных традициях под влиянием природного окружения появлялись близкие по форме, но разные по названиям варианты. Любопытно, что в крестьянской вышивке русского Севера сохранился весьма архаичный восточный образ павлина, неизвестный местной фауне.

Почитание петуха, вера в его охранительную силу сохраняется у финно-угорских народов и у славян. Это определило роль курицы и петуха в свадебных и погребальных обрядах. Марийцы в погребальном обряде совершали жертвоприношение курицы или петуха [Бикбулатов, Фатыхова, 1991, с. 123]. У армян Понта символом невесты была куропатка и курица [Кузнецов, 1995, с. 115–118, 127]. Перьями петуха и павлина украшали костюм невесты болгарки [Велева, Лепавцова, 1961, т. I, табл. 29], мордва [Гаген-Торн, 1960, с. 158], русские и украинцы [Маслова, 1984, с. 52], у румын бытовали свадебные украшения девушки *пэулице* («пэуин» – павлин; причем павой считалась и сама девушка) [Румыния. 1978, с. 18]. По замечанию В.Н. Белицер, название девичьего головного убора *такья* могло осмысливаться в удмуртском языке как «петушиный гребень» (*атас такья*) [Белицер, 1951, с. 58].

Связь образа петуха со свадебной обрядностью нашла продолжение и у тюркских народов Средней Азии. Так, у узбеков украшение жениха на головном уборе *джига* свое название берет от иранского *джикка* – «птичий гребешок» [Сазонова, 1970, с. 131].

Башкиры в прошлом почитали различных птиц. Особое отношение было к хищным птицам (орел, сокол), к лебедю (вплоть до запрета есть его мясо; в его образе воплощалось главное женское божество – Хумай), ворону, кукушке, журавлю, мифической птице карагуш [Сагитов, 1984, с. 80; Киреев, 1978]. Однако петухи, глухари, тетерева и другие куриные не занимают столь же значительного места в фольклоре. Можно привести примеры присутствия этих птиц в обрядовой практике.

У башкир, как и у соседних народов, отчетливо прослеживается связь курицы с представлениями о загробном мире. Курица присутствует в погребальных обрядах башкир в качестве могильной милостыни [Бикбулатов, Фатыхова, 1991, с. 123]. Аналогичная традиция отмечается у мишарей [Мухамедова, 1972, с. 184]. Кроме того, у марийцев, чувашей, мишарей, молькеевских кряшен, сибирских татар при погребении или поминках резали петуха или курицу – их кровь была жертвенной [Бикбулатов, Фатыхова, 1991, с. 123; Мухамедова, 1972, с. 184; Уразманова, 1993, с. 89, 90; Валеев, Томилов, 1996, с. 112]. В полевых материалах З.И. Миннибаевой имеются данные об использовании петуха и курицы в народной медицине башкир. Вероятно, в прошлом у башкир представления о плодородии связывались более с тетеревами. С.И. Руденко сообщает, что в качестве средства от бесплодия женщины принимали соскобленную с когтей тетерева роговицу [Руденко, 1925]. Здесь же следует вспомнить, что среди названий башкирских тагм присутствуют такие, как «ножка глухаря», «ножка курицы» [Ахмеров, 1994, с. 55].

Многозначность образа коня в мифологических представлениях

Образ коня с древнейших времен существует в изобразительном искусстве. А. Леруа-Гуран определил подавляющее преобладание изображений коня в палеолитической наскальной живописи Европы над другими видами животных. Его изображения помещались в наиболее удаленных, сакральных участках пещеры. На Южном Урале палеолитические изображения лошади представлены в наскальной живописи Каповой пещеры.

Конь, определивший характер хозяйства, культуры, и в конечном итоге всю историю индоевропейцев, в их мировоззрении был сверхсуществом и обладал космологической образностью. В древнеиндийской традиции он связывался с образом Мирового древа *Ашваттха* (др.-инд., букв. «лошадиная стоянка») [МНМ, т. I, с. 143, 144]. Аналогично в скандинавских мифах Мировое древо *Иггдрасиль* переводится как «конь Игга» (Одина) [там же, с. 479]. Древнеиндийский ритуал

приношения в жертву коня (*Ашвамедха*) связывался с сотворением мира из его частей [там же, с. 143]. А.К. Акишев отмечал, что в индоиранской мифологии первоначальная роль коня – образ Вселенной: «Прежде всего, это животное относилось к богам солярного цикла, семантически связанным с космогонией. В ритуалах конь нередко ассоциировался с макрокосмосом, причем даже в мельчайших деталях» [Акишев, 1978, с. 43]. В индоевропейской мифологии образ коня устойчиво связывается с солнцем, солнечной повозкой, братьями-близнецами *Ашвинами* (*Ашвиш* – «обладающий конем» или «рожденный от коня») [МНМ, т. 1, с. 144]), влекущими по небу солнце. Среди сюжетов скифо-сибирского звериного стиля встречаются изображения, в которых четыре конские головы расположены свастикаобразно, и в этом, очевидно, также проявляет себя связь образов коня и солнца в мифологии ираноязычных кочевников. Культ огня, содержательно связанный с культом солнца, также соотносился с образом коня.

Логичным следствием сопричастности животного к культу солнца явились представления о небесных крылатых конях, с одной стороны, и о конях, связанных с нижним миром (подводным, загробным) – с другой. Так, отцом Пегаса является Посейдон (бог морских вод), сам же Посейдон некогда был конем и его называли «владыкой коней»; из моря также появляется конь Индры [Беленицкий, 1978, с. 35]. А.М. Беленицкий отмечал сохранение в современном таджикском фольклоре представления о водяных конях *«осп-и-оби»*, живущих в озерах и выходящих по временам на сушу, а кроме того, имеются свидетельства о существовании в прошлом обычая бросания в Аму-Дарью лошади [Беленицкий, 1948, с. 164]. Сказочный конь *Аспи-оби* был известен повсеместно в Средней Азии [Беленицкий, 1978, с. 36]. Со-природность мифического коня и водной стихии обусловила, видимо, представление о начале сезона дождей, как о победе белой лошади над черной в авестийской традиции. Это нашло свое отражение в ритуальном изготовлении фигурок борющихся животных (в том числе и коней) в Согде для вызывания дождя и, как предполагает А.М. Беленицкий, в обычае таджиков Дарваза устраивать бои жеребцов [там же].

Захоронения коней вместе с человеком, характерные для древнеиранских племен, исследователи объясняют бытовавшими представлениями о коне как о животном-проводнике в царство мертвых. У таджиков похоронные носилки назывались «деревянным конем» – *аспи-чубин* [Беленицкий, 1978, с. 32]. Обычай нести покойного на кладбище на деревянных носилках известен во всей Средней Азии [Юсупов, 1989а]. Эта традиция сохраняется и у тюркских народов Волго-Уральского региона – башкир, татар-мишарей [Бикбулатов, Фатыхова, 1991, с. 123; Мухамедова, с. 184]. У каракалпаков, кроме общераспространенного названия *«тобыт»*, носилки имели и другое – *«агашат»* (деревянный конь) [Жданко, 1962, с. 500]. Захоронения с конем имели смысл, если смерть воспринималась как новое рождение, а конь, как способствующий этому. С этой позиции любопытно

заметить, что таджики Зеравшана для облегчения родов дают роженице выпить воды, в которой смочили гриву лошади [Троицкая, 1935, с. 111]. Образ коня, вписанный в комплекс представлений «жизнь – смерть – новое рождение», а кроме того, связанный с солнцем, логично и неизбежно соотносился с идеей плодородия. Так, у таджиков Зеравшана «обычно, поев конины, супруги соединяются, в надежде зачать ребенка, так как считается, что если муж с женой одновременно поедят конины у них скорее будут дети» [там же].

Исследователи индоевропейской культуры и мифологии склонны видеть в сходстве форм почитания коня у народов Евразии следствие мощного влияния развитого культа этого животного у ранних кочевников (Т.В. Гамкрелидзе, В.В. Иванов, Е.Е. Кузьмина). Эта позиция отчетливо выражена Т.В. Гамкрелидзе и В.В. Ивановым: «Вместе с 'лошадью' в районы Центральной и Восточной Азии был занесен и весь комплекс ритуально-мифологических представлений о 'лошади' и связанных с ней обрядов, возникших, очевидно, в связи с одомашниванием этого животного. Этим и следует объяснять то разительное сходство комплекса таких представлений, связанных с лошадью, у индоевропейцев и народов, говоривших на алтайских языках» [Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с. 561].

Кульм коня в культуре финно-угорских народов был исследован Н.Г. Худяковым [Худяков, 1933]. Функции и роль коня в мифологических представлениях этих народов в целом совпадают с индоевропейскими, что проявляется:

- в соотношении коня с солярным культом;
- в связи с водной стихией (в частности, распространен сюжет появления коней из водных источников);
- в связи с подземным миром;
- в существовании образов крылатых коней;
- в почитании коня как оберега (в том числе и использование в этих целях конских черепов, поднятых на шестах);
- в ритуальных жертвоприношениях коней.

Почитание коня в среде финноязычного населения края имеет глубокие традиции, о чем свидетельствуют его изображения в искусстве ананьинской археологической культуры I тыс. до н.э. В средневековье становятся очень популярными подвески в виде разносмотрящих коньков-оберегов. Известны также и централизованные трехчастные композиции с конями – на гребнях и кресалах.

С.П. Нестеров, исследовавший культ коня в среде тюркоязычных племен средневековья, одной из задач исследования определил выяснение степени влияния на духовную культуру тюркоязычных племен Центральной Азии индоевропейских мифоритуальных представлений, связанных с конем [Нестеров, 1990, с. 4]. Исследователь не разделяет существующего мнения о заимствовании тюркскими народами комплекса представлений и ритуалов, связанных с лошадью от индоевропейцев по мере распространения коневодства [там же, с. 110, 111]. Но при этом он отмечает, что

некоторые сюжеты в искусстве, в частности Мировое древо с предстоящими конями, могли иметь индоевропейские корни. Главным объектом анализа при решении поставленных задач для С.П. Нестерова являются ритуалы, а эпос и художественное творчество используются очень ограниченно. Такой подход нельзя назвать удачным, так как сложность вопроса требует комплексного исследования, в противном случае выводы могут иметь значительную погрешность. В пределах исследуемой темы отметим некоторые общие черты почитания коня в двух традициях:

– взаимосвязь образов коня и Мирового древа [Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с. 561; Нестеров, 1990, с 111];

– представление о небесных крылатых конях;

– связь с подводным миром (выход коней со дна рек, морей);

– образ коня-оберега;

– погребение человека вместе с конем.

Все эти представления нашли продолжение в башкирских эпосе, мифах, обрядах. Учитывая соотнесение родового и Мирового древа, отмеченное М.М. Сагитовым в башкирском фольклоре, сюжет обращения коня тополем – родовым деревом [Сагитов, 1984, с. 75] – может рассматриваться в связи с известным по представлениям индоевропейских и тюркских народов объединением образов коня и Мирового древа. Здесь же следует упомянуть башкирский миф о двух небесных конях Бузат и Сарат, привязанных к железному колу и гонящихся за ними волках (созвездие Большой и Малой Медведицы). Ему есть аналог в легендах казахов и монголов о двух белых небесных лошадях у железного (или золотого) кола (созвездие Малой Медведицы) [Акишев, 1978, с. 42, 43]. Этот сюжет также соотносим с предстоянием коней у Мирового древа, так как железный кол – это Полярная звезда, единственная неподвижная на небосводе, т.е. она является осью мира, «колом», перед которым небесные кони. В целом реконструируется древний и широко распространенный космологический образ.

Крылатые кони – *тулпары* очень распространенный герой башкирских сказаний («Акбузат», «Урал-Батыр»). В эпосе «Акбузат», «Зятуляк и Хьухьылу», «Акхак кола» встречается устойчивый сюжет в представлениях о лошадях – их появление со дна озер. У башкир, как и у других народов, считалось, что именно от таких коней произошли лучшие породы.

Почитание коня как надежного защитника от враждебных сил у башкир проявлялось в различных формах [Сагитов, 1984, с. 76], некоторые из них имеют точные соответствия в традициях финно-угорских народов и русских (конские черепа на шестах в качестве оберега). Вышесказанное следует добавить общеизвестным сообщением Ибн-Фадлана о существовании в древних языческих верованиях башкир бога коней. Особое отношение к коню поддерживалось в культуре башкир хозяйственным укладом и исключительной ролью в нем этого животного.

Выводы. Образы коня и петуха близки по функциям и первоначальной семантической нагрузке, что проявилось в соотношении их с солнцем, подземным, подводным, загробным миром, с представлениями о плодородии и в восприятии их в качестве оберегов. Но, в отличие от петуха, для которого в башкирской культуре ведущей символической ролью была связь с потусторонним миром (присутствие в погребальных обрядах), связанные с конем представления в культуре башкир достаточно полно отражают весь мифоритуальный комплекс, известный ираноязычным и тюркским народам Средней Азии, тюркским и финно-угорским народам Волго-Уральского региона.

Семантика геральдических изображений оленей

Культ оленя более древний, чем культ коня, и в некоторых случаях, очевидно, мы имеем дело с совпадениями их функций в мифологических представлениях и обрядах. Б.А. Рыбаков датирует начальный этап культа оленей неолитом [Рыбаков, 1976, с. 63]. Косвенным подтверждением большей древности его относительно культа коня является иконография композиций с их геральдическими изображениями: центральной фигурой у пары оленей практически всегда является дерево-куст, в то время как изображения коней в большинстве случаев разделяет стилизованная женская фигура или фигура, в которой исследователи склонны усматривать условное изображение архитектурной постройки (храма). Как уже писалось выше, в центральной фигуре зачастую выражается идеологическая доминанта культуры, в первом случае это природный объект, универсальный космический символ – дерево, а в другом – фигура антропоморфного божества или культовой постройки.

В ряде традиций, в том числе и индоевропейской, олень обладал космологической образностью, что, очевидно, было обусловлено его соотношением с Мировым деревом: «Уже в мифологии хеттов олень объединялся с Древом Жизни. Связь оленя с деревом иллюстрирует Ригведа [Рв. I, 163, 9; II] и искусство скифо-сакских племен. Существенно, что семантика Древа Мира и Древа Жизни созвучна с естественным образом жизни благородного оленя, сбрасывающего мертвые рога осенью, чтобы весной выросли молодые мягкие панты» [Акишев, 1978, с. 44]. В скифской диадеме из Хохлача композицию убора завершает пара противостоящих перед деревом оленей. В древнеисландской традиции образ оленя также тесно связывался с Мировым деревом [Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с. 519]. В самской мифологии чудесный олень Мяндаш мог принимать космические размеры [МНМ, т. II, с.192]. Олень занимал особое место в культуре ираноязычных кочевников, о чем свидетельствуют многочисленные его изображения в произведениях скифо-сибирского звериного стиля. Особо выразительны большие золотые олени из сарматского памятника – Филипповских курганов (Оренбургская

обл.). Олень являлся тотемным животным саков, давшим им свое название: в связи с табуированием названия этого животного древний индоевропейский корень для обозначения оленя, лося, антилопы el-, ol- заменяется на «эвфемистическое обозначение “олень” как “рогатого” (метафорически: “ветвистого”», в том числе и в значении тотема восточных иранцев – саков (saka “скиф”), ср. осет. sag “олень” при сака “ветвь”, “сук”, др. инд. sakha – “ветвь”, ср. рус. соха, сохатый “лось”». [Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с. 519].

С культурами оленей и лосей связаны древнейшие космологические представления финно-угорских народов и славян. Почитание оленей отразилось в эпосе, обрядах, «рогатости» головных уборов замужних женщин. Анализ этих проявлений указывает на то, что олень связывался с образом солнца и плодородием. В средневековом искусстве финно-пермских племен особенно популярным было изображение лося (лосихи, человеко-лося). О почитании оленя у финно-угорских народов и славян в связи с раскрытием семантики орнамента подробно писала Г.С. Маслова [Маслова, 1951, с. 94–97; 1978, с. 162, 163].

Чрезвычайно широко были распространены представления об олене, несущем в своих рогах солнце. Образ белого оленя с золотыми рогами был известен от Финляндии до Алтая, в Волго-Уральском регионе, на Кавказе, в Сибири. Связь оленя с небесной сферой и представлениями о плодородии привели Б.А. Рыбакова к идее о существовании в прошлом у народов Европы культа двух небесных оленей (лосих). Их воплощением, по мысли автора, являлись созвездия Большой и Малой Медведицы, которые в среде финно-угорских народов и славян нередко назывались оленями. К исследованию мифа об олене – золотые рога не раз обращались исследователи. А. Голан считает сюжет об олене, несущем солнце в рогах, мифом о существе подземного мира (олене), похитившем там солнце [Голан, 1994, с. 36–47]. Оригинальную трактовку сюжета дает венгерский ученый М. Янкович, связывая оленя с миром, где спрятано умершее солнце, с Полярной звездой, Севером, зимой.

У алтайцев олень – главный дух шамана, его предок и его ездовое животное [Нестеров, 1990, с. 94–97, 102–103]. У древнего населения Минусинской котловины в тагарской культуре олень связывался с солнцем и был главным зооморфным божеством [там же, с. 96; Мартынов, Бобров, 1974]. В Центральной Азии особое значение этот образ стал приобретать со второй половины II тыс. до н. э., где до этого ему предшествовал в качестве основного тотемного животного бык [Нестеров, 1990, с. 94]. С.В. Киселев придерживался противоположной точки зрения – замещения оленя быком [Киселев, 1933]. Процесс постепенного замещения быка оленем в мировоззрении, при совпадении их идеологического содержания, отразился в искусстве: изображения быков с ветвистыми рогами на оленных камнях [Киселев, 1933, с. 289], писаницах Алтая [Нестеров, 1990, с. 94].

Олень первоначально почитался племенами Сибири и Центральной Азии как промысловое животное (вероятно, к этому времени относится сложение тотемических представлений, связанных с ним). Но уже с эпохи бронзы на Алтае развивается оленеводство [Кызласов, 1952, с.49]. В последующие эпохи олень стал играть значительную роль в хозяйстве народов этих территорий. Уже в I тыс. до н.э. на Алтае он использовался в качестве ездового животного (много позже камасинцы и койбалы ездили на олене верхом и не знали санной упряжки) [там же, с. 44, 45]. С развитием коневодства конь заменил оленя не только в хозяйстве, но и в ритуалах. Пазырькские захоронения представляют наглядный пример подобного замещения: на морды погребенных лошадей были надеты оленьи маски, а седла лошадей были набиты оленьим волосом и «весьма напоминают некоторый тип современных оленьих седел» [Потапов, 1935, с. 145]. Много общего было в ритуале жертвоприношения: «Обычай вывешивать шкуру жертвенной лошади на длинной жерди и оставлять ее на месте жертвоприношения <...> по существу копирует прием, который прежде применялся к оленю» [там же, с. 144]. Аналогичный ритуал вывешивания шкуры жертвенного оленя на шесте у ненцев описывает Л. Костиков, при этом автор отмечает близость его жертвоприношению коней у алтайских тюрков [Костиков, 1930, с. 126]. Жертвоприношения оленей существовали у хантов, манси, лопарей, ненцев, тунгусов и др. [Потапов, 1935, с. 144]. Замещение в религиозной практике оленя конем отразилось у тюркских народов и в языке: «Для термина *pur – bur // pul – bul; pu-gu – bu(r) – gu(r)* – первоначальное значение дикого, вероятно, промыслового животного с рогами, позднее прирученного в хозяйственных целях оленя, наконец, перенесение этого термина по функции хозяйственной значимости на быка, верблюда, лошадь, которая <...> стала замещать оленя в жертвенных актах и в этих случаях стала называться по оленю (*pur-a – bur-a*)» [там же, с. 138].

Так же, как и для иранских племен, олень был тотемным животным для некоторых тюркских. С.П. Нестеров приходит к выводу о том, что одним из древнейших и самых распространенных тотемных животных у племен Центральной Азии, в том числе и тюркских, был олень [Нестеров, 1990, с. 96, 97, 101]. Один из родов алтайцев носит название *pur-ut – bur-ut // pul-ut – bul-ut* («олень») [Потапов, 1935, с. 139]. В качестве тотемного животного олень выступает у киргизского племени *бугу* – «олень». Киргизы этого племени почитают оленя в образе *Мойюздоу эне* (кирг. «рогатая мать») [МНМ, т. II, с. 192]. В связи с тотемической сущностью оленя у алтайских тюрков табуировалось его название [Потапов, 1935, с. 149].

Этногенетические легенды башкирских племен Гайна, Йэинэй, Тулбуй обнаруживают весьма архаичные черты: они описывают, как два брата Гэйнэ и Эйинэ (ср.: близнечные мифы), едущие на олене (оленях) из снежной страны или спускающиеся с неба, высвобождают из под земли солнце (воду) и обретают земли для будущего своего племени [БНТ, т. 2, с. 115–117; Киреев, 1971, с. 61]. Этноним *Тулбуй* (*Тулва*) А.Н. Киреев раскрывает в связи с названием «хозяйки огня» в

марийском и мордовском языках («тул» – огонь, «ава» – хозяйка) и «хозяйкой воды» в карельском [Киреев, 1971, с. 61]. Показательно, что трактовка оленя в башкирской вышивке ближайšie соответствует имеет в марийском и особенно карельском орнаменте. Появление в этногенетических легендах сравнительно редкого для башкирского фольклора образа оленя А.Н. Киреев считает «отражением былой этнической общности некоторых башкирских племен с финно-угорскими племенами» [Киреев, 1969, с. 149].

В эпосе «Кузыкүрпяс и Маянхылу» встреча героев с оленихой была истолкована как знак рождения детей в их семьях. Примечательны подробности этой встречи: «Встретилась мне олениха. Взял я свой лук, собираясь в нее выстрелить, а она распрявилась и встала в полный рост, аж молоко из вымени потекло» [БНТ, т. 1, с. 248]. Олениха с выменем, полным молока, возвещающая рождение детей, – образ, в котором можно видеть отголоски былых тотемических представлений. В эпосе «Алдар и Зухра» герои, подстрелив оленя, «с молитвою режут ему горло и начинают снимать кожу», но, увидев птицу Давлет-Куш (птицу счастья), решают: «Она требует от нас пищи; отдадим ей сего оленя» [БНТ, т. 1, с. 340]. По сути, их действия соответствуют жертвоприношению ради удачи своего предприятия. Олень выступает в башкирских сказаниях покровителем сирот и обездоленных, помогает попавшим в беду [Сагитов, 1984, с. 77; БНТ, т. 1, с. 509].

Выводы. Олень в качестве промыслового животного стал достаточно рано объектом поклонения у охотников таежной полосы Евразии от Финляндии до Алтая. К этому времени относится формирование представлений об олене как животном – первопредке. Тотемным животным он был для некоторых древнеиранских и тюркских народов, у которых его название табуировалось. Отголоски тотемических представлений, связанных с оленем, сохранились и у башкир, правда, уже в пережиточном виде. В индоевропейской и финно-угорской мифологии олень мог обладать космологической образностью, связывался с представлениями о плодородии, с солнцем, небом, а кроме того – с подземным миром, Севером, зимой. Связь оленя с солнцем прослеживается в преданиях северных башкир, у которых этот образ восходит к традициям ассимилированных финских групп.

Стрела и ромб

Устойчивым элементом иконографии коней и оленей в народном орнаменте было изображение ромба или стрелы под животом животного.

Символическое значение стрелы прозрачно проступает в обрядах. Ее нередко использовали на свадьбах в обряде открывания лица невесты. У таджиков покрывало невесты, трижды приподнимая его, снимал молодой человек стрелой или заостренной палочкой от плодового дерева, называемой стрелой [Кисляков, 1953, с. 309; Сухарева, 1940, с. 176]. Обряд открывания лица невесты в русской и

таджикской традициях совпадает в существенной детали. В XVI–XVII вв. на русской свадьбе покрывало с невесты снималось также стрелой [Маслова, 1984, с. 55]. Охотничьими стрелами снималось покрывало и в нагайбакской свадьбе [Шарифуллина, 1995, с. 122]. Аналогичный таджикскому обряд существовал у народов Восточной Европы: покрывало невесты должен был снять мальчик (у мишарей, касимовских татар, нагайбаков, чувашей, болгар), яблоневой палочкой с трехзубой развилкой на конце (у болгар, чувашей, молькевских кряшен) [Мухамедова, 1972, с. 171; Шарифуллина, 1993, с. 97; Шарифуллина, 1995, с. 122; Денисов, 1969, с. 68]. В болгарской свадьбе, как и в таджикской, покрывало дважды приподнималось и снималось лишь на третий раз [Денисов, 1969, с. 67].

В обряде русской свадьбы по четырем углам кровати новобрачных втыкали стрелы [Маслова, 1984, с. 84]. Очевидно, стрела выполняла карпогоническую функцию, была оберегом и в то же время была связана с представлениями о плодородии. В традиционной культуре лук и стрелы имели как космологическую, так и эротическую образность [МНМ, т. 2, с. 75–76]. Этим была обусловлена роль стрелохранилища в бурятской свадьбе: «Полный стрел *хэлэнжэ* принесли, полный детей подол принесли» [Петри, 1918, с. 244]. По сообщению И.Г. Георги, на башкирской свадьбе мулла дарил жениху стрелу с наставлениями охранять и содержать жену [Бикбулатов, Фатгъхова, 1991, с. 30] (возможно, что первоначально символика такого подарка была неоднозначна и могла иметь в основе иной подтекст). При рождении мальчика в таджикской семье в дом к роженице приходили мужчины с маленькими бутафорскими луками [Андреев, Половцев, 1911, с. 11]. У алтайцев пуповина новорожденного зашивалась в специальный мешочек: для мальчиков в форме стрелы, для девочек – треугольника, в их формах нетрудно угадать символы пола (мужского – стрела, женского – треугольник) [Потапов, 1948, с. 120]. Лук со стрелами в различных культурных традициях был атрибутом богинь плодородия. Символом Умай – главного женского божества в тюркской традиции был маленький лук со стрелой или просто стрела [Потапов, 1973, с. 276]. Сказочный сюжет выбора невесты запуском стрелы обязан, видимо, своим существованием этим традиционным и архаичным по сути представлениям. С фаллической символикой стрелы связана ее роль в обрядах и поверьях различных народов [МНМ, т. 2, с. 76]. Такая символическая нагрузка стрелы прозрачно проступает в иранском мифе о Йиме: Йима, получив от Ахура-Мазды золотую стрелу, начал копать ею землю и обращался к земле с просьбой расступиться, «чтобы служить лоном для мелкого и крупного скота и людей» [Акишев, 1978, с. 46]. Вероятно, с этой плодородной фаллической символикой стрелы связано появление ее в композиции с конями на харанусе. Отросток на животе коня имеет завершение в виде стрелы, направленной к земле. При описании особенностей иконографии композиций с конями и оленями в орнаменте различных народов оговаривалось, что устойчивый ее элемент – фигура (чаще всего имеющая форму ромба) под животом животного. Исследователи

трактовали ее как символ женского плодородия [Амброз, 1965, 1966; Голан, 1994, с. 87]. Возникающее противоречие – мнимое. Фигуры, символизирующие женское плодородие, отделены от животных, т.е. являются внешним объектом (рис. 99), а стрела под животом является продолжением самой фигуры. Эти варианты иконографии не влияют на семантику фигур животных: и в первом и во втором случае они воплощают мужское плодородие.

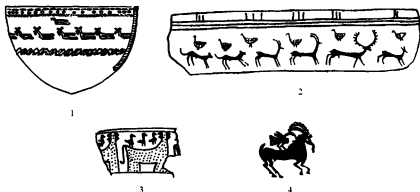


Рис. 98. Птицы над животными в орнаменте керамики древних культур.

1 – Прикамье (Персидская обл.), 2 – Закавказье (Ниж. Гешатен).

3 – Средняя Азия (Намшгз III), 4 – Иран (Тепе-Сналк)

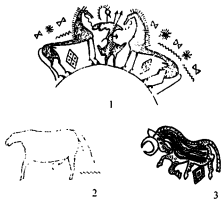


Рис. 99. Изображения ромба под корпусом животных в древнем искусстве.

1 – Греция, 2 – Сибирь, 3 – Грузия

Центральная фигура

О значении женской фигуры в композициях такого рода высказывались различные мнения. Так, В.В. Стасов предполагал, что центральная фигура изображала не реальных людей, а «идолов» [Стасов, 1872, с. XVIII]. В.А. Городцов считал, что центральное место занимает изображение верховной богини плодородия [Городцов, 1926, с. 18, 19]. В.С. Иванов отмечал, что «женские фигуры между птицами характерны для русской вышивки, что касается хантов и манси, то каких-либо данных в пользу существования таких фигур в трехчастной композиции с птицами в нашем распоряжении не имеется» [Иванов, 1963, с. 89, 90]. По его мнению, центральные фигуры – это стилизованные изображения дерева. Г.С. Маслова считала, что в орнаменте карел и русских женская фигура в центре композиции связана с образом богини плодородия [Маслова, 1978, с. 158, 159].

В фигурах арочного вида, имеющих смешанные антропоморфно-растительные черты (подобных тем, что встречались в композиции с конями), В.А. Городцов видел изображения храма с «кумиром» внутри: «С фигурой древа женщина связывается как бы органически, неразрывно, а иногда заменяется как определенно выраженным символом» [Городцов, 1926, с. 12], а также она могла помещаться в храме, «иногда она сама представляет храм, внутри которого стоит ее статуя-кумир» [там же].

Дерево в центре рассматриваемой композиции трактуется единодушно как «древо жизни». Нет необходимости указывать на существование сходных представлений, связанных с образом «древа жизни» и «мирового древа» в мифологии различных народов, так как они хорошо известны и порождены универсальностью этого образа в мифологических представлениях: «Дерево оказывается весьма удобным природным объектом, позволяющим моделировать самые разные процессы, иллюстрировать любые мифологические ситуации» [Сагалаев, 1991, с. 107]. Например, оно «моделирует» деления на небо–землю–подземный мир, на прошлое–настоящее–будущее, на предков–живущих–потомков; оно символизирует жизнь и плодородие, соотносится с мировой осью и потому является точкой отсчета всех координат. Наконец, оно соотносится с различными поясами человеческой фигуры. Таким образом, дерево может выражать различные пространственные и временные отношения.

Содержание композиции

Возможность воспринимать как образ дерева, так и фигуры противостоящих животных и птиц на разных уровнях сознания и в разных контекстах делает геральдическую композицию не иллюстративной, а поистине символической.

О содержании всей композиции в целом мнения различаются незначительно.

В.В. Стасов считал, что в русской вышивке такого типа дано «изображение древнего славянского богослужения (в особенности поклонение деревьям) и праздников русальных» [Стасов, 1872, с. XX]. Отражение сцен языческих ритуалов, связанных с земледелием, видел в них В.А. Городцов. Г.С. Маслова замечала: «Сказанное выше позволяет считать узор, в котором все насыщено символами небесных светил, а центральное место занимает дерево (как бы подчиняющее себе всю композицию узора), изображенное то с широкими корнями и ветвями, с оленями и лосями или другими животными и птицами по сторонам, изображением мирового дерева – древа жизни» [Маслова Г.С., 1951, с.96]. Однако и она допускала, что в некоторых русских вышивках нашла отражение обрядность. В вышивках русского Севера, действительно, можно предполагать разворачивание какого-либо действия (например, обряда), потому что в них имеется композиция, усложненная множеством дополнительных фигур и элементов, которые варьируются. Но в орнаменте финноязычных народов Поволжья, чувашей, башкир, обских угров изображения идеограммы и не предполагают за собой какого-либо действия, а потому не могут быть иллюстрацией конкретного мифа или обряда, ибо они исключают детализацию и конкретику. Очевидно, что в этих фигурах была выражена более абстрактная идея. Если содержанием вышивки было изображение обряда, то оно не символично, а всего лишь иллюстративно.

Орнамент мог служить одним из этнических маркеров. Женские головные уборы по форме и орнаменту являлись ярчайшим показателем родовой, племенной, этнической принадлежности хозяйки. Например, у марийцев перед свадьбой невеста вышивала *нашмак* (головную повязку), который сочетал узоры *нашмаков* двух породнящихся сторон [Крюкова, 1951, с. 63]. Любопытно, что именно в орнаменте *нашмаков* и соответствующих им по функции и мотивам *масмаков* (чуваш) и *хараусов* (башкиры) встречаются геральдические изображения птиц и животных. В орнаменте народов Средней Азии парные птицы известны в орнаментации ковровых изделий, главным образом в *гилях* туркменских ковров. В.Г. Мошкова рассматривает *гилы* как племенные эмблемы. У арабов Кашкадарьинской области геральдические изображения птиц и животных встречаются на так называемом девичьем ковре (*кыз гилям*), который «считался эмблемой, своего рода талисманом, обеспечивающим семейное счастье и благополучие, а продажа его – величайшим несчастьем и позором для всей семьи араба» [Мошкова, 1970, с. 105]. У обских угров распространенными названиями птиц в их варианте симметричной композиции были «глухарь» и «тетерев». Эти птицы часто изображались в качестве «знамен» (родовых знаков) хантов и манси [Чернецов, 1947, с. 165].

Не существует ли противоречия между космологически-глобальным содержанием геральдической композиции и ее восприятием в качестве племенной эмблемы? Видимо, нет. Общеизвестно, что название этноса нередко звучит и переводится как «человек». В таком представлении проявилось восприятие своего

племени как уравновешенного, упорядоченного, живущего по своим законам-традициям, мира. Этот микрокосм должен существовать по тем же законам, что и макрокосм, а потому в качестве эмблемы племени мог быть использован космологический образ.

Если геральдические изображения действительно могли играть роль племенных эмблем, то родословная, которая стоит за ними, ведется по материнской линии, так как вышивка и ткачество были исконно женским рукоделием, а девушки – невесты исполняли орнамент своего рода, племени (у арабов их ковер-эмблема так и назывался – девичьим). М.Т. Маркелов сообщал, что в марийском костюме вышивались знаки рода на боковом полотнище под рукавом или на вороте: «Подобные знаки сохранились лишь на женских рубахах, впрочем, может быть на мужских рубахах их никогда и не было. Необходимо подчеркнуть, что если в одной семье было несколько снох, то каждая сноха отмечала свою рубаху знаком своих родителей, а не мужа. Эта деталь любопытна уже тем, что свидетельствует о материнской передаче этих знаков в каждое следующее поколение» [Маркелов, 1994, с. 141]. С.В. Иванов отмечал, что у гольдов и ольчей изготовление лодки было занятием мужчин, а нанесение на нее орнамента, имеющего магическое значение – исключительно женской обязанностью [Иванов, 1935, с. 77]. В домах горных таджиков магические, заклинательные изображения на стенах делались тоже женщинами [Андреев, 1928, с. 9]. Хранение, передача и воспроизведение орнаментов было привилегией женщины с глубокой древности. У древних ариев изготовлением керамики и нанесением на нее орнамента занимались женщины [Кузьмина, 1994, с. 134]. Вероятно, это обстоятельство должно быть объяснено связью между исполнителем орнамента и отправителем культа, т.е. зарождение этой традиции орнаментации восходит к тому времени, когда посредниками между людьми и духами были женщины – жрицы.

М.А. Круковский сделал в свое время любопытное замечание: «...единственное, что башкиры сохранили до сих пор, это свои узоры <...>. Таким образом, башкирская женщина, эта вечная неустанная работница, является хранительницей искусства и красоты своего народа» [Круковский, 1909, с. 49, 50]. По данным краниологии и антропологии башкир, женские выборки сближают их с племенами Южного Урала (пьяноборская, бахмутинская культуры), среди современных народов – с финно-угорскими [Юсупов, 1989]. Р.М. Юсупов предполагает, что «с эпохи средневековья мужское население в регионе в основной своей массе было более мобильным в отличие от женского, которое своей частью было связано с местным населением. Несмотря на биологическое смешение с пришлыми группами, женщины сохранили генотип древнего населения» [Юсупов, 1989б]. В этой связи показательно, что геральдические изображения у башкир известны только в вышивке хараусов, которая по технике, колориту и орнаменту имеет наиболее близкие параллели в традициях финно-угорских народов.

Выводы

Композицию можно воспринимать на разных уровнях сознания, в разных контекстах (в качестве космологического образа, племенной эмблемы и символа брака) между которыми не существует противоречия, так как универсальное содержание композиции восходит к обобщенному космологическому образу гармонично устроенного мира (семья, род, вселенная).

Как показал анализ представлений и ритуалов, связанных с петухом, конем и оленем в индоевропейской, финно-угорской и тюркской традициях, в них было несколько общих моментов: связь с солнцем, с идеей плодородия, с комплексом представлений «жизнь – смерть – новое рождение».

Сохранились ли в духовной культуре башкир представления, первоначально связанные с изображаемыми животными и птицами? Так как не были зафиксированы какие-либо комментарии к геральдическим изображениям в момент собирания хараусов, возможно говорить лишь о наличии или отсутствии в духовной культуре представлений, поддерживающих первоначальную символику. Данные по духовной культуре башкир свидетельствуют, что предпосылки для сохранения представлений, первоначально связанных с конем, были велики, а с оленем и петухом – не так значительны. Вероятно, в башкирской культуре первоначальная символика сохранилась в самых общих чертах: эта композиция осмысливалась как благопожелание плодородия и в связи с комплексом «жизнь–смерть–новое рождение». Инерция этих представлений проявилась в особой роли хараусов на свадьбе и в использовании их для одаривания роженицей подруг.

У чувашей широкие *масмаки* (аналог хараусу по форме и орнаменту) к XX в. сохранились лишь в качестве свадебных подарков. Марийские головные повязки, также украшаемые геральдическими изображениями (*нашмаки*), как уже упоминалось, играли на свадьбе символическую роль. Лицевые занавески горных таджиков, которые своим орнаментом принадлежат к той же традиции, никогда в общем употреблении не были, ценились как семейные реликвии и передавались по наследству. Использовали их только на свадьбе во время переезда невесты в дом мужа, и после обряда «*рубшик*» (открывания лица) *рубанд* больше не одевали, а хранили, передавали дочери, а затем внучке [Бобринский, 1900, с. 17]. Возможно, что символическое значение было основным для подобных предметов не только в XX в., но и ранее. Бережное хранение и воспроизводство их орнамента, видимо, связывались с их геральдическим содержанием, т.е. с восприятием орнамента как эмблемы, символа, герба рода, а следовательно, и с представлениями о сохранении и продолжении рода.

Техника и мотивы вышивки, характерной для хараусов, могли использоваться в прошлом и для орнаментации других предметов. Но почему вышивка на хараусах избежала общей участи вышивок косым стежком и не исчезла к началу XX в. из традиционного искусства башкир? Сохранению образцов старинных вышивок на хараусах мы обязаны той символической роли, которую они, очевидно, играли. Только этим можно объяснить то, что спустя многие десятилетия как было забыто утилитарное назначение этих предметов они в середине XX в., изменив традиционные формы орнаментации, технику и материалы, все же оставались составной частью подарочного набора на свадьбе.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование показывает, что счетные вышивки башкир являются частью очень древнего орнаментального комплекса, распространенного на значительной территории Евразии. На основе этнографических, археологических данных и других источников аргументируется древнеиранская основа исследуемой орнаментальной традиции в вышивке.

В ходе исследования удалось установить, что в рассмотренном орнаментальном комплексе древнейший пласт составляют мотивы, восходящие к традициям андроновского орнамента. К этому времени сложилась устойчивая графика мотивов и техника исполнения. Существование в андроновской культуре вязаных и тканых изделий дает основание предположить, что устойчивая связь между этими орнаментальными мотивами и указанными техническими приемами могла сложиться уже в ту эпоху. Вероятно, что и в некоторых приемах вышивки этот пласт оформился в эпоху бронзы. Возникновение шитья односторонней гладью (вертикальным стежком, встречаемым иногда в башкирской вышивке, в искусстве обских угров, известного под названием «*керем ханго*», или «продернутого» шва) относится к тому же времени [Рындина, 1995, с. 376].

Следующий по времени оформления в рассматриваемом орнаментальном комплексе пласт сложился в I тыс. до. н. э. Он формировался под влиянием ираноязычных племен и, возможно, переднеазиатских традиций. В него входят отдельные мотивы и геральдические изображения. Культура ираноязычных племен, населявших в I тыс. до н. э. огромные пространства Евразии, безусловно, не являлась монолитом, а имела свои локальные различия, но выделить их на материале счетной вышивки, видимо, невыполнимая задача. И потому, определяя традицию как «иранскую», мы вынуждены обобщать. В этот же период распространяется техника вышивки гладью в сочетании с «росписью» [там же, с. 390].

«Роспись» – один из древнейших швов. Намечая контур, она является узорообразующей техникой. Ареал ее распространения чрезвычайно широк. Как можно убедиться, бордюры и фигуры, вышиваемые «росписью», могут быть идентичны у народов, удаленных друг от друга на огромные расстояния (болгары, вепсы, русские, народы Волго-Уральского региона, горные таджики). Это должно свидетельствовать о значительной древности этого вида вышивания. Примечательно, что в севернорусской вышивке, хранящей, безусловно, весьма архаич-

ные черты, орнамент зачастую исполнялся исключительно двусторонним швом («росписью») без последующего заполнения гладью. Обращает внимание, что у многих народов «роспись» по контуру шелковых вышивок производилась шерстяной нитью. Не указывает ли отмеченное обстоятельство на то, что этот простейший вид счетных швов появился до знакомства с шелководством и его продуктами. Другим древнейшим видом счетных швов является, судя по ареалу его распространения, «крест» (народы Волго-Уральского региона, обские угры, русские, каракалпаки, горные таджики и др.). «Счетная гладь» моложе росписи, но тоже достаточно древний шов (на это указывает удивительная близость мотивов двусторонней счетной глади горных таджиков к образцам вышивки в той же технике из Восточной Европы). Ареал распространения косого стежка (локализация его вдоль «волжской экономической магистральной») указывает на его сравнительную молодость. Учитывая, что наибольшее распространение этот технический прием нашел у поволжских народов, а также то обстоятельство, что он известен дунайским болгарам, использовавшим его также в сочетании с «росписью», можно предположить связь его происхождения с культурным влиянием Волжской Булгарии.

Сравнительно-исторический анализ показал, что рассматриваемый орнаментальный комплекс и вышивки по счету нитей холста были известны и тюркским народам Средней Азии и финно-угорским народам. Из этого следует, что иранские по происхождению орнаментальные традиции счетных вышивок шелком по белой дмотканине могли закрепиться в культуре башкир на разных этапах этнической истории, в пределах различных территорий. Вероятно, первое знакомство произошло на территории Средней Азии в раннем средневековье, где предки некоторых башкирских племен, как и другие тюркские племена, могли усвоить навыки и орнамент счетных швов от аборигенного населения, т.е. еще до переселения на Южный Урал. К примеру, орнамент II группы тастаров имеет много общих стилистических черт с вышивкой каракалпаков. В пределах Волго-Уральского региона посредниками в передаче иранских орнаментальных традиций были финно-угорские племена, так как в культуре современных финно-угорских народов они отчетливо прослеживаются. Башкирские счетные вышивки в том виде, в котором они дошли до нас, представляют соединение различных по времени и территории формирования явлений. Окончательное сложение форм орнамента и приемов шитья произошло в болгарскую эпоху – эпоху глубокой интеграции в Волго-Уральском регионе тюркских, иранских, финских, угорских традиций.

Определить, какие особенности счетной вышивки башкир на каком из перечисленных этапов сложились, какой традиции принадлежат – задача очень сложная. На сегодня определенно можно сказать, что орнамент хараусов формировался под влиянием финно-угорских традиций. Эта мысль аргументиро-

ванно была высказанна Н.В. Бикбулатовым и Р.Г. Кузеевым [Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964, с. 244]. В представленном исследовании финно-угорская составляющая на примере геральдических изображений дифференцирована на собственно финскую и угорскую. Парные изображения коней и оленей в башкирском шитом орнаменте – восточно-финского происхождения, а симметричные изображения птиц – угорского. К угорскому пласту в башкирской вышивке следует, видимо, отнести и технику вертикального стежка («продернутого» шва). Такие вышивки у башкир и обских угров по орнаменту и технике исполнения между собой очень близки. Ранние контакты древнебашкирских и угорских племен могли иметь место еще в Приаралье [там же, с. 204]. Но специфика орнамента и техника исполнения косым стежком указывают на то, что отмеченный угорский пласт в орнаменте башкир был усвоен в пределах Волго-Уральского региона. Он мог быть заимствован как от древних мадьярских групп, так и в процессе ассимиляции угорских групп в Приуралье (а катаяцами и в XVI–XVII вв. на р. Чусовой – от вогульского населения [там же, с. 237]).

Хараусные вышивки косым стежком закрепились в культуре различных по происхождению башкирских племен и родов: айлинцев, сартинцев и калмаков Зауралья, катаяцев (ялан- и инзер-катаяцев), кыпчаков (крогай- и тирей-кыпчаков), табынцев, бурзян, тамьянцев, юрматынцев, бекатинцев. Известны единичные экземпляры, приобретенные у сальютов, куль-минцев, усерган. Вероятно, этот элемент культуры был усвоен в процессе формирования основных этнокультурных признаков народа. В труде, посвященном происхождению башкир, Р.Г. Кузеев делает вывод: синтез булгарских, древнебашкирских, кыпчакских и финно-угорских традиций, определивший своеобразие культуры башкир, происходил в XIII – XIV вв. в пределах юго-западной Башкирии, в непосредственной близости к границам Волжской Булгарии [Кузеев, 1974, с. 472]. Этим обстоятельством объясняется ряд моментов: 1) сильные «западные» связи орнамента хараусов (близкие, а иногда полные аналоги в искусстве марийцев, чувашей, верхневолжских карел); 2) бытование хараусов как среди «древнебашкирских» (бурзян, усерган), так и булгаро-мадьярских (юрматы) племен, а также среди катаяцев, табынцев, кыпчаков, пришедших на волне кыпчакской миграции и вступивших в юго-западной Башкирии во взаимодействие с древнебашкирским населением [там же]. Этим объяснима и удивительная близость орнамента хараусов, бытовавших в юго-восточной, горной части Башкирии, на территории Челябинской и Курганской областей.

Распространение хараусов в Зауралье среди различных родов, по всей видимости, является следствием взаимодействия различных групп башкирского населения в процессе расселения и последующих культурных, брачных связей. Хараусы бытовали не только среди катаяцев Курганской области, но и в Белорецком районе РБ у инзер-катаяцев. В Челябинском и Курганском Зауралье хараусы

получили распространение, вероятно, благодаря миграциям катайцев и, возможно, табынцев. При том, что среди айлинцев было собрано значительное число этих предметов, появление их у башкир этого рода следует отнести к сравнительно позднему этапу истории, так как хараусы бытовали только у айлинцев Челябинской и Курганской областей. Распространение они, очевидно, получили в рамках процесса формирования общих черт культуры зауральских башкир. Вероятно, наиболее значительным было влияние катайцев, так как большая часть хараусов, собранных у зауральских айлинцев, была приобретена на территории катайской башкирской дачи. Отсутствие хараусов у айлинцев в долине р. Ай поддерживает предположение о позднем заимствовании их в Зауралье. Вышивка косым стежком и орнамент, характерный для поволжских народов, не могли появиться у айлинцев при расселении в северо-восточные районы Башкирии, так как они при продвижении на Урал обошли с востока ареал формирования этой орнаментальной традиции [Кузеев, 1974, с. 206–208].

Наиболее сложный вопрос – происхождение вышитых тастаров в костюме башкир. Сложность его решения обусловлена рядом объективных обстоятельств: во-первых, ограниченностью источников – их составляют исключительно музейные коллекции, которые к тому же не всегда аннотированы; во-вторых, концовки тастаров были собраны почти исключительно в Челябинском и Курганском Зауралье, где произошло смешение традиций различных групп башкирского населения, а потому различные виды орнаментации тастаров распространены достаточно равномерно среди башкир разных племен и родов. Можно высказать лишь некоторые предположения по этому вопросу. Возможно, что основную роль в распространении вышитых тастаров среди зауральских башкир играли башкиры племени Табын. Основным аргументом в пользу этого мнения служит заметное численное преобладание концовок тастаров, приобретенных у кара-барын-табынцев. На основе данных сравнительного анализа можно предположить, что розеточный орнамент тастаров оформился в среде местных финноязычных племен в добулгарскую эпоху. Скорее всего, он вместе с геральдическими изображениями оленей и коней, также имеющих ближайшие аналогии в орнаменте не только финских народов Поволжья, но и русских, является западной, собственно финской составляющей в башкирском орнаменте.

Заимствование не было простым копированием: финно-угорские традиции в орнаменте башкир перерабатывались и развивались. Н.В. Бикбулатов на примере трансформации одного мотива (геральдического изображения птиц) во множество производных вариантов наглядно показал развитие в башкирской культуре усвоенных орнаментальных форм.

Традиция украшать костюм счетными швами у башкир начала претерпевать изменения, когда в качестве основы для вышивки стали использовать фабричную ткань. Этот процесс начался не позднее середины XIX в. Соединение

старых приемов и новой основы не могло быть механическим, а привело к появлению вышивок нового качества – тонких, требовавших еще большего мастерства от вышивальщиц. В XX в. счетные вышивки по холсту исчезают из башкирского народного творчества, но еще некоторое время (в другой технике и материалах) в восточных районах Башкирии будут имитироваться старинные вышивки на хараусах. В XX в. искусство вышивания по счету сохранялось только у курганских башкир, которые использовали в качестве основы тонкие хлопчатобумажные ткани полотняного переплетения, а со второй половины столетия – «вафельную» ткань. Орнамент вышивки по фабричным тканям формировался под влиянием традиций узорного браного ткачества. В то же время некоторые специфические мотивы этой вышивки указывают на наследование ею старинных орнаментальных традиций башкир, роднящих ее с искусством тюркских народов Средней Азии.

Сравнительно-исторический анализ орнамента, элементов костюма, мифологических представлений показал наличие в культуре народов Восточной Европы, Средней Азии, Западной Сибири обширного пласта единых в основе традиций. Как в капле воды отражается мир, так в теме происхождения одного из элементов традиционной культуры башкир преломляется проблема глубинных во времени и широких в пространстве культурных связей между различными этническими традициями Евразийского континента.

ЛИТЕРАТУРА

- Абдуллин А.Р., 1995.* Символы народного творчества как основа воссоздания традиционного искусства : Автореф. дис. ...канд. филос. наук. Уфа.
- Авижанская С.А., Бикбулатов Н.В., Кузеев Р.Г., 1964.* Декоративно-прикладное искусство башкир / Под ред. Р.Г. Кузеева / УФИИЯЛ АН СССР, ГМЭ. Уфа.
- Авижанская С.А., Бикбулатов Н.В., Кузеев Р.Г., 1968.* Народное искусство башкир / Под ред. Р.Г. Кузеева / БФ АН СССР, ГМЭ. Л.: Советский художник.
- Авижанская С.А., Кузеев Р.Г., 1962.* Этнографические коллекции по башкирам Государственного музея этнографии народов СССР // АЭБ. Уфа.
- Акимова Т.М., 1929.* Женские головные уборы саратовских чуваш // Труды Нижне-Волжского краевого музея. Саратов. Вып. 1.
- Акимова Т.М., 1936.* Вышивка саратовских чуваш // Известия Саратовского Нижневолжского института краеведения им. М. Горького. Саратов: Саратовское краевое издательство. Т. 7.
- Акишев А.К., 1978.* Идеология саков семиречья (по материалам кургана Иссык) // КСИА. М.: Наука. Вып. 154.
- Алламуратов А., 1977.* Каракалпакская народная вышивка. Нукус: Каракалпакстан.
- Амброз А.К., 1965.* Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») // СА. № 3.
- Амброз А.К., 1966.* О символике русской крестьянской вышивки // СА. № 1.
- Андиев Б.Ф., Андиева Р.Ф., 1960.* Осетинский орнамент: Альбом. Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд-во.
- Андреев М.С., 1928.* Орнамент горных таджиков верховьев Аму-Дарьи и киргизов Памира. Ташкент.
- Андреев М.С., Половцев А.А., 1911.* Материалы по этнографии иранских племен Средней Азии // СМАЭ. СПб. Вып. 9.
- Антипина К.И., 1962.* Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов (по материалам, собранным в южной части Ошской области Киргизской ССР). Фрунзе: Изд-во АН Киргизской ССР.
- Антипина К.И., 1968.* Ворсовое ткачество // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов: Тр. киргиз. археол.-этнограф. экспедиции. М.: Наука. Т. 5.
- Антипина К.И., Махова Е.И., 1968.* Безворсовое узорное ткачество // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов: Тр. киргиз. археол.-этнограф.

экспедиции. М.: Наука. Т. 5.

Аристова Т. Ф., 1990. Материальная культура курдов XIX – первой половины XX в. М.: Наука.

Ариольдов В. А., 1894. Санитарно-бытовой очерк жизни башкир юго-восточной части Стерлитамакского уезда Уфимской губернии // Дневник общества врачей при императорском Казанском университете. Казань.

Ахмеров Р. Б., 1994. Наскальные знаки и этнонимы башкир (из записок историка-краеведа). Уфа: Китап.

Ахмеров Р. Б., 1996. Об истоках декоративно-прикладного искусства башкирского народа. Уфа: Китап.

Бадер О. Н., 1950. К вопросу о балановской культуре // СЭ. № 1.

Башкирское народное творчество: В 5 т. Уфа: Башкирское книжное издательство.

Беленицкий А. М., 1948. Хутгальская лошадь в легенде и историческом предании // СЭ. № 4.

Беленицкий А. М., 1978. Конь в культурах и идеологических представлениях народов Средней Азии и Евразийских степей в древности и раннем средневековье // КСИА. М.: Наука. Вып. 154.

Белинская Н. А., 1965. Декоративное искусство горного Таджикистана (текстиль) / Институт истории им. Ахмада Дониша АН Таджикской ССР. Душамбе.

Белицер В. Н., 1947 а. К вопросу о происхождении бесермян (по материалам одежды) // ТИЭ. М.; Л. Т. 1.

Белицер В. Н., 1947 б. К вопросу о происхождении удмуртов (по материалам женской одежды) // СЭ. № 4.

Белицер В. Н., 1958. Очерки по этнографии народов коми (XIX – начало XX в.) // ТИЭ. М. Т. 45.

Белицер В. Н., 1951. Народная одежда удмуртов. Материалы к этногенезу // ТИЭ. М. Т. 10.

Белицер В. Н., 1973. Народная одежда мордвы // ТИЭ. М. Т. 101: Тр. мордов. этнограф. экспед. Вып. 3.

Беляев А. Г.; Гуцин Б. А., 1979. Народное искусство Карелии: каталог выставки музея Кижи. Петрозаводск: Карелия.

Бергхольц Л., 1898. Горные башкиры-кайташы // Этнографическое обозрение. М. Кн. 18, № 3.

Бикбулатов Н. В., 1965. Декоративно-прикладное искусство башкир (декоративное ткачество, вышивка, аппликация): Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М.

Бикбулатов Н. В., Кузеев Р. Г., Шитова С. Н., 1976. Прикладное искусство // Народное творчество башкир / БФАН СССР, ИИЯЛ. Уфа.

Бикбулатов Н. В., Кузеев Р. Г., Шитова С. Н., 1979. Декоративное творчество башкирского народа / БФАН СССР, ИИЯЛ. Уфа.

Билибин И.Я., 1904. Народное творчество русского Севера: Альбом. СПб.
Бобринский А.А., 1900. Орнамент горных таджиков Дарваза (Нагорная Бухара). М.

Богомолов В.Б., 1995. Об угорском компоненте в вышивке барабинских татар // Народы Сибири и сопредельных территорий. Томск: Изд-во Томск. ун-та.

Богуславская И.Я., 1964. О трансформации орнаментальных мотивов, связанных с древней мифологией в русской народной вышивке // Тез. докл. VII Междунар. конгр. антропол. и этнограф. наук. М.

Вагнер Г.К., 1987. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство.

Валеев Ф.Х., 1969. Орнамент казанских татар. Казань: Татарск. книж. изд-во.

Валеев Ф.Т., Томилов Н.А., 1996. Татары Западной Сибири: история и культура. Новосибирск: Наука. Сер. Культура народов России; Т. 2.

Вандич Д., 1913. Значение вышивки // Вестник теософии. № 4.

Васильева Г.П., 1949. Туркменское племя нохурли // КСИЭ. М.; Л. Вып. 5.

Васильева Г.П., 1971. О некоторых общих элементах в культуре туркмен и башкир в связи с их этногенезом // АЭБ. Уфа. Т. 4.

Вахитов Г.Н., 1928-30. О деятельности Общества по изучению Башкирии // Краеведческий сборник. Вып. 3 – 4. Уфа.

Вахрушев Г.В., 1926. Памятники природы, старины и искусств Башкирии // Краеведческий сборник. Вып. 1. Уфа.

Велев Д.В., 1960. Болгарски килими до края на XIX века. София.

Велева М., Лепавцова Е., 1961. Народная одежда болгар. София. Т. 1.

Венгерское народное искусство, 1954. Будапешт.

Верховская А.С., 1961. Западноевропейская вышивка в Эрмитаже. Л.: Эрмитаж.

Габиев Д.-М.С., 1972. О художественных особенностях ворсовых ковров Дагестана (XIX–XX вв.) // ТИЭ. Т. 99: Кавказский этнографический сборник.

Гаген-Торн Н.И., 1960. Женская одежда народов Поволжья (материалы к этногенезу). Чебоксары: Чуваш. государ. изд-во.

Гамкрелидзе Т.В., Иванов В.В., 1984. Индоевропейский язык и индоевропейцы (реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры): В 2 т. Тбилиси: Тбилисский университет.

Герчук Ю.Я., 1978. Что такое орнамент? // ДИ. № 1.

Герчук Ю.Я., 1979. Структура и смысл орнамента // ДИ. № 1.

Герчук Ю.Я., 1984. Поэтика орнамента // Советское декоративное искусство: Сб. статей. Вып. 7.

Глухарева О.Н., 1953. Из истории китайского народного искусства (вышивка) // СЭ. № 1.

Голан А., 1994. Миф и символ. 2-е изд. М.: РУССЛИТ.

Городецкая И., 1989. Народное искусство XV–XX вв. (Псковский госуд. объедин. истор.-архит. и худож. музей-заповедник): Набор открыток. М.: Советская Россия.

Городцов В.А., 1926. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // ТГИМ. Вып. 1.

Грач А.Д., 1952. К вопросу о позднем этапе «ставро-скифских» культовых представлений // СЭ. № 4.

Григорьев Г., 1937. К истории народного узора Востока // Искусство. № 1.

Гулиев Г.А., 1959. Азербайджанские вышивки // СЭ. № 2.

Гулова Ф.Ф., 1980. Татарская народная вышивка. Казань.

Даркевич В.П., 1960. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // СА. № 4.

Денисов П.В., 1969. Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей. Чебоксары: Чуваш. книж. изд-во.

Дицес Л.А., 1947. Дохристианские храмы Руси в свете памятников народного искусства // СЭ. № 2.

Древнетюркский словарь, 1969. Л.: Наука.

Евсюков В.В., 1988. Мифология китайского неолита. Новосибирск: Наука. Сиб. отд.

Еринов Н.Н., Широкова З.А., 1969. Альбом одежды таджиков. Душанбе.

Есбергенев Х.Е., 1971. О близости пережитков доисламских верований в обычаях каракалпаков и башкир // АЭБ. Уфа Т. 4.

Жданко Т.А., 1955. Изучение народного орнаментального искусства каракалпаков // СЭ. № 4.

Жданко Т.А., 1958. Народное орнаментальное искусство каракалпаков (к публикации материалов каракалпакского этнографического отряда хорезмской археолого-этнографической экспедиции общества по изучению Казахстана) // Материалы и исследования по этнографии каракалпаков. М.: Изд-во АН СССР (Тр. Хорезмской археол.-этнограф. экспед. Т. 3).

Жданко Т.А., 1962. Каракалпаки // Народы Средней Азии и Казахстана. Т. 1. Народы мира (этнографические очерки) / Под ред. С.П. Толстова М.: Изд-во АН СССР.

Жданко Т.А., 1971. О близости некоторых исторических традиций у каракалпаков и башкир // АЭБ. Уфа. Т. 4.

Зарубин И.И., 1918. Материалы и заметки по этнографии горных таджиков. Долина Бартанга // Сб. МАЭ. Т. 5, вып. 1. Петроград.

Захаров А.А., 1926. Материалы по археологии Сибири. Раскопки акад. В.В. Радлова в 1865 г. // ТГИМ. Вып. 1.

Захарова И.В., 1959. Материальная культура уйгуров Советского Союза // ТИЭ. Т. 47: Среднеазиатский этнографический сборник. Вып. 2.

Зеленин В. С., 1940 а. Об исторической общности культуры русского и украинского народов // СЭ. № 3.

Зеленин В. С., 1940 б. Обзор рукописных материалов Ученого архива Всесоюзного Географического общества // СЭ. № 4.

Зеленчук В. С., Калашишкова Н. М., 1986. Одежда населения Молдавии XV–XIX вв. // Древняя одежда народов Восточной Европы: Мат-лы к истор.-этнограф. атласу. М.: Наука.

Зудина В. Н., 1998. Археологические древности Южного Средневожья (Пособие-путеводитель). Самара: Изд-во Самарского университета.

Иванов В. В., 1968. Дуальная организация первобытных народов и происхождение дуалистических космогоний // СА. № 4. Рец. на кн.: Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.

Иванов С. В., 1935. Орнаментика и обряды, связанные с амурской лодкой // СЭ. № 4–5.

Иванов С. В., 1952. Материалы орнамента к проблеме культурно- исторических связей хантов и манси // СЭ. № 3.

Иванов С. В., 1958. Народный орнамент как исторический источник (к методике изучения) // СЭ. № 2.

Иванов С. В., 1963. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.). М.; Л. (ТИЭ. Т. 81).

Иванов С. В., 1964. Древний андронидный комплекс в современном орнаменте народов Сибири // Мат-лы VII Междунар. конгр. антропол. и этнограф. наук. М.: Наука.

Иванов С. В., 1975. Традиционное искусство финно-угорских народов // Kulonyomat a Congressus Gartus Internationalis Fennj-Ugristarum. Budapest.

Иванов С. В., 1977. Проблема ареала по материалам орнамента финно-угорских народов // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. Л.

Иерусалимская А. А., 1992. Кавказ на шелковом пути (каталог временной выставки). СПб.: Эрмитаж.

Изобразительные мотивы в русской народной вышивке, 1990. М.: Советская Россия.

Исаева-Юнусова Н., 1979. Таджикская вышивка. М.

Искусство стран и народов мира, 1962–1981. В 5 т. М.: Советская энциклопедия.

Искусство народов Поволжья и Приуралья, 1981 // Народное искусство Российской Федерации (из собрания Государственного музея этнографии народов СССР): Альбом. Л.: Художник.

Искусство народов Северо-Запада, 1981 // Народное искусство Российской Федерации (из собрания Государственного музея этнографии народов СССР): Альбом. Л.: Художник.

- Историко-этнографический атлас Сибири, 1961. М.; Л.: Изд-во АН СССР. Казанцев Н., 1866. Описание Башкирцев. СПб.*
- Калмыкова Л. Э., 1981. Народная вышивка Тверской земли. Л.*
- Керимов Л., 1983. Некоторые элементы орнамента азербайджанских ковров. Баку.*
- Кидиекова И. К., 1976. О некоторых общих чертах в народном искусстве башкир и хакасов // Этническая история народов Урала и Поволжья. Уфа.*
- Киреев А. Н., 1969. Этногенетические мотивы в башкирском фольклоре // Тез. докл. науч. сессии по этногенезу башкир. Уфа.*
- Киреев А. Н., 1971. Этногенетические легенды и предания башкирского народа // АЭБ. Уфа. Т. 4.*
- Киреев А. Н., 1978. Культ птиц в обрядовом фольклоре башкирского народа // Фольклор народов России. Вып. 5. Уфа.*
- Киселев С. В., 1933. Семантика орнамента карасукских стелл // Из истории докапиталистических формаций. М.; Л.: ОГИЗ.*
- Кисляков Н. А., 1953. Свадебные лицевые занавески горных таджиков // СМАЭ. М.; Л., Вып. 15.*
- Климов К., 1979. Удмуртское народное ткачество: Альбом. Ижевск: Удмуртия.*
- Климова Г. Н., 1983. К происхождению и развитию диагонально-геометрического орнамента // Творческие проблемы современных народных промыслов. Ижевск.*
- Комороци Г., 1981. К символике дерева в искусстве древнего Двуречья // Древний Восток и мировая культура. М.: Наука.*
- Королева Н. С., 1971. Общие черты в народном искусстве удмуртов и башкир // АЭБ. Уфа. Т. 4.*
- Королева Н. С., Климов К. М., 1984. Черты общности в народном прикладном искусстве удмуртов и башкир // Отражение межэтнических связей в народном декоративном искусстве удмуртов. Ижевск.*
- Косачева О. П., 1876. Украинский народный орнамент. Вышивки, ткани, писанки: Альбом. Киев.*
- Косменко А. П., 1984. Народное искусство вепсов. Л.: Наука.*
- Костиков Л., 1930. Боговы олени в религиозных верованиях хасов // Э. № 1–2. С. 115–132.*
- Котова Е. Н., 1987. Вышитая одежда удмуртов XIX–XX вв. Каталог коллекций. Л.: ГМЭ.*
- Круковский М. А., 1909. У башкир // Южный Урал: путевые очерки. М.*
- Крюкова Т. А., 1949. Коллекция П. С. Палласа по народам Поволжья // СМАЭ. Т. 12.*
- Крюкова Т. А., 1951. Марийская вышивка. Л.*
- Крюкова Т. А., 1967. Этнокультурные связи удмуртов с народами Поволжья и*

Приуралья по данным материальной культуры // Вопросы финно-угорского языкознания. Ижевск: Удмуртия. Вып. 4.

Крюкова Т.А., 1968. Мордовское народное изобразительное искусство. Саранск: Мордов. книж. изд-во.

Крюкова Т.А., 1973. Удмуртское народное изобразительное искусство. Ижевск; Л.: Удмуртия.

Кузеев Р.Г., Бикбулатов Н.В., Шитова С.Н., 1962. Зауральские башкиры (этнографический очерк быта и культуры конца XIX – начала XX вв.) // АЭБ. Т. 1. Уфа.

Кузеев Р.Г., 1968. Этнографические группы башкир в XIX в. и история их формирования (общая характеристика этнографических групп и принципы их выделения) // АЭБ. Уфа. Т. 3.

Кузеев Р.Г., 1974. Происхождение башкирского народа. Этнический состав, история расселения. М.: Наука.

Кузеев Р.Г., 1992. Народы Среднего Поволжья и Южного Урала. Этногенетический взгляд на историю. М.

Кузьмина Е.Е., 1994. Откуда пришли индоарии? Материальная культура племен андроновской общности и происхождение индоиранцев. М.

Культурное строительство в Башкирской АССР 1917-1941 гг., 1986. Документы и материалы. Сост.: В.П. Чемерис, Г.А. Валишина, Л.Ф. Деева, Л.А. Такутина, К.З. Фатихов. Уфа.

Кызласов Л.Ф., 1952. Древнейшее свидетельство об оленеводстве // СЭ. № 2. С. 39–49.

Ласло М., Кузеев Р.Г., 1962. Предметы народного искусства в башкирской коллекции Венгерского этнографического музея // АЭБ. Т.1. Уфа. С. 302–322.

Лебедева Н.И., Маслова Г.С., 1956. Русская крестьянская одежда XIX – нач. XX в. как материал к этнической истории народа // СЭ. № 4. С. 18-31.

Лебедева С.Х. Волкова Л.А., 1985. Головные уборы: Каталог Удмуртского республиканского краеведческого музея. Вып. 2. Головные полотенца. Устинов.

Лелеков Л.А., 1976. Наследие звериного стиля в искусстве средневековья и Древней Руси // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М.: Наука. С. 258–270.

Лепехин И.И., 1821. Дневные записки путешествия по разным провинциям Государства Российского: Ч. 2 // Полное собрание путешествий по России. СПб. Т.3.

Лобанов Д.И., 1898. Башкиры // Записки Уральского общества любителей естествознания: Каталог. Т. 20, вып. 1. Екатеринбург.

Лобачева Н.П., 1989 а. Каракалпакские головные накладки // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. М.: Наука. С. 169–181.

Лобачева Н.П., 1989б. О некоторых чертах региональной общности в традиционном костюме народов Средней Азии и Казахстана // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. М.: Наука.

Лосиевский М.В., 1883. Былое Башкирии и башкир по легендам, преданиям и хроникам (историко-этнографический очерк) // Справочная книжка Уфимской губернии. Уфа.

Лукьянец О.С., Калашиникова Н.М., 1990. Молдавские коллекции в собраниях государственного музея этнографии народов СССР. Кишинев: Штиинца.

Люшкевич Ф.Д., 1970. Одежда жителей центрального и юго-западного районов Ирана первой четверти XX в. // СМАЭ. Л.: Наука. Т. 26: Традиционная культура народов Передней и Средней Азии.

Люшкевич Ф.Д., 1989. Одежда этнических групп населения Бухарского оазиса и прилегающих к нему районов. Первая половина XXв. (опыт сравнительной характеристики) // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. М.: Наука.

Мажитов Н.А., 1964. Новые данные о ранней истории башкир (предварительное сообщение) // АЭБ. Уфа. Т. 2.

Мажитов Н.А., 1977. Южный Урал в VII–XIV вв. М.: Наука.

Майский П.М., 1935. Следы древних верований в памирском исмаилизме // СЭ. № 3.

Маретина С.А., 1977. Одежда народов северо-западной Индии (на примере панджабцев и кашмирцев) // СМАЭ. Л.: Наука. Т. 32: Одежда народов зарубежной Азии.

Маркелов М.Т., 1994. Вышивание у марийцев // ЭО. № 6. С. 138–143.

Мартынов А.И., Бобров В.В., 1974. Образ космического оленя в искусстве тагарской культуры // Бронзовый и железный век Сибири. Новосибирск. С. 65–73.

Мартыанов В.Н., 1991. Мордовская народная вышивка. Саранск: Мордов. книж. изд-во.

Маслова Г.С., 1951. Народный орнамент верхневолжских карел. М.: Изд-во АН СССР.

Маслова Г.С., 1978. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М.: Наука.

Маслова Г.С., 1981. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX вв. М.: Наука.

Меджитова Э.Д., 1985. Марийское народное искусство: Альбом. Йошкар-Ола: Марийск. книж. изд-во.

Меджитова Э.Д., Трофимов А.А., 1981. Чувашское народное творчество. Чебоксары: Чуваш. книж. изд-во.

Мелетинский Е.М., 1970. Клод Леви-Стросс и структурная типология мифа // Вопросы философии. № 7. С. 165–173.

Миллер Б.В., 1920. Выставка культуры народов Востока: Путеводитель. Казань.
Миллер В.Ф., 1887. Систематическое описание коллекций Дашковского этнографического музея. М. Вып. 1.

Мифы народов мира, 1991–1992. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия.

Могилянский Н., 1910. Поездка в Центральную Россию для собирания этнографических коллекций // Материалы по этнографии России. Т. I. СПб.

Моногарова Л. Ф., 1959. Материалы по этнографии язгулемцев // ТИЭ. М. Т. 47: Среднеазиатский этнографический сборник. Вып. II.

Морозова А.С., 1989. Традиционная народная одежда туркмен // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. М.: Наука.

Мошкова В.Г., 1970. Ковры Средней Азии кон. XIX – начала XX вв. Материалы экспедиции 1929 – 1945 гг. Обработаны, дополнены и подготовлены к печати А.С. Морозовой. Ташкент: ФАН.

Мухамедова Р.Г., 1972. Татары-мишари (историко-этнографическое исследование). М.: Наука.

Мухаметшин Ю.Г., 1977. Татары-кряшены. Историко-этнографическое исследование материальной культуры (середина XIX – начало XX в.). М.: Наука.

Назаров П., 1890. К этнографии башкир // Этнографическое обозрение. М. № 1.

Народное искусство XV–начала XX в., 1989. Сост. И. Городецкая / Псковский госуд. объедин. ист.-арх. и худож. музей-заповедник. М.: Советская Россия.

Народное искусство коми, 1992. Альбом. М.

Народное искусство Южного Урала, 1997. Каталог выставки (из собраний Челябинской областной галереи, Челябинского областного краеведческого музея, Музея декоративно-прикладного искусства, Этнографического музея Челябинского государственного университета). Челябинск.

Народы Среднего Поволжья и Приуралья, 1990. Каталог-указатель этнографических коллекций. Ч. 2: Тюркоязычные народы / Сост. А.Ю. Заднепровская, Л.М. Лойко / ГМЭ. Л.

Народы Южной Сибири в коллекциях Омского государственного объединенного исторического и литературного музея, 1990 / Отв. ред. И.С. Гурвич, Н.А. Томиллов. Томск: Изд-во Томск. ун-та.

Наумова О.Б., 1989. Женские рубахи-платья киргизов (к публикации карт Е.И. Маховой) // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. М.: Наука.

Нестеров С.П., 1990. Конь в культурах тюркоязычных племен Центральной Азии в эпоху средневековья. Новосибирск: Наука. Сиб. отд.

Никитин Г.А., Крюкова Т.А., 1960. Чувашское народное изобразительное искусство. Чебоксары.

Никитина Т.Б., 1992. Марийцы (конец XVI – начало XVIII в.). Йошкар-Ола.
Никольский Д.П., 1899. Башкиры. Этнографическое и санитарно-антропологическое исследование. СПб.

Никонова Е.Е., 1996. О параллелях в вышивке северных удмуртов и башкир // Христианизация Коми края и ее роль в развитии государственности и культуры: Сб. стат. В 2-х т. / Коми научный центр УрО РАН. Сыктывкар. Т. 1. С. 199–204.

Науширванов З., 1997. О Башкирском центральном краевом музее // Башкирский край. Вып. 7. Уфа.

Обыденнов М.Ф., Миннигулова Ф.М., 1985. Древнее искусство Башкирии. Уфа: Башк. книж. изд-во.

Паллас П.С., 1773. Путешествие по разным провинциям Русского государства. СПб. Ч. 1.

Петри Б.Э., 1918. Орнамент кудинских бурят // СМАЭ. Петроград. Т. 5, вып. 1. С. 215–252.

Плетнева Л.М., 1976. Предметы звериного стиля в Среднем Приобье // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М.: Наука. С. 235–341.

Потапов Л.П., 1935. Следы тотемистических представлений у алтайцев // СЭ. № 4–5. С. 134–151.

Потапов Л.П., 1948. Опыт изучения социалистической культуры алтайцев // СЭ. № 1. С. 115–130.

Потапов Л.П., 1973. Умай – божество древних тюрок в свете этнографических данных // Тюркологический сборник. 1972. М.: Наука. С. 265–286.

Примерная программа по изучению Башкирии (для школ и кружков), 1926. В 2-х ч. Уфа.

Прокина Т.А., Сурина М.И., 1990. Мордовский народный костюм. Саранск.

Прыткова Н.Ф., 1953. Одежда хантов // СМАЭ. М.; Л. Вып. 15. С. 123–234.

Работнова И.П., 1963. Тамбовская вышивка. Л.: Госуд. изд-во местной промышленности и худож. промыслов РСФСР.

Рассудова Р.Я., 1970. Материалы по одежде таджиков верховьев Зеравшана (по коллекциям и записям А.Л. Троицкой и Г.Г. Гульбина, 1926–1927 гг.) // СМАЭ. Л.: Наука. Т. 26: Традиционная культура народов Передней и Средней Азии. С. 16–51.

Рассудова Р.Я., 1989. Сравнительная характеристика мужской одежды населения Фергано-Ташкентского региона (XIX–XX вв.) // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. М.: Наука. С. 139–156.

Рискан Э.А., 1986. Одежда народов Восточной Европы в раннем железном веке. Скифы, сарматы и гето-даки (середины I тыс. до н.э. – середина I тыс. н.э.) // Древняя одежда народов Восточной Европы: Мат-лы к истор.-этнограф. атласу. М.: Наука. С. 7–30.

Риттих А.Ф., 1870. Материалы для этнографии России. Казанская губерния. Казань.

Руденко С.И., 1925. Башкиры. Опыт этнологической монографии. Ч. 2. Л. (Записки РГО. Т. 43, вып. 2).

Руденко С.И., 1955. Башкиры. Историко-этнографические очерки. М.; Л.: Изд-во АН СССР.

Румыня, 1978. Из сокровищницы традиционного народного костюма: Альбом. Бухарест.

Русяйкина С.П., 1949. Национальная одежда и орнамент таджиков Гармской области // КСИЭ. Вып. 6. С. 28–33.

Русяйкина С.П., 1959. Народная одежда таджиков Гармской области // ТИЭ. М. Т. 47: Среднеазиатский этнографический сборник. С. 132–214.

Рыбаков Б.А., 1948. Древние элементы в русском народном творчестве (Женское божество и всадники) // СЭ. № 1. С. 90–106.

Рыбаков Б.А., 1975. Макрокосм в микрокосме народного искусства // ДИ. № 3. С. 38–43.

Рыбаков Б.А., 1976. Новые данные о культе небесного оленя // Восточная Европа в эпоху камня и бронзы. М.: Наука. С. 57–63.

Рыбаков Б.А., 1987. Язычество древней Руси. М.: Наука.

Рындина О.М., 1995. Орнамент: Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. Томск: Изд-во Томск. ун-та. Т. 3.

Сагалаев А.М., 1991. Урало-Алтайская мифология: Символ и архетип. Новосибирск: Наука. Сиб. отд.

Сагалаев А.М., Октябрьская И.В., 1990. Традиционное мировоззрение тюрок Южной Сибири. Знак и ритуал. Новосибирск: Наука. Сиб. отд.

Сагитов М.М., 1976. Культ коня в башкирском народном творчестве // Этническая история народов Урала и Поволжья. Уфа. С. 33–35.

Сагитов М.М., 1984. Культ животных в башкирском фольклоре // Исследования по исторической этнографии Башкирии. Уфа: БФАН СССР. С. 74–81.

Сазонова М.В., 1970. Украшения узбеков Хорезма // СМАЭ. Л. Т. 26: Традиционная культура народов Передней и Средней Азии. С. 111–142.

Сазонова М.В., 1989. Женский костюм узбеков Хорезма // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. М.: Наука. С. 90–106.

Сариадини В.И., 1976. Печати-амулеты мургабского стиля // СА. № 1. С. 42–68.

Симаков Н.Е., 1883. Искусство Средней Азии: Альбом. Сборник среднеазиатской орнаментации, исполненный с натуры Н.Е. Симаковым. СПб.

Смирнов А.П., 1976. Реминисценции скифского звериного стиля // Скифосибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М.: Наука. С. 242–249.

Смирнова Е.Ю., 1997. О происхождении и развитии одного из головных уборов сибирских татарок // Россия и Восток: традиционная культура, этнокультурные и этносоциальные процессы: Мат-лы IV междунар. конф. Омск. С. 65–70.

Соловьева Г.И., 1982. Орнамент марийской вышивки. Йошкар-Ола: Марийск.

книж. изд-во.

Сомье С., 1891–92. О башкирах // Записки Уральского общ-ва любителей естествознания. Екатеринбург. Т. 13, вып. 1. С. 22–34.

Станюкович Т.В., 1972. Коллекция музея антропологии и этнографии по народам Европы и европейской части СССР // СМАЭ. Т. 28. С. 5–31.

Станюкович Т.В., 1989. К истории изучения орнамента // Народное прикладное искусство (актуальные вопросы истории и развития). Рига: Зинанте. С. 30–43.

Стасов В.В., 1872. Русский народный орнамент: Альбом. Вып. 1: Шитье, ткани, кружева. СПб.

Стасов В.В., 1900. Отзыв о премированных сочинениях. Орнаменты горных таджиков Дарваза (Нагорная Бухара) графа Бобринского // Зап. Восточного отделения Импер. Рус. археолог. общ-ва. М. Т. 14. С. 13–22.

Судья С.П., 1998. Коллекция башкирской вышивки в фондах областного краеведческого музея // Народное искусство Южного Урала: Сб. мат-лов науч.-практ. конф. Челябинск, 1998. С. 27–31.

Сулейманова Р.Н., 1994. Доисламские верования и обряды башкир: Дис... канд. ист. наук. Уфа.

Сулова С.В., 1993. Традиционная одежда молькеевских кряшен // Молькеевские кряшены. Казань. С. 63–77.

Сулова С.В., 1994. Костюм сергачских мишарей // Татарстан. №9–10. С. 66–72.

Сулова С.В., Мухамедова Р.Г., 2000. Народный костюм татар Поволжья и Урала. Казань: Фэн

Сухарева О.А., 1940. Свадебные обряды таджиков г. Самарканда и некоторых других районов Средней Азии // СЭ. № 3. С. 172–176.

Сухарева О.А., 1954. Древние черты в формах головных уборов народов Средней Азии // ТИЭ. М. Т. 21: Среднеазиатский этнографический сборник. Вып. 1. С. 299–353.

Сыромятников В., 1936. Башкирское народное искусство // Советское краеведение. № 12. С. 107–113.

Сыромятников В., 1937. Башкирское народное искусство // Искусство. № 1. С. 155–160.

Сюнчелей Ш.Х., 1926. Краеведческая работа в Башкирии // Краеведческий сборник. Вып. 1. Уфа.

Таджикско-русский словарь, 1954 / Под ред. М.В. Рахими, Л.В. Успенской. М.: ГИС.

Тадина Н.А., 1995. Алтайская свадебная обрядность (XIX–XX вв.). Горно-Алтайск: Юч-Сюмер.

Толстов С.П., 1930. К проблеме аккультурации // Э. № 1–2. С. 63–87.

Толстов С.П., 1946. Новогодний праздник «Каландас» у хорезмийских христиан начала XI века (В связи с историей хорезмийско-хазарских отношений) // СЭ. № 2. С. 87–108.

- Толстов С.П., 1947.* Из предыстории Руси // СЭ: Сб. статей № 6–7. С. 39–59.
- Топоров В.Н., 1972.* К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. М.: Искусство. С. 80–94.
- Топоров В.Н., 1981.* Об иранском влиянии в мифологии народов Сибири и Центральной Азии // Кавказ и Средняя Азия в древности и средневековье. М.: Наука. С. 146–162.
- Троицкая А.Л., 1935.* Рождение и первые годы жизни ребенка у таджиков долины Зеравшана // СЭ. № 6. С. 109–135.
- Трофимов А.А., 1977.* Орнамент чувашской народной вышивки. Чебоксары: Чувашкнигоиздат.
- Удмуртское народное искусство., 1988.* Альбом. Ижевск.
- Уразманова Р.К., 1993.* Годовой цикл общественных обрядов и праздников молькеевских крышен: похоронно-поминальная обрядность // Молькеевские крышны. Казань. С. 77–91.
- Устав Общества по изучению Башкирии, 1926.* Уфа.
- Федотов М.Р., 1996.* Этимологический словарь чувашского языка. В 2-х т. Чебоксары. Т. 2.
- Филиппов А.К., 1997.* Мифологические фрагменты искусства палеолита // Пещерный палеолит Урала: Мат-лы междунар. конф. Уфа. С. 65–71.
- Фурсова Е.Ф., 1997.* Традиционная одежда русских крестьян-старожилов Верхнего Приобья (конец XIX–XX в.) / Институт археологии и этнографии СО РАН. Новосибирск
- Хисматуллина Н.Х., 1996.* Проблемы орнаментального искусства и башкирские тамги // Ядкяр. Уфа: Гилем. № 1. С. 27–33.
- Хлотина И.Д., 1992.* Горная Шория и шорцы // ЭО. №1. С. 107–117.
- Хрушкова Л.Г., 1977.* Рельефная плита с изображением птиц из Цибельды // СА. № 1. С. 75–82.
- Худяков Н.Г., 1933.* Культ коня в Прикамье // Из истории докапиталистических формаций: Сб. статей. М.; Л.: ОГИЗ. С. 251–279.
- Челелевская Г.Л., 1968.* Вышивка // Тр. Киргиз. археол.-этнограф. экспедиции. Т.5: Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. М. С. 78–95.
- Черемшанский В.М., 1859.* Описание Оренбургской губернии в хозяйственном-статистическом, этнографическом и промышленном отношениях. Уфа.
- Чернецов В.Н., 1947а.* К вопросу о проникновении восточного серебра в Приобье // ТИЭ. М.; Л. Т. 1. С. 113–134.
- Чернецов В.Н., 1947б.* К истории родового строя у обских угров // СЭ. М.; Л.: АН СССР. Вып. 6–7. С. 159–183.
- Чернецов В.Н., 1948.* Орнамент ленточного типа у обских угров // СЭ. № 1. С. 139–152.
- Членова Н.Л., 1959.* Несколько писаниц Юго-Западной Тувы // СЭ. № 2. С. 45–63.

Чуканова Р., 1957. Болгарские народные вышивки. Западные районы: Альбом / Вступ. ст. Х. Вакарельского. София.

Шангина И.И., 1972. Изображение коня и птицы в русской крестьянской вышивке XIX – нач. XX века // СЭ. № 3. С. 116–120.

Шарифуллина Ф.Л., 1991. Касимовские татары. Казань: Татарск. книж. изд-во.

Шарифуллина Ф.Л., 1993. Традиционная свадебная обрядность молькеевских кряшен // Молькеевские кряшены. Казань. С. 92–98.

Шарифуллина Ф.Л., 1995. Традиционная свадебная обрядность нагайбаков в конце XIX – начале XX в. // Нагайбаки (комплексное исследование группы крещеных татар-казаков). Казань. С. 117–127.

Широкова З.А., 1973. Туникообразные платья таджиков горного Таджикистана // СЭ. № 5. С. 88–97.

Шитова С.Н., 1968. Народная одежда башкир // АЭБ. Уфа. Т. 3. С. 125–227.

Шитова С.Н., 1971. Этнокультурные связи башкир по данным материальной культуры и декоративно-прикладного искусства // АЭБ. Уфа. Т. 4. С. 174–177.

Шитова С.Н., 1980. К истории башкирского народного костюма // Обычаи и культурно-бытовые традиции башкир. Уфа. С. 11–19.

Шитова С.Н., 1984. Финно-угорский компонент в народной одежде башкир // Исследования по исторической этнографии Башкирии / БФАН СССР. Уфа. С. 9–28.

Шитова С.Н., 1987. Вариант туникообразной одежды народов Поволжья: проблема ареала и генезиса // Вопросы ареальной лингвистики и этнографии. Уфа. С. 77–90.

Шитова С.Н., 1995. Башкирская народная одежда. 1-е изд. Уфа: Китап.

Шлыгина Н.В., 1986. Архаические формы женской одежды воды и ижоры // Древняя одежда народов Восточной Европы: Мат-лы к историко-этнографическому атласу. М.: Наука. С. 208–229.

Эйзенштейн С.М., 1988. Чет-Нечет // Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации. М.: Наука. С. 234–271.

Этнографические и антропологические исследования в ИИЯЛ, 1999. К 40-летию Отдела этнографии и антропологии: 1959–1999 гг. (Справочник). Уфа.

Юлуев Б.Н., 1892. К этнографии башкир // Этнографическое обозрение. № 2, 3. С. 216–224.

Юнг К.Г., 1991. Архетип и символ. М.: Renaissans.

Юсупов Р.М., 1989 а. Краниология башкир. Л.: Наука.

Юсупов Р.М., 1989 б. Материалы по краниологии башкир. Уфа.

Якобсен Т., 1995. Сокровища тьмы: История месопотамской религии. Пер. с англ. (По следам исчезнувших культур Востока). М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН.

Яковлева В.Я., 1959. Рязанская народная вышивка. М.: КОИЗ / Научно-исследовательский институт художественной промышленности Роспромсвета.

Яковлева Е.Г., 1969. Черты общности декоративно-прикладного искусства народов Средней Азии и башкир (на материале ткачества и вышивки) // Тез. докл. науч. сессии по этногенезу башкир. Уфа. С. 136–138.

Яковлева Е.Г., 1971. Черты общности декоративно-прикладного искусства башкир и народов Средней Азии (ткачество и вышивка) // АЭБ. Уфа. Т. 4. С. 205–209.

Янбухтина А.Г., 1976. Семейно-родовые знаки (тамги) как один из источников формирования башкирского орнамента (к вопросу о семантике башкирского орнамента) // Этническая история народов Урала и Поволжья. Уфа. С. 37–38.

Янбухтина А.Г., 1986. К вопросу методологии изучения и анализа народного искусства // Критерии и суждения в искусствоведении. М. С. 249–301.

Янбухтина А.Г., 1993. Народные традиции в убранстве башкирского дома. Уфа: Китап.

Янкович М., 1980. Мифическое животное на звездном небе // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Кемерово. С. 76–81.

Arta Populara in Republika Romina, 1957.

Ilmari Manninen, 1957. Die Kleidung // Kansatieteellinen Arkisto 13. Hels.

Heikel A.O., 1899. Trachten und Muster der Mordvinen // Etnographische Forschungen auf dem Gebiete finnischen Folkerschaffen. Helsingfors. T. 2.

Heikel A.O., 1913–1918. Tscheremissische Stickereiornamentik (vorläufige Mitteilung aus einem Grosseren Werke). Helsinki.

Hussein T.M., 1963. Mamlukische kunstformen in der Seidenweberei des 13 bis 15 Jahrhunderts. Ein Beitrag zur islamischen und europäischen Kunst. Koln.

Patkanov S., 1897. Die Irtjisch–Ostjaken und ihre Volkspoesie (Teil 1, 2). St. Peterburg.

Schwindt T., 1894–1895. Finnische Ornamente. Stickornamente. Heft 1–10. Helsingissa.

ПРИЛОЖЕНИЕ



1



2



3



4



5



6

Вышивка краевой полосы на головных покрывалах. Сафакулевский р-н Курганской области.
Фото Т.К.Суриной (1), Б.В.Владимирова (2-12)



7



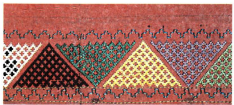
8



10



9



11



12



1



2



3



5



4



6



Харасы из собрания Башкирского государственного художественного музея им. М.В.Нестерова.
Фото Б.Л.Тетюгина.



1



2



3



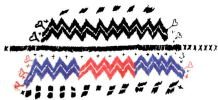
4



5



6



7



8

Эволюция орнамента карусею. Предметы из БГХМ им. М.В.Нестерова: 1 — Б/101; 2 — Б/98; 3 — Б/50; 4 — Б/78; 5 — Б/51; 6 — Б/30; 7 — Б/76; 8 — Б/372. Фото Б.Л.Тетюгина.



1



2



3



4



5

Старинные счетные вышивки по холсту. 1 —
концовка тастара (Учалинский р-н РБ, МАЭ);
2 — концовка тастара (перевить, Мечетлин-
ский р-н РБ, МАЭ); 3,5 — салфетка
(Абзелиловский р-н РБ, МАЭ); 4 — концовка
полотенца (МАЭ).

Фото Е.Е.Никоноровой



1



2



3



4

Вышивка на вороте и планке мужских рубаш (1-3) и на подоле платья (4). Сафакулевский р-н Курганской области, д. Бокаево (1,2), д. Б.Султаново (3), д. Мурзабаево (4). Фото Б.В.Владимирова



1



2



3



4 5



Вышивка на мужских свадебных кушаках. Сафакулевский р-н Курганской области.
Фото Б. В. Владимирова



7



8



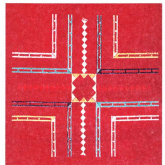
9



10

11

Вышивка на фартуках (1,5,10), фрагменты (2-4, 6-9, 11). Сафакулевский р-н Курганской области.
Фото Б.В.Владимирова



Вышивка бытовых предметов: полотенцу (1, 6-8), салфетки (2), кистета (3), скатертей (4,5). Курганская область, Сафакулевский, Альметьевский р-ны. Фото Е.Е.Никоноровой (1-3), Б.В.Владимирова (4-8)

Таблица 1. Мотивы вышивки "росписью" и фигуры, дополняющие основной орнамент (составлена по различным литературным и музейным источникам)

башкиры	таджики	болгары	марийцы	удмурты	мордва	чуваши	русские	обские угры	вепсы	эстонцы карелы


























Табл. 1. Окончание

башкиры	таджики	болгары	марийцы	удмурты	мордва	чуваши	русские	обские угры	вепсы	эстонцы, финны
ҘҘҘҘ				ҘҘҘҘ		ҘҘҘҘ			ҘҘҘҘ	
ҘҘҘҘ		ҘҘ ҘҘ		ҘҘҘҘ ҘҘҘҘҘ						
Ҙ		Ҙ Ҙ ҘҘ ҘҘ	ҘҘҘҘ ҘҘ ҘҘ ҘҘҘ		Ҙ Ҙ ҘҘҘ ҘҘҘ	Ҙ	Ҙ Ҙ ҘҘҘ ҘҘ	Ҙ ҘҘҘҘ	Ҙ ҘҘ	Ҙ Ҙ ҘҘҘҘҘ ҘҘ
ҘҘҘ		ҘҘ ҘҘ	ҘҘҘҘ	ҘҘҘҘ						

Т а б л и ц а 2. Некоторые мотивы, общие для орнамента народов

русские, украинцы	болгары	румыны	башкиры	чуваши	марийцы	мордва	коми, удмурты	карелы	ижора, эстонцы, вепсы

Восточной Европы, Средней Азии, Кавказа

обские угры	таджики	кара- калпаки	туркмены	киргизы	народы Дагестана	армяне	азербай- жанцы	хеосуры
								
								
								
								
								
								
								
								
								
								
								

русские, украинцы, болгары, румыны, башкиры, чувашы, марийцы, мордва, коми, узгурты, карелы, инжора, эстонцы, вепсы

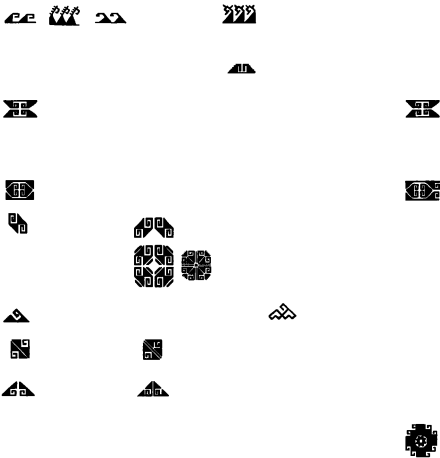


Табл. 2. Продолжение

обские угры	таджики	кара- калпак	туркмены	киргизы	народы Дагестана	армяне	азербай- жанцы	хевсуры












русские, украинцы	болгары	румыны	башкиры	чуваши	марийцы	мордва	коми, удмурты	карелы	ижора, эстонцы, вепсы
									
									
									
									
									

Табл. 2. Окончание

обские угры	таджики	кара- калпаки	туркмены	киргизы	народы Дагестана	армяне	азербай- жанцы	хеасуры
----------------	---------	------------------	----------	---------	---------------------	--------	-------------------	---------



Хараусы в музеях городов Уфы и С.-Петербурга

Хараусы в собрании* РЭМ (колл. 1002, 1234, 2881, 7082)

Насел. пункт	Род	Область, р-н	Кол-во
1	2	3	4
Таиркулево	алан-катай	Курганская обл.	29
Уметбаево	гирей-кипчак	Белорецкий р-н РБ	28
Юламаново	ай, ялан-катай	Курганская обл.	19
Бухарово	ай	Курганская обл.	13
Исяново	бурзян	Баймакский р-н РБ	11
Сарт-Абдрашитово	сарт	Курганская обл.	10
Мурашбаево	калмак	Курганская обл.	10
Б.Султаново	сарт	Курганская обл.	10
Сысканы(Габдюково)	инзер-катай	Белорецкий р-н РБ	8
Исянгильдино	кара-табын	Челябинская обл.	7
Сюряково	ай	Челябинская обл.	6
Байгазино	ай, табын	Челябинская обл.	6
Усмангали	инзер-катай	Белорецкий р-н РБ	6
Аралбаево	урман-карагай-кыпчак	Бурзянский р-н РБ	6
Арсланово	калмаки	урганская обл.	5
Давлетбаево	ай	Челябинская обл.	5
Худайбердино	инзер-катай	Белорецкий р-н РБ	5
Макарово	юрматы (кармыш)	Ишимбайский р-н РБ	5
Козырово	ай	Челябинская обл.	5
Абдулменев	ай, калмак, сарт	Курганская обл.	4
Кулакаево	ай	Челябинская обл.	4
Байрамгулово	кара-табын, барын	Челябинская обл.	4
Мухаметкулево	барын, ай	Челябинская обл.	4
Алабуга	бекатин	Челябинская обл.	4
Уразбаево	барын	Челябинская обл.	3
Байназарово	карагай-кыпчак	Бурзянский р-н РБ	3
Утяганово	тамьян	Абзелиловский р-н РБ	2
Карысбаево	сальют	Челябинская обл.	2
Азнаево	иль-куль-мин	Бижбулякский р-н РБ	2
Баязитово	сарт	Курганская обл.	1

* Предметы из коллекций 6801, 8762 недостаточно подробно аннотированы, а потому они не учтены в этой таблице.

1	2	3	4
Аисово	инзер-катай	Белорецкий р-н РБ	1
Ново-Сенотово	гирей-кыпчак	Ишимбайский р-н РБ	1
Шигиево	тамыан	Белорецкий р-н РБ	1
Бурангулово	тамыан	Абзелilloвский р-н РБ	1
Ярлыкапово	тамыан	Абзелilloвский р-н РБ	1
Кусеево	бурзян	Баймакский р-н РБ	1
Миңдегулово	бурзян	Бурзянский р-н РБ	1
Темясово	бурзян	Баймакский р-н РБ	1
Худабандино	усерган	Знанчуринский р-н РБ	1
Кучуково (Серменево)	кузгун-катай	Белорецкий р-н РБ	1

Количество хараусов по племенам и родам	
Ай	58 (32 – Курганская обл. (каитайская б.д.); 26 – Челябинская обл.)
Катай	50 (29 – ялан-каитайцы; 20 – инзер-каитайцы; 1 – кузгун-каитайцы)
Кыпчак	38 (29 – гирей-кыпчак; 9 – карагай-кыпчак)
Сарт	20
Табын	19
Бурзян	16
Калмак	15
Тамьян	5
Юрматы	5
Бекатин	4
Иль-куль-мин	2
Сальют	2
Усерган	1

Количество хараусов по территориям	
Курганская обл.	101 (32 – ай; 29 – ялан-каитай; 25 – сарт; 15 – калмак)
Челябинская обл.	50 (26 – ай; 18 – табын; 4 – бекатин; 2 – сальют)
Белорецкий р-н РБ	50 (28 – гирей-кыпчак; 20 – инзер-каитай; 1 – тамьян; 1 – кузгун-каитай)
Баймакский р-н РБ	13 (бурзян)
Бурзянский р-н РБ	10 (9 – карагай-кыпчаки; 1 – бурзян)
Ишимбайский р-н РБ	6 (5 – юрматы; 1 – гирей-кыпчак)
Абзелilloвский р-н РБ	4 (тамыан)
Знанчуринский р-н РБ	1 (усерган)
Бижбулякский р-н РБ	1 (иль-куль-мин)

Хараусы в собраниях г.Уфы* (БГХМ, МАЭ, ГМЭНБ)

Насел. пункт	Род	Музей	Район РБ	Кол-во
Усманили	инзер-катай	БГХМ	Белорецкий	5
Казмашево	тамьян	МАЭ	Абзелиловский	5
Кулганино	тамьян	БГХМ	Абзелиловский	3
Ст. Сибай	бурзян	ГМЭНБ	Баймакский	2
Кусеево	бурзян	МАЭ	Баймакский	1
Бурангулово	тамьян	МАЭ	Абзелиловский	1
Саяткулово	тамьян	МАЭ	Абзелиловский	1
Абдулгазино	тамьян	МАЭ	Абзелиловский	1
Утяганово	тамьян	МАЭ	Абзелиловский	1
-	-	БГХМ, МАЭ	Бурзянский	55
Предметы, приобретенные во время экспедиции в Бурзянский и Баймакский р-ны РБ (БГХМ, МАЭ)				36

Количество по племенам и родам	
Тамьян	12
Инзер-катай	5
Бурзян	3

Количество по районам РБ	
Бурзянский	55
Абзелиловский	12
Белорецкий	5
Баймакский	3

*Хараусы в БГИКМ и галерее «Восток» не аннотированы и не учтены в таблицах.

Итого

Количество хараусов по территориям (РЭМ, музей г. Уфы)	
Курганская обл.	101
Челябинская обл.	51
Республика Башкортостан (в том числе по районам):	197
Бурзянский	65
Белорецкий	55
Баймакский	16
Абзелиловский	16
Ишимбайский	6
Знаменуринский	1
Бижбулякский	1
Баймакский и Бурзянский	36

Количество хараусов по племенам и родам (РЭМ, музей г. Уфы)	
Ай	58
Катай	55
Кыпчак	38
Сарт	25
Табын	18
Бурзян	17
Тамьян	17
Калмак	15
Юрматы	5
Бекатин	4
Иль-куль-мин	2
Сальют	2
Усерган	1

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Периодические и неперидические издания

- АЭБ – Археология и этнография Башкирии
- БНТ – Башкирское народное творчество
- ВДИ – Вестник древней истории
- ДИ – Декоративное искусство
- ДТС – Древнетюркский словарь
- КСИА – Краткие сообщения института археологии
- КСИЭ – Краткие сообщения института этнографии
- МНМ – Мифы народов мира
- СА – Советская археология
- СМАЭ – Сборник Музея антропологии и этнографии
- СЭ – Советская этнография
- ТЭС – Труды по знаковым системам
- ТИЭ – Труды института этнографии
- ТТИМ – Труды государственного исторического музея
- Э – Этнография
- ЭО – Этнографическое обозрение

Музеи

- ГМЭНБ – Государственный музей этнографии народов Башкортостана
- БГИКМ – Башкирский государственный историко-краеведческий музей
- БГХМ – Башкирский государственный художественный музей им. М.В.Нестерова
- МАЭ – Музей археологии и этнографии (г.Уфа)
- МАЭ – Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (г. С.-Петербург)
- НМУР – Национальный музей Удмуртской Республики
- РЭМ – Российский этнографический музей (г. С.-Петербург)
- ТТИАМЗ – Тобольский государственный историко-архитектурный музей-заповедник

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. История изучения башкирского орнамента	
1. Из истории создания коллекций	7
2. Неопубликованные изобразительные материалы по башкирскому орнаменту	12
3. Башкирский орнамент в трудах исследователей	15
ГЛАВА II. Счетные вышивки башкир: техника, украшаемые предметы, орнамент	
1. Общая характеристика	24
2. Орнамент тастаров	31
3. Вышивка хараусов и их использование	48
4. Геометрический орнамент хараусов	57
5. Гереальдическая композиция в башкирском орнаменте	61
6. Строчевые вышивки	65
7. Счетные вышивки по холсту в костюме башкир и их эволюция в XIX – начале XX в.	70
8. Счетные вышивки по фабричным тканям	78
ГЛАВА III. Происхождение орнаментальной традиции счетной вышивки башкир	
1. Этнические параллели	103
2. Евразийский орнаментальный комплекс	142
3. Традиции орнамента и традиции костюма	154
4. Происхождение орнаментальной традиции по данным археологии	163

**ГЛАВА IV. Семантика геральдических изображений башкирской
вышивки в контексте исторического развития**

1. Методические предпосылки	166
2. Геральдическая композиция как устойчивый способ организации орнаментального пространства	171
3. Трансформация семантики в ходе исторического развития	180
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	199
ЛИТЕРАТУРА	204
ПРИЛОЖЕНИЕ	219
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	234

Научное издание

Никонорова Елена Евгеньевна

ОРНАМЕНТ СЧЕТНОЙ ВЫШИВКИ БАШКИР

Ответственный за выпуск *Ф.С. Тикеев*
Ответственный редактор *Р.М. Габдуллина*
Редактор *Е.Р. Малая*
Компьютерная верстка *Ю.В. Федоровой*

Лицензия ИД № 05001 от 07 июня 2001 г.
Подписано в печать с оригинал-макета 29.05.02.
Формат 65х90^{1/16}. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.
Усл.печ.л. 15,5. Уч.-изд.л. 17,61.
Тираж 300 экз. Заказ № 42
Цена договорная

Издательство «Гилем».
450054, г.Уфа, пр.Октября,71



Лицензия ПД-7-70107 от 22.02.01 г.
Отпечатано в типографии «Информреклама»,
450077, г.Уфа, ул. Ветюшниковая, 97.
Тел.: (3472) 52-01-94, e-mail: reklama@ufacom.ru

**Уважаемые читатели, приносим извинения
за допущенные опечатки**

Напечатано	Следует читать	Страницы
тазтар	таҫтар	24, 31, 159
тгшелдерек	түшелдерек	56
тазтамал	таҫтамал	67
селтэр баш	селтәр баш	66
кгльдэк	күлдэк	68
тутэрмэ	түтәрмә	70
гцлей	гөлей	151
гцли	гөли	195
гцлях	гөлях	195
[там же, с.204]	[Кузеев, 1974, с.204]	202
[там же, с.237]	[Кузеев, 1974, с.237]	202

пропущено в списке литературы

Миннихметова Т.Г., 1995. Этнографические материалы к объяснению удмуртского «сюрыко пась»// Узловые проблемы советского финно-угроведения. Материалы I Всерос. конф. финно-угорских народов. Йошкар-Ола. С. 236-239

Молотова Т.Л., 1992. Марийский народный костюм. Йошкар-Ола.